FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

JOSÉ DE FIGUEIREDO, 1871-1937. AÇÃO E CONTRIBUTOS NO PANORAMA HISTORIOGRÁFICO, MUSEOLÓGICO E PATRIMONIALISTA EM PORTUGAL

Joana Margarida Gregório Baião

Tese de Doutoramento em História da Arte,
Especialização em Museologia e Património Artístico

junho de 2014

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

Apoio financeiro da FCT através de fundos Nacionais do Ministério da Educação

Declaro que esta Tese de Doutoramento é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A Candidata,

_____

(Joana Margarida Gregório Baião)

Lisboa, ... de ..... de .....

Declaro que esta Tese de Doutoramento se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A Orientadora,

_____

(Prof.ª Doutora Raquel Henriques da Silva)

Lisboa, ... de ..... de .....

À minha Família, por tudo

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero manifestar a minha profunda gratidão à orientadora desta tese, Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pelo constante apoio e generosidade.

Agradeço também à Fundação para a Ciência e a Tecnologia o apoio dado através da Bolsa de Doutoramento, bem como ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, por ter acolhido este projeto.

O trabalho agora apresentado não seria viável sem a colaboração do Museu Nacional de Arte Antiga, que disponibilizou os seus preciosos arquivos documental e fotográfico e cujos técnicos responderam sempre com grande prontidão às minhas dúvidas e solicitações. Agradeço ao seu diretor, Professor Doutor António Filipe Pimentel, bem como à Dr.ª Celina Bastos, Dr. Luís Montalvão e Narcisa Ribeiro, figuras sempre presentes durante as minhas investigações.

Ao Dr. José Krohn da Silva agradeço o ter-me recebido em sua casa e o ter partilhado alguns dos documentos do vastíssimo espólio de José de Figueiredo.

Quero ainda deixar expresso o meu agradecimento: à Dr.ª Ana Maria Gaspar, do Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças; à Dr.ª Ângela Pereira e Dr. Miguel Narciso, da Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (Leiria); à Dr.ª Assunção Júdice, da Casa Reynaldo dos Santos / Irene Quilhó; ao Dr. José Proença e Dr.ª Maria Cristina Martins, do Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães (Cascais); e Dr.ª Mafalda Ferro, da Fundação António Quadros. Estou igualmente grata a José Pedro Perez e Felisa Perez, que me disponibilizaram alguns documentos e fotografias do seu arquivo pessoal, bem como a Carlos Silveira, Maria Barthez de Bragança e Maria Madalena Cardoso da Costa, pela partilha de informações.

Devo ainda dedicar palavras de gratidão aos meus colegas de Doutoramento Carla Alferes Pinto, Hugo Xavier, Leonor Oliveira, Maria João Vilhena e Sofia Lapa, pela constante partilha e pela amizade construída e consolidada ao longo destes últimos anos.

Ao meu Pai, Francisco Baião, são poucas as palavras para agradecer a atenta leitura integral dos textos, antes da sua impressão.

Por fim, menção especial a Luís Filipe da Silva Soares, companheiro desta e de outras aventuras, a quem agradeço a paciência e o apoio incondicional.

JOSÉ DE FIGUEIREDO, 1871-1937.
AÇÃO E CONTRIBUTOS NO PANORAMA HISTORIOGRÁFICO, MUSEOLÓGICO E PATRIMONIALISTA EM PORTUGAL

JOANA MARGARIDA GREGÓRIO BAIÃO

RESUMO

Estruturado sob a influência dos modelos de "vida e obra" próprios da narrativa biográfica, este trabalho assume uma abordagem metodológica de compromisso entre a fixação da cronologia do percurso de José de Figueiredo e o desenvolvimento de uma reflexão sobre o seu papel nas áreas em que se destacou.

Numa primeira parte são contextualizados e analisados as suas origens familiares, o seu percurso formativo em Coimbra, os anos de formação artística informal que teve em Paris no final de oitocentos e o seu processo de integração na sociedade erudita lisboeta do início do século XX. De seguida é apresentada uma análise das várias áreas da sua atuação no panorama cultural português: a sua integração na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, num período de afirmação do seu nome enquanto especialista em "assuntos de arte"; o seu papel na campanha de estudo, restauro e divulgação dos painéis de S. Vicente; as suas ideias e contribuições na definição da legislação artística e patrimonial portuguesa, nos diversos contextos político-sociais que integrou; a sua atividade como crítico e historiador de arte, num período marcado pelas narrativas nacionalistas e pelo desenvolvimento da História da Arte enquanto área disciplinar autónoma; o seu papel na divulgação da arte portuguesa, dentro e fora do país; e a sua ação no âmbito da museologia da arte em Portugal, destacando-se a identificação das suas ideias e influências no contexto europeu e a leitura descritiva e crítica da atividade desenvolvida ao longo dos 26 anos em que dirigiu o Museu Nacional de Arte Antiga.

Propõe-se assim um balanço crítico das ações e contribuições desta personalidade no panorama cultural português, bem como do seu enquadramento na cultura Europeia. É ainda apresentada uma reflexão sobre a criação do "mito José de Figueiredo", que se verifica ser fruto de três fatores que se interrelacionam: a sua ambição pessoal, marcada por uma enérgica vontade de singrar e de deixar uma marca na cultura portuguesa; o seu forte carisma, alimentado estrategicamente através da gestão eficaz da sua imagem pública; e os contextos que o acolheram e que simultaneamente estimularam o seu trabalho, proporcionando-lhe recursos materiais e humanos que geriu com sucesso, dentro e fora das instituições a que pertenceu.

PALAVRAS-CHAVE José de Figueiredo, Legislação Patrimonial Portuguesa do início do século XX, História e Crítica de Arte em Portugal, Museologia, Museu Nacional de Arte Antiga

THE WORK AND CONTRIBUTION OF JOSÉ DE FIGUEIREDO (1871-1937) TO THE FIELDS OF HISTORIOGRAPHY, MUSEOLOGY AND HERITAGE IN PORTUGAL.

JOANA MARGARIDA GREGÓRIO BAIÃO

ABSTRACT

Structured according to the "life and work" form that is characteristic of biographical narrative, this study is methodologically a compromise between a chronology of José de Figueiredo's career and a reflection on his role in the fields in which his work became known.

The first part contextualizes and analyses his family and schooling in Coimbra, his informal artistic training in Paris at the end of the nineteenth century and his integration in the scholarly circles of Lisbon society. Next comes an analysis of his work in the Portuguese cultural sector: his admission into the Royal Academy of Fine Arts of Lisbon, at a time when he was becoming known as a specialist in "art related issues"; his role in the effort of research, restoration and promotion of the São Vicente paintings; his thoughts and contributions to the definition of Portuguese artistic and patrimonial legislation in the various social and political contexts he was involved in; his activity as art historian and critic, in a time of nationalist convictions, and when Art History was becoming an independent field of research; his role in the promotion of Portuguese art, within and without the country, through encouragement of Portuguese participation in international congresses and organization of important exhibitions in Seville (1929) and Paris (1931); and his work in the field of museology of art in Portugal, especially the identification of his thoughts and influences and a descriptive and critical reading of his labours throughout the 26 year period of his directorship of the National Museum of Ancient Art.

We thus propose to scrutinize the actions and contributions of this personality within the Portuguese cultural scene, and to contextualize them within European culture. We will also present a reflection on the creation of the "José de Figueiredo myth", which results from three interrelated causes: his personal ambition, marked by a singular will to progress and to make his mark on Portuguese culture; his strong charisma, strategically fed by skilful management of his public image; and a stimulating work situation, that allowed him material and human resources which he successfully managed, within and without the institutions he was a part of.

KEYWORDS

José de Figueiredo, Early twentieth century Portuguese Patrimonial Legislation, Art History and Critique in Portugal, Museology, National Museum of Ancient Art.

ÍNDICE

DECLARAÇÕES iii

DEDICATÓRIA iv

AGRADECIMENTOS v

RESUMO / ABSTRACT vi

SIGLAS E ABREVIATURAS xiii

INTRODUÇÃO **1**

Apresentação 1

Estado da Arte 2

Uma questão metodológica: o texto biográfico e a construção da História 12

Estrutura, objetivos e metodologia 18

PARTE I – PERCURSO BIOGRÁFICO E SEUS CONTEXTOS

CAPÍTULO 1 – OS PRIMEIROS ANOS (1871-1895) **27**

1. Origens e infância 27

2. A juventude – tempos de estudante em Coimbra (1888-1893) 33

3. Um breve interlúdio (1893-1895) 48

CAPÍTULO 2 – OS ANOS DE PARIS (1895-1900) **53**

1. Integração na cidade 53

2. Formação em "assuntos de arte" 59

2.1 O contacto com o ensino da História da Arte 59

2.2 Educação artística informal 67

2.3 No ateliê de Rodin 71

2.4 Duas amizades parisienses: Salomon Reinach e Yvanhoé Rambosson 77

3. No virar do século: A Exposição Universal de Paris de 1900……83

3.1 Breve contextualização …… 83

3.2 A participação portuguesa ……87

3.3 *Portugal na Exposição de Paris*, por José de Figueiredo …… 91

CAPÍTULO 3 – UM HOMEM NUM PAÍS EM MUDANÇA. JOSÉ DE FIGUEIREDO, DEPOIS DE 1901 ……**105**

1. O regresso a Portugal ……105

2. Os anos da Primeira República ……..113

3. Os anos da Ditadura Nacional e do emergir do Estado Novo……... 130

PARTE II – UMA VIDA DEDICADA À ARTE PORTUGUESA (1901-1937)

CAPÍTULO 4 – JOSÉ DE FIGUEIREDO, ACADÉMICO DE MÉRITO DA ARBAL: INTEGRAÇÃO, AÇÕES E POLÉMICAS ……**143**

1. ARBAL e José de Figueiredo *versus* Carlos Reis ……146

2. A participação na vida da ARBAL ……... 162

CAPÍTULO 5 – A CAMPANHA DOS PAINÉIS DE SÃO VICENTE……... **171**

1. Em torno dos painéis: sua(s) descoberta(s) ……171

2. O restauro……182

3. A exposição……189

4. O estudo dos painéis – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* 192

5. E depois… os louvores e as polémicas…….. 207

CAPÍTULO 6 – JOSÉ DE FIGUEIREDO E A LEGISLAÇÃO DAS *BELLAS ARTES* EM PORTUGAL (1901-1936) ……. **215**

1. O legado Valmor e a reforma da Escola, Academia e Museu de Belas-Artes de Lisboa (1901-1902) 215

2. A reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos na 1.ª República (1911-1926) …… 228

2.1 A legislação patrimonial republicana …… 228

2.2 Os museus de arte e arqueologia na legislação republicana …….. 246

3. A legislação do património e dos museus na Ditadura Nacional e no início do Estado Novo (1926-1936) ……257

3.1 Desenvolvimento legislativo …….. 257

3.2 Os museus de arte e arqueologia no contexto legislativo da Ditadura Nacional e dos primeiros anos Estado Novo …….. 263

CAPÍTULO 7 – JOSÉ DE FIGUEIREDO, CRÍTICO E HISTORIADOR DE ARTE ……. 271

1. Um "escritor de arte" em Portugal no início do século XX – sob o signo do Nacionalismo ..……... 271

2. Da arte do seu tempo …… 276

3. Da arte antiga …… 290

4. Da metodologia: práticas, discussões e polémicas…….310

CAPÍTULO 8 – JOSÉ DE FIGUEIREDO E A DIVULGAÇÃO DA ARTE PORTUGUESA …… 323

1. Redes de contactos ……... 323

2. A participação em Congressos Internacionais …….. 330

3. Duas exposições internacionais: Sevilha (1929) e Paris (1931) ……... 340

3.1 Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos (Sevilha, 1929) …….. 341

3.2 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* (Paris, 1931) ……... 356

4. A presidência da Academia Nacional de Belas-Artes …….. 374

CAPÍTULO 9 – JOSÉ DE FIGUEIREDO E A MUSEOLOGIA DA ARTE …….. 385

1. Os museus segundo José de Figueiredo – ideias, contextos, referências …… 385

1.1 O património ao serviço da educação …… 385

1.2 Museus de indústria e museus regionais …… 387

1.3 Da instalação dos museus em palácios ……...398

1.4 Referências internacionais ……..405

CAPÍTULO 10 – JOSÉ DE FIGUEIREDO, DIRETOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA **423**

1. Instalação do museu 425

2. "Arranjo" do museu – intervenções e critérios de organização museográfica.... 443

3. Incorporar, estudar, divulgar, educar e conservar 487

3.1 Incorporações 487

3.2 Investigação 494

3.3 Divulgação 502

3.4 Educação 536

3.5 Conservação e restauro 539

4. A equipa 547

5. O Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga 553

CAPÍTULO 11 – *IN MEMORIAM* JOSÉ DE FIGUEIREDO **569**

1. O desaparecimento de José de Figueiredo 569

2. O testamento de José de Figueiredo 575

3. Breve epílogo – homenagens e memórias 584

CONCLUSÃO **597**

Nota da autora 597

Vida e obra em sinopse 598

Considerações finais: a construção do "mito José de Figueiredo" 612

FONTES E BIBLIOGRAFIA **617**

1. Fundos documentais 617

2. Bibliografia 623

3. Internet 665

ÍNDICE E PROVENIÊNCIA DE IMAGENS 661

ÍNDICE DOS DOCUMENTOS EM CD ANEXO 671

ABREVIATURAS E SIGLAS

AMNAA – Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga

ANBA – Academia Nacional de Belas-Artes

ARBAL – Academia Real de Belas-Artes de Lisboa

CAA – Conselho de Arte e Arqueologia

CSBA – Conselho Superior das Belas-Artes

CSIP – Conselho Superior de Instrução Pública

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

DGFP – Direção Geral da Fazenda Pública

DGIP – Direção Geral da Instrução Pública

FJF – Fundo José de Figueiredo (do AMNAA)

GAMNAA – Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga

IJF – Instituto José de Figueiredo

JNE – Junta Nacional da Educação

MBCCG – Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães

MIP – Ministério da Instrução Pública

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNBA – Museu Nacional de Belas-Artes



Fig. 1 "Cada um segundo seu poder", evocação dos trabalhos de Sísifo. *Ex-libris* de José de Figueiredo, desenhado por Raul Lino, c. 1910.

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO.[1]

O meu primeiro contacto mais sério com a personalidade de José de Figueiredo deu-se durante o Mestrado em Museologia, que frequentei entre 2007 e 2009 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, altura em que pela primeira vez me debrucei sobre alguns dos seus textos e em que comecei a ter noção de algumas das suas ideias no que diz respeito à história e à museologia da arte portuguesas. Para mim, até essa época Figueiredo era apenas "o senhor dos Painéis" e o primeiro diretor do Museu Nacional de Arte Antiga o que, confesso, era muito vago…

Pouco tempo antes de defender a minha dissertação de Mestrado tive a oportunidade de ingressar como bolseira de investigação na Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República (CNCCR), onde pude desenvolver o meu interesse pela história da museologia e do património artístico em Portugal, durante o período da 1.ª República. O contacto com nova documentação e bibliografia de e sobre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século que lhe sucedeu, deu-me novos conhecimentos acerca dos contextos político, social e cultural, bem como da atividade de várias personalidades naquele período. José de Figueiredo começou a aparecer no meu caminho mais regularmente, revelando-se uma figura incontornável (e quase omnipresente) no que diz respeito às discussões sobre a arte e o património do país – sobretudo a partir de 1910-1911, época em que publicou *Arte Portuguesa Primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* e passou a integrar uma posição de relevo nas mais importantes instituições culturais e patrimoniais do país. Foi então que comecei a notar a dimensão quase mítica com que esta figura tem sido considerada – para o melhor e para o pior – no meio erudito português, desde o tempo em que era ainda vivo.

Apesar deste contacto crescente com José de Figueiredo, o meu desejo de estudar mais seriamente a sua ação não partiu de um fascínio específico pela sua personalidade, tendo antes surgido de um desafio lançado pela professora Doutora

[1] Neste ponto o texto encontra-se redigido na primeira pessoa do singular, pelo caráter particularmente pessoal do seu teor. No restante trabalho segue-se a norma convencionada no meio académico de utilização da primeira pessoa do plural.

Raquel Henriques da Silva – minha orientadora no Mestrado, coordenadora do meu trabalho na CNCCR e, agora, orientadora desta tese – que várias vezes comentou a necessidade de se fazer uma análise crítica e atualizada sobre esta figura, nas suas várias valências. De facto, à data em que comecei a fazer a investigação e a redigir a presente tese, poucos eram os trabalhos de pendor académico que tratavam o assunto "José de Figueiredo" com a seriedade, a qualidade ou o desenvolvimento que o tema merecia (v. "Estado da arte").

Aceite o repto para estudar esta personalidade – não sem alguma ingenuidade da minha parte, talvez, mas com bastante entusiasmo –, inscrevi este tema no curso de Doutoramento em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico da FCSH-UNL e submeti uma candidatura ao concurso anual para Bolsas de Doutoramento Individuais promovido pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, tendo obtido a respetiva bolsa (SFRH/BD/63045/2009).

ESTADO DA ARTE.

A importância de José de Figueiredo no panorama museológico, patrimonial e historiográfico do início do século XX em Portugal já foi mencionada em diversas obras, produzidas em períodos e em contextos variados, embora nunca tenha sido alvo de um estudo académico monográfico abrangente, profundo e sistematizado. As primeiras referências dedicadas à sua vida, redigidas por autores seus contemporâneos, são os diversos opúsculos publicados logo após a sua morte, com destaque para os textos de Alfredo da Cunha, João Couto, Manuel de Figueiredo e Reinaldo dos Santos. Apesar da sua natureza – são textos de homenagem, devendo por isso ser lidos com distanciamento e atitude crítica –, estes artigos não só apresentam dados importantes para a construção sumária do percurso biográfico de José de Figueiredo, como também abordam temas específicos da sua ação profissional: Alfredo da Cunha destaca as ações de Figueiredo na divulgação e defesa das Belas-Artes, nomeadamente a atividade desenvolvida no Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga[2]; João Couto, sucessor de Figueiredo na direção do MNAA, apresenta uma resenha da sua vida e obra, dando particular relevo ao seu trabalho no museu e na preparação das exposições de

[2] CUNHA, Alfredo da – *Dr. José de Figueiredo*, 1938.

Sevilha (1929) e Paris (1931) e à sua produção bibliográfica[3]; Manuel de Figueiredo, seu sobrinho e diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, expõe uma visão mais pessoal e familiar[4]; e Reinaldo dos Santos centra-se na componente nacionalista da obra bibliográfica de José de Figueiredo, destacando ainda a sua importância na renovação do discurso museográfico do Museu Nacional de Arte Antiga, a que chamou de *"a revolução de Figueiredo"* [5].

Apenas um trabalho de cariz académico tem José de Figueiredo como principal referente: a dissertação de Mestrado de Teresa Pontes, na qual a autora propõe *"identificar e definir as práticas e os conceitos de José de Figueiredo no âmbito da Museologia da Arte"* [6]. Apesar de enunciar de facto as práticas desta personalidade no contexto da museologia da arte (centrando-se naturalmente na sua ação durante o período de direção do Museu Nacional de Arte Antiga) e de, por vezes, tentar contextualizar a sua atividade no panorama do pensamento português do início do século, Pontes acaba por se dispersar na construção da biografia – por vezes confusa, na nossa opinião – do seu referente, afastando-se parcialmente do tema que se propôs tratar. Embora tenha recorrido a documentação indispensável e de grande interesse – destaque para o fundo José de Figueiredo do Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, em parte tratado e organizado pela autora no contexto da sua investigação – Pontes acabou por não conseguir criar um discurso analítico e crítico sobre Figueiredo e a sua ação museológica, enunciando, contudo, pistas interessantes para o desenvolvimento de futuras investigações quer sobre a personalidade em estudo, quer sobre a contextualização e caracterização do ambiente intelectual, cultural, político e social português no final do século XIX e no início do século XX. Em suma, não sendo um trabalho particularmente bem conseguido nos termos propostos, tem a virtude de sistematizar alguma documentação de grande interesse e de apontar linhas de pesquisa que se revelaram fundamentais para o trabalho que viemos a desenvolver.

Estudar José de Figueiredo implica dedicar particular atenção à sua ação no Museu Nacional de Arte Antiga, instituição de que foi diretor durante 26 anos e através

---

[3] COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Bulletin des études portugaises*, Fasc. 1, 1938. Este texto foi traduzido para português e publicado no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV, [janeiro a dezembro de 1959], 1-6.

[4] FIGUEIREDO, Manuel de – *O Portuense José de Figueiredo*, 1938.

[5] SANTOS, Reinaldo – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo no Museu das Janelas Verdes em 19 de Fevereiro de 1938*, 1938, 18.

[6] PONTES, Teresa – *Museologia da Arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*, 1999 [texto policopiado], 9.

da qual o seu nome ficou associado à museologia da arte do início do século XX em Portugal. Vítor Manaças apresenta na sua dissertação de Mestrado[7] um interessante estudo sobre aquele museu, desenvolvido na ótica sua programação arquitetónica, e no qual se apresenta uma excelente resenha da história daquela instituição, desde a sua génese (Galeria Nacional de Pintura, fundada em 1836 e aberta ao público em 1868, e Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, instalado em 1882 no Palácio Alvor-Pombal, atual MNAA) aos períodos das duas primeiras direções: a de José de Figueiredo (1911-1937) e a de João Couto (1938-1964). Manaças observa que a direção de Figueiredo constituiu um momento de destaque na vida daquela instituição, correspondente ao período em que pela primeira vez houve uma preocupação *"com a organização das colecções segundo critérios então seguidos em alguns museus europeus, constituindo as suas obras de arranjo e organização museológica avanço significativo que colocou o MNAA a par de muitos museus da Europa"*[8]. Apesar de propor uma leitura do MNAA numa perspectiva da análise da sua evolução arquitetónica e museográfica, Manaças evita a mera descrição de projetos, enriquecendo o trabalho com uma contextualização geral e com referências às posições teóricas subjacentes às práticas seguidas pelos diretores do museu, ainda que não desenvolva esta leitura mais conceptual – até porque não era essa a sua intenção.

Embora naturalmente associada ao Museu Nacional de Arte Antiga, a ação de José de Figueiredo no panorama patrimonial e museológico português estende-se para lá da sua direção naquela instituição, uma vez que foi figura de relevo no contexto da reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos, depois da implantação da República em Portugal, e um dos protagonistas da crítica e historiografia da arte no nosso país, no início do século XX. Este assunto é abordado na tese de Doutoramento de Jorge Custódio, obra em que se apresenta um extenso e intenso estudo sobre a política patrimonial portuguesa, desde o período antecedente à instauração da República até aos alvores do Estado Novo, sendo dada particular relevância ao contexto histórico e à cronologia dos acontecimentos e passando-se *"a pente fino toda a legislação da época referente ao património artístico e monumental e aos intervenientes nas instituições e no território"*[9]. Traçando um quadro intensivo do desenvolvimento dos organismos

[7] MANAÇAS, Vítor Manuel Teixeira – *Museu Nacional de Arte Antiga. Uma leitura da sua história. 1911-1962*, 1991 [texto policopiado].
[8] Idem, *ibidem*, 7.
[9] CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo – "*Renascença"artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República*, 2008 [texto policopiado], 29. Esta tese foi publicada

tutelares do património português no período abordado, Custódio não deixa de dar particular atenção à atividade de José de Figueiredo, um dos principais intervenientes no contexto e período temporal estudados. De facto, esta personalidade começou a sua incursão nos assuntos patrimoniais ainda em tempo da Monarquia Constitucional (como membro da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa e do Conselho dos Monumentos Nacionais), desenvolvendo nestas instituições uma ação que estaria na génese das suas ações futuras:

> *"a integração de José de Figueiredo nas estruturas da Academia e do COMN dá-lhe autoridade para o processo crítico no interior das instituições, onde passará a ser um dos técnicos mais respeitados do seu tempo. José de Figueiredo sabia o que queria e os últimos cinco anos da monarquia constitucional deram-lhe razão aproximando-o cada vez mais dos republicanos, na consciência da necessidade da reforma das estruturas artísticas e culturais do país que se impunha."*[10]

Outro assunto naturalmente intrínseco ao trabalho que ora apresentamos é a caracterização e compreensão do quadro museológico português no final do século XIX e no início do século XX, sobretudo os períodos da 1.ª República e início do Estado Novo. Esta contextualização encontra-se abordada na tese de Doutoramento de Henrique Coutinho Gouveia, *Museologia e etnologia em Portugal: personalidades e instituições*, em que é apresentado um completo enquadramento cultural, social, jurídico e institucional do panorama museológico nacional dos períodos que iremos abordar, ainda que centrado nas questões relacionadas com o desenvolvimento da etnografia e suas instituições de estudo e divulgação[11]. Também deste autor, importa referir o estudo sobre o desenvolvimento daquilo que entende por "museologia local", desde o final do século XIX ao início do Estado Novo, no qual um dos pontos abordados é a evolução da museologia regional durante a 1.ª República, período marcado por *"uma importante*

---

em dois volumes (2012 e 2013) pela editora Caleidoscópio. Uma vez que aquando desta edição já tínhamos o nosso trabalho em estado bastante desenvolvido, mantivemos as citações da versão policopiada. Sobre esta tese v. também BAIÃO, Joana – "Jorge Custódio: "Renascença artística" e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República (Recensão crítica)" in *Revista de História da Arte.* N.º 8 – "Museus e Investigação". Lisboa: Instituto de História da Arte / FCSH-UNL [julho de 2011], 252-257.

[10] CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo – "*Renascença"artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República*, 2008 [texto policopiado], 631.

[11] GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Museologia e etnologia em Portugal. Instituições e personalidades*, 1997 [texto policopiado].

acção legislativa com notória influência no domínio museológico" marcada pela criação de uma "*estrutura de enquadramento do movimento museológico regional"*[12]. Este tema é retomado por João Oliveira Diogo, que na sua dissertação de Mestrado contextualiza a museologia regional e local em Portugal no mesmo período, numa abordagem próxima da de Coutinho Gouveia, mas que tem interesse pela referência à relação entre os poderes centrais e as movimentações regionais, nomeadamente através das personalidades ligadas à criação dos museus no período estudado[13].

Sobre este assunto, referência também para os diversos artigos em que se mencionam, com mais ou menos destaque, as intervenções oficiais ou oficiosas de José de Figueiredo nos complexos processos de constituição e reorganização de vários museus regionais no início do século XX, a saber: o opúsculo editado em 1987 por António Manuel Gonçalves sobre as intervenções de Figueiredo no processo de formação do Museu de Aveiro[14]; a comunicação de Joaquim Caetano e António Manuel Alegria sobre os primeiros anos do Museu de Évora[15]; e a dissertação de Mestrado de Carlos Serra sobre António Augusto Gonçalves, na qual é abordada a constituição do Museu Nacional Machado de Castro e a sua organização durante a 1.ª República[16].

Finalmente, referência para a atividade de José de Figueiredo enquanto historiador e crítico de arte que, não estando estudada sistematicamente, já foi contudo referida em alguns trabalhos académicos. A dissertação de Mestrado de Nuno Rosmaninho, *A historiografia artística portuguesa de Raczynski ao dealbar do Estado Novo: 1846-1935*[17], contextualiza o desenvolvimento do pensamento que está por trás da produção da crítica e da historiografia da arte entre 1846 (ano de publicação de *Les Arts en Portugal*, de Raczynski) e 1935 (ano da adoção da "Política do Espírito" de António Ferro), abrangendo assim o período sobre o qual nos iremos deter. Rosmaninho parte da verificação da importância que a "envolvência ideológica" teve na produção crítica e historiográfica do hiato temporal estudado, nomeadamente através das relações

[12] GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus…", 1985, 163.
[13] DIOGO, João Manuel Mendes de Oliveira – *Museologia regional e local em Portugal. Ontem e hoje: urgência de uma política*, 1997 [texto policopiado].
[14] GONÇALVES, António Manuel – *O dr. José de Figueiredo e o Museu de Aveiro*, 1987.
[15] ALEGRIA, António Miguel e CAETANO, Joaquim Oliveira – "Nascer na convulsão. Os primeiros anos do Museu de Évora, 1915-1930" [2005]. Acedido em URL: http://museudevora.imc-ip.pt/pt-PT/Boletim/cenaculo1/ContentDetail.aspx?id=185.
[16] SERRA, Carlos Manuel Santos – *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico*, 2002 [texto policopiado].
[17] ROSMANINHO, Nuno – *A historiografia artística portuguesa de Raczynski ao dealbar do Estado Novo: 1846-1935*, 1993 [texto policopiado].

entre historiografia artística e o conceito de nacionalismo[18]. Simultaneamente, o autor propõe-se a traçar o perfil do historiador de arte em Portugal entre 1800 e 1940 – a sua formação, profissão e relevância dos estudos artísticos no contexto da restante obra publicada, bem como as estratégias adotadas e as metodologias defendidas – apresentando um amplo quadro que constitui ferramenta útil para o estudo dos assuntos relacionados com a história da produção de teoria, crítica e história da arte em Portugal e seus protagonistas.

José de Figueiredo é uma das figuras mencionadas por este autor, que analisa a sua obra crítica dando natural atenção para as opções metodológicas e discursivas, devidamente contextualizadas. É chamada a atenção para a inserção do pensamento de Figueiredo numa corrente nacionalista que implica um *"esforço analítico para mostrar a originalidade artística portuguesa"* (corrente essa já preconizada por Ramalho Ortigão e continuada por Reinaldo dos Santos, por exemplo)[19] e que chega mesmo a implicar imprecisões na construção do discurso histórico – Rosmaninho refere explicitamente que *"José de Figueiredo, não descurando a pesquisa documental, criará um discurso de pendor nacionalista que, desejando encontrar uma especificidade artística portuguesa, se revela por vezes generalizante e precipitado"*[20].

Da lavra deste autor é também um artigo baseado num dos capítulos da sua dissertação de Mestrado, com atualizações que o tornam igualmente uma fonte de consulta indispensável[21]. Debruçando-se especificamente sobre a estratégia e a metodologia na historiografia artística portuguesa entre 1846 e 1935, que contextualiza e analisa criticamente, Rosmaninho dedica parte da sua atenção à metodologia seguida por José de Figueiredo, enquadrando-a dentro da produção do ensaio – em que se *"parte de uma hipótese e se fundamenta através da argumentação"*– e de um modelo de estudo baseado na *"integração da arte nacional no contexto internacional"*[22]. É chamada a atenção para a inclusão da produção historiográfica e crítica portuguesa

[18] Por exemplo, logo na introdução o autor chama a atenção para *"o facto de a reflexão histórica e crítica ter a necessidade de partir da identidade nacional"*, uma vez que *"é ela que enquadra a valorização do passado artístico e que, referindo-se ao presente, orienta as discussões entre tradição e modernidade"*(ROSMANINHO, Nuno – *A historiografia artística…*, 1993 [texto policopiado], 5).
[19] Idem, *ibidem*, 116.
[20] Idem, *ibidem*, 5.
[21] ROSMANINHO, Nuno – "Estratégia e metodologia na historiografia artística portuguesa (1846-1935), 1997, 71-92.
[22] Idem, *ibidem*, 82.

dentro das correntes de pensamento internacionais, referindo-se com algum destaque as *"várias 'correntes confluentes' do positivismo"*[23].

A contextualização da produção historiográfica e crítica de arte em Portugal encontra-se também abordada nas dissertações de Mestrado de Sandra Leandro[24] e de Patrícia Esquível[25]. Sandra Leandro apresenta o estado da crítica e teoria da arte em Portugal no final do século XIX e, embora não seja referente ao período de atividade crítica de José de Figueiredo, contribui para entender os discursos com que esta personalidade contactou durante os seus anos de "formação" nos assuntos artísticos, constituindo assim um útil instrumento para entender as opções conceptuais adotadas mais tarde como historiador e como crítico. Desta autora, é também de referência indispensável a tese de Doutoramento dedicada à *"compreensão da singularidade da vida e obra de Joaquim de Vasconcelos enquanto Historiador de Arte – Polemista e Museólogo"*[26]. Considerado *"o verdadeiro fundador da História da Arte em Portugal"*[27], Joaquim de Vasconcelos (1849-1947) marcou o panorama da produção de crítica e história da arte em Portugal no final do século XIX e início do século XX, sendo figura de referência na formação das gerações de historiadores e críticos de arte das gerações que o sucederam, entre os quais se enquadra José de Figueiredo. Entre os diversos assuntos abordados no trabalho de Sandra Leandro, destaque para as referências à relação, nem sempre pacífica mas de mútuo respeito, mantida entre Joaquim de Vasconcelos e José de Figueiredo – dois portuenses de duas diferentes gerações –, unidos pelo gosto pelo estudo da história da arte portuguesa e sua divulgação.

Já o trabalho de Patrícia Esquível focaliza a produção de crítica de arte em Portugal entre 1921 e 1940, em parte motivada pela perceção da *"quase inexistência de uma historiografia interessada nos movimentos artísticos mais recentes (séculos XIX e XX)"* durante aquele período[28]. O interesse no trabalho de Esquível para a nossa investigação prende-se não só com o facto de reportar para uma época correspondente a

[23] ROSMANINHO, Nuno – "Estratégia e metodologia na historiografia…", 1997, 86 e seg.
[24] LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Teoria e crítica de arte em Portugal: 1881-1900*, 1999 [texto policopiado].
[25] Tese publicada: ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri, 2007.
[26] LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo,* 2008 [texto policopiado], 15.
[27] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 115.
[28] ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, 2007, 16.

alguns dos anos em que José de Figueiredo manteve colaboração ativa com diversos periódicos e publicações, mas sobretudo por traçar um estudo acerca das ideias estéticas que circulavam em Portugal naquele período, analisando questões teóricas e culturais como o nacionalismo artístico ou as relações entre arte, sociedade e política.

Apesar de ser constantemente referido que o pensamento de José de Figueiredo se enquadra dentro das correntes historiográficas estrangeiras – em texto relativamente recente Paulo Pereira insere o trabalho desse erudito numa corrente nacionalista que *"sintoniza-o (…) com as correntes estrangeiras suas contemporâneas"*, que o levaram a um *"reconhecimento* inter pares *em termos internacionais"*[29] –, o facto é que a sua produção nunca foi estudada sistematicamente dentro de um enquadramento internacional que, no entanto, julgamos ser um dos pontos de abordagem fundamental para o estudo desta personalidade.

Para esta contextualização tivemos então presentes a bibliografia coeva produzida internacionalmente – donde se podem identificar quais os modelos metodológicos e correntes mais em voga na época –, e também estudos genéricos, mais ou menos recentes, sobre o panorama geral da historiografia europeia no período abordado. Referência para a *História da história da arte* de Germain Bazin, obra já clássica que constituiu o ponto de partida para o nosso estudo, uma vez que elenca as principais correntes de pensamento na construção da historiografia da arte, tendo em conta os diferentes períodos, contextos geográficos e protagonistas. Bazin integra o pensamento de Figueiredo numa *"corrente nacionalista que se apoiava na cultura francesa e iria substituir o pensamento alemão"*[30], sendo que o seu interesse pela pintura primitiva pode ser enquadrado dentro do desenvolvimento do gosto pelos pintores primitivos que se generalizou pela Europa no final do século XIX, e que foi marcado pela reivindicação nacionalista da génese do renascimento por parte de diversos países: cada um reclamava para si a faculdade de ter desenvolvido uma escola original de pintura, a partir de um movimento artístico popular e indígena (destaque para os estudos de Venturi em Itália, de Courajoud em França ou de Neumann na Alemanha, por exemplo)[31].

[29] "História da história da arte portuguesa" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol. 20, 2009, 55.
[30] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 (1986), 371.
[31] Idem, *ibidem*, 122-123.

O nosso interesse no pensamento historiográfico de José de Figueiredo prende-se também com o objetivo de entender de que modo o seu *corpus* conceptual se repercutiu na sua ação no processo de reorganização museológica e patrimonialista do país e na atividade desenvolvida enquanto diretor do MNAA, assunto sumariamente abordado por José Alberto Seabra de Carvalho e Marta Barreira Carvalho num artigo de 2009, em que é abordada a organização do MNAA após 1911, enquadrada dentro de um contexto europeu marcado pelo *"rápido e intenso movimento de afirmação identitária"*, desenvolvido em torno de grandes exposições dedicadas aos mestres primitivos[32].

A ação museológica de José de Figueiredo é geralmente descrita como "inovadora" não só em Portugal, mas também dentro do contexto museológico europeu[33]. Assim, interessa ter presentes alguns estudos de referência acerca da evolução da museologia e da museografia no contexto europeu, dos quais destacamos a obra de referência de Germain Bazin, *Le temps des musées*[34] (na qual merece particular atenção da nossa parte a contextualização da museologia fino-oitocentista e do início do século XX, tendo em conta os seus protagonistas, momentos fundamentais de ruptura e continuidade, a evolução dos conceitos de museu, museologia e das práticas museológicas) e as reflexões mais atualizadas de vários investigadores, entre os quais destacamos Dominique Poulot, Donald Preziozi ou Francis Haskell, importantes para a reflexão e caracterização das problemáticas relacionadas com a relação entre museologia, museografia e história da arte.

Em obras como *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*[35], *Musée et muséologie*[36] e *Une histoire des musées de France*[37] Poulot relata de um modo bastante documentado e crítico a história dos museus e do património franceses desde o século XVIII, apresentando capítulos particularmente interessantes para a caracterização da museologia e museografia europeias e francesas no século XIX, pois não só se debruça sobre a evolução interna das instituições, como tem em conta as suas relações com

[32] CARVALHO, José Alberto Seabra e CARVALHO, Marta Barreira – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte (do liberalismo ao Estado Novo)" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol. 20, 2009, 111.
[33] SANTOS, Reinaldo dos – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*, 1938, 18 e seg. ; COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV [janeiro a dezembro de 1959], 1.
[34] BAZIN, Germain – *Le temps des musées*, 1967.
[35] POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007.
[36] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005.
[37] POULOT, Dominique – *Une histoire des musées de France. XVIIIe-XXe siècle*, 2011 [2008].

fenómenos como o mercado da arte, o colecionismo, a indústria, a identidade nacional e o patriotismo, etc. Por sua vez, Donald Preziosi apresenta em *In the aftermaths of art. Ethics, aesthetics, politics* uma reflexão mais teórica, conceptualizando diversas temáticas relacionadas com a história da arte[38] e dedicando particular reflexão acerca da relação entre os discursos da historiografia e os contextos da sua produção, bem como o modo como isso se repercute no espaço expositivo[39]. E em *The ephemeral museum. Old masters paintins and the rise of art exhibitions*[40], Francis Haskell analisa de que modo o interesse pelos grandes pintores influiu nas exposições temporárias de arte (que ele denomina de "museus efémeros") em Roma e Florença no século XVII, e de que modo alguns dos discursos associados a esse fenómeno foram apropriados no século XIX em França ou em Inglaterra, nos grandes eventos expositivos e instituições museológicas. Esta obra é de particular interesse porque ajuda a entender a influência dos contextos histórico-geográficos nos discursos das exposições permanentes e temporárias, dando assim algumas pistas para entender algumas decisões de José de Figueiredo, quer na renovação do discurso expositivo do Museu Nacional de Arte Antiga, quer na organização de exposições temporárias naquela instituição e fora dela.

As obras aqui referidas são uma seleção da bibliografia de referência que tivemos presente no início da nossa investigação. Demos, nessa fase, particular relevância a trabalhos produzidos em contexto académico, nomeadamente dissertações de Mestrado e Doutoramento direta ou indiretamente relacionadas com o nosso referente. Outras obras revelaram-se de consulta indispensável para o estudo e enquadramento da vida e da ação de José de Figueiredo, uma vez que, para uma correta e completa leitura dos temas que propusemos estudar, é necessário entender os círculos sociais, políticos e culturais, em Portugal e no estrangeiro, que fizeram parte do(s) contexto(s) de formação e de atuação daquela personalidade. Assim, embora não seja elencada neste ponto, será mencionada ao longo do trabalho numerosa bibliografia que, de natureza vária e abrangendo um vasto leque cronológico, permitiu desenvolver a nossa reflexão nos vários assuntos que compõem este estudo.

---

[38] PREZIOSI, Donald – *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics,* 2006.

[39] *"The modern pratices of museology – no less than those of the museum's auxiliary discursive practice, Art History (let us call this there museography) – are firmly rooted in ideology of representacional adequacy, wherein exhibition is presumed to more or less faithfully 'represent' some set of extra-museological affairs (…)"* (Idem, *ibidem*, 69).

[40] HASKELL, Francis – *The ephemeral museum. Old masters paintings and the rise of the art exhibition*, 2000.

UMA QUESTÃO METODOLÓGICA: O TEXTO BIOGRÁFICO E A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA.

A natureza do tema tratado neste trabalho colocou, desde o início, algumas questões relacionadas com a definição da sua estrutura e com a metodologia a seguir, estando, contudo, definidos à partida dois objetivos fundamentais: *a)* a fixação de dados biográficos e construção da cronologia da vida de uma determinada figura (José de Figueiredo), a partir de diversas fontes; *b)* a apresentação de uma reflexão historiográfica sobre determinados temas – a história e crítica da arte, a museologia da arte e o património artístico em Portugal –, a partir da análise da ação da personalidade em estudo. Não seria pertinente, pois, deixar de se fazer no âmbito deste trabalho uma reflexão sobre um assunto que, nas últimas décadas, tem vindo a ser debatido no seio de diversas áreas disciplinares, entre as quais a História e a História da Arte: a relação entre o texto biográfico (biografia ou auto-biografia) e a construção da história[41].

Em termos genéricos a biografia é *"a espécie de género literário "história" que trata, não de nações, ou massas humanas, mas sim de um indivíduo"*[42] e está ligada, na sua base, à ideia de exemplaridade (no sentido de que a trajetória passada de determinado indivíduo pode servir de inspiração para atos e condutas vivenciados no presente) e mesmo de um *voyeurismo "mais ou menos velado"*[43]. Contudo, este género não deve ser entendido como um mero registo cronológico e descritivo de uma série de ações passadas, devendo sim ser considerado como um meio para refletir epistemologicamente acerca de temáticas relacionadas com o referente em causa: *"la biographie n'est pás l'enregistrement passif d'une réalité empirique et distincte; elle construit un objet en résolvant des problèmes épistémologiques que littéraires"*[44].

Desde que surgiu o costume de ligar a obra de arte ao nome do seu criador que a narrativa biográfica tem sido uma importante ferramenta para a História da Arte: desde a publicação das "Vidas dos Artistas" de Vasari[45] que o modelo de estudo de "vida e

---

[41] Refira-se que, enunciada no nosso projeto de tese (BAIÃO, Joana – *José de Figueiredo…*, 2010 [texto policopiado], 20), a necessidade de apresentarmos uma reflexão mais ensaística sobre este tema foi também apontada na prova pública de apresentação do projeto de Doutoramento pelos membros do júri, nomeadamente pelo arguente, Prof. Doutor João Brigola.

[42] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 4 [s.d.], 727.

[43] SCHMIDT, Benito Bisso – "Construindo biografias… Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos" in *Estudos Históricos.* N.º19, 1997, 4.

[44] MADÉLENAT, Daniel – "Biographie" in *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 3, 1989, 158.

[45] Referimo-nos à obra fundadora de Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550). Embora a referência biográfica a artistas remonte à Antiguidade Clássica, o modelo de narrativa biográfica na História da Arte só foi fixado nesta obra renascentista, dada a sua importância e

obra" tem constituído um dos processos fundamentais para a construção de um *corpus* teórico desta ciência. Porém, o reconhecimento e validação científica da biografia enquanto ferramenta metodológica têm sido constantemente postos em causa, sobretudo ao longo do século XX, a partir do momento em que começou a ser debatida a questão da autonomia da obra de arte e o papel e lugar do "autor" em relação à sua obra[46], o que resultou num progressivo descrédito deste tipo de narrativa no âmbito das investigações académicas da História e da Teoria da Arte[47].

Apesar das suas especificidades disciplinares, as discussões que instauraram uma "crise da biografia" na História da Arte do século XX[48] enquadraram-se num contexto mais amplo do debate sobre a relação entre a biografia (enquanto género narrativo / literário) e a História dita "generalista", partilhando questões e reflexões.

A historiadora brasileira Mary del Priore traça, num artigo de 2009, uma interessante reflexão sobre o desenvolvimento do texto biográfico na literatura ocidental, desde a Antiguidade até aos nossos dias, centrando-se nas diferentes matizes conceptuais que têm marcado este género, sobretudo na sua relação com a construção de narrativas históricas[49]. Apesar de referir e identificar o continuado recurso à narrativa

---

a extensa divulgação que recebeu (v. BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 25-35.

[46] Cf. JUNOD, Karen – *Writing the lives of painters: biography and artistic identity in Britain 1760-1810*, 2011, 3. Destaque-se, aqui, o importante texto de Michel Foucault, "Qu'est c'un auteur", publicado originalmente em 1969 no *Bulletin de la Societé Française de Philosophie* , n.º 3 [junho-julho]. O texto – que ao longo dos anos sofreu algumas atualizações – encontra-se traduzido em português: FOUCAULT, Michel – *O que é um autor.* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

[47] O historiador Greg Thomas nota que as constantes críticas ao "paradigma biográfico" por parte da História da Arte do século XX devem-se a duas razões: o facto de *não parecer* uma metodologia, uma vez que está demasiado centrada em relacionar objetos artísticos com uma determinada cronologia; e o facto de nunca ter sido uma questão teorizada de modo desenvolvido por grandes vultos ("*no Wölfflin or Panofsky to serve as a modern progenitor"*) (THOMAS, Greg M. – "Instituting Genius. The formation of biographical art history in France" in MANSFIELD, Elizabeth (ed.) – *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*, 2002, 260).

[48] A discussão mantém-se atual, sendo vários os historiadores que criticam de forma diversa a abordagem biográfica na História da Arte, por entenderem que este tipo de construção histórica sobrevaloriza o culto do artista e interfere na leitura analítica da sua obra, num fenómeno de valorização do indivíduo que Rosalind Krauss apelida de "história do nome próprio": *"(…) an art history turned militantly away from all that is transpersonal in history – style, social and economic context, archive, structure – is interestingly and significantly simbolized by an art-history as a history of the proper name"* (KRAUSS, Rosalind – "In the name of Picasso" in *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, 1986, 25).

[49] A autora identifica os principais momentos da escrita biográfica na história, a saber: a biografia entendida como *"um procedimento retórico ligado a um acontecimento histórico mais amplo"*, pelos autores gregos e romanos; a vida dos santos como modelo da exemplaridade humana e a vida de cavaleiros e heróis como *"atores de intrigas e portadores de valores positivos"*, na Idade Média; o indivíduo como *"meta e norma de todas as coisas"* no Renascimento; o interesse pelos *grands hommes*, que se destacavam por serem *"proveitosos à sociedade"*, no contexto iluminista do século XVIII; a importância das biografias no papel da construção da ideia de "nação" no século XIX; o progressivo

biográfica por parte de historiadores ao longo do tempo, a autora adverte que *"a moda da biografia histórica é recente"*, uma vez que até à segunda metade do século XX, *"sem ser de todo abandonada, ela era vista como um gênero velhusco, convencional e ultrapassado por uma geração devotada a abordagens quantitativas e economicistas"*[50].

A crise da biografia na sua relação com a História acentuou-se a partir do final do século XIX, quando esta disciplina começou a afastar-se da Literatura, buscando a sua autenticidade através da negação progressiva da narratividade como modo adequado de exposição da escrita histórica[51]. Esta conceção foi muito defendida a partir do início do século XX e marcou o *"momento do eclipse da narrativa, enterrado junto com a história factual"*, vindo a ser desenvolvida sobretudo através da Nova História e das correntes estruturalistas, cuja metodologia minimizava o indivíduo e o facto, privilegiando o estudo das formas de representação coletiva (as massas) e das grandes estruturas da sociedade, nas suas dimensões sociais, económicas, culturais ou espirituais, em interrelações independentes das perceções e das intenções do indivíduo[52]. Rejeitava-se então a construção da História como narrativa, dando-se redobrada atenção aos estudos promovidos por diversas áreas das ciências sociais (como a sociologia, a demografia ou a economia), o que veio a ter reflexos na renovação dos métodos de trabalho do historiador, agora entendido como

> *"um especialista escrevendo para outros especialistas. No que deveria ser uma ciência, não havia espaço para a arte. Menos espaço ainda, pois a nova orientação excluía a biografia, que é narrativa por excelência."*[53]

Assim, enquanto os historiadores ignoravam e rejeitavam até os ídolos individuais e o desenvolvimento da História a partir de uma leitura de vidas

---

desinteresse dos historiadores pela biografia no final do século XIX (devido ao afastamento disciplinar ente História e Literatura); e, finalmente, o ressurgimento e a validação deste género na historiografia, a partir dos anos 70 do século XX (PRIORE, Mary del – "Biografia: quando o indivíduo encontra a história" in *TOPOI.* Vol. 10 [julho-dezembro], 2009, 7-16).

[50] PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 7.

[51] Cf. SCHMIDT, Benito Bisso – "Construindo biografias…", 1997, 6.

[52] PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 8. Sobre a Nova História v. LE GOFF (et al.), Jacques – *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1977; DUBY, George (et al.) – *História e Nova História*. Lisboa: Edições Teorema, 1986; BURKE, Peter – *New perspectives on historical writing*. Cambridge: Polity Press, 1991.

[53] PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 8.

particulares, a biografia passou a ser uma área sobre a qual se debruçavam sobretudo os escritores, que utilizavam este género para convidar o leitor a uma *"viagem artificial no passado, fortemente ligada aos fatos"*, concebendo biografias na sua maioria acríticas (no sentido de não pretenderem contribuir para a análise e interpretação dos contextos) e marcadas pelo tom mais ou menos apaixonado e envolvido do narrador.

Este panorama começou a modificar-se lentamente a partir da segunda metade do século XX (sobretudo a partir do final da década de 1970), quando começou a ser posta em causa a visão estruturalista da História (demasiado "desumanizada") e a dar-se maior atenção ao papel dos indivíduos na construção dos fenómenos sociais. Este processo foi acompanhado pelo desenvolvimento da Micro-História e de uma nova metodologia, baseada em casos de estudo e centrada na observação de fenómenos a uma escala reduzida, que valoriza as histórias individuais ou as biografias como auxiliares de reconstituição de contextos. Porém, apesar da crise das conceções estruturalistas e da emergência de um novo estatuto epistemológico nas ciências sociais, que levou a uma nova valorização do indivíduo, o recurso à biografia como elemento de "fazer história" não foi aceite de modo unânime pelos historiadores, refletindo-se em abordagens plurais e dando azo a diversas discussões e visões críticas. Destas, importa realçar o debate mantido em 1979 entre os historiadores anglo-saxónicos Lawrence Stone e Eric Hobsbawm, onde se opunham duas visões distintas acerca das metodologias e objetivos da Nova História e da sua relação com a narrativa biográfica[54] e, uns anos depois, a discussão instaurada pela publicação do texto "A ilusão biográfica", de Pierre Bourdieu[55]. Bourdieu debruçou-se criticamente sobre a utilização da biografia enquanto narrativa de *"acontecimentos que, sem se terem desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (…) tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas*

[54] Lawrence Stone criticava a *"falência do modelo determinista de explicação histórica, a decepção causada pelos magros resultados obtidos pela história quantitativa, as desilusões provocadas pela análise estrutural e pela abordagem feita pela "Nova História"*, verificando: *"A história narrativa e a biografia individual parecem dar sinais de ressuscitar dentre os mortos"*; do lado oposto, Hobsbawm defendia que a orientação da Nova História não constituía de modo algum uma renúncia *"às grandes questões nem um abandono da investigação das causas por uma ligação ao princípio de indeterminação"*, tendo antes *"objectivos de alargamento e aprofundamento da história científica"*. A propósito desta discussão, Le Goff nota que a crítica à narrativa de percursos individuais por parte da Nova História, prendia-se, na década de 1980, com o facto de aquela não ter em conta as *"novas orientações da história: a crítica do documento, o novo tratamento dado ao tempo, as novas relações entre material e «espiritual», as análises do fenómeno do poder sob todas as suas formas e não só do político"* (cf. LE GOFF, Jacques – "História" in *Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História*, 1984, 243-244).

[55] BOURDIEU, Pierre – "A ilusão biográfica" in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.) – *Usos & abusos da história oral*, 1998, 183-191. O texto original (*L'illusion biographique*) foi editado em junho de 1986 nas *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

segundo relações inteligíveis", denunciando que o historiador, mesmo quando centrado no indivíduo, não pode deixar de manter uma distância objetiva sobre o seu referente, devendo dar atenção aos contextos e aos mecanismos sociais em que se integra a *"experiência comum da vida como unidade e como totalidade"*[56]. Simultaneamente, acusou as "biografias históricas tradicionais" (chamemos-lhes assim) de serem artificiais e "absurdas", ao não preverem a inconstância natural do ser humano ao longo do seu percurso individual, no que diz respeito à tomada de decisões e à sua atuação[57].

O ensaio de Bourdieu e as questões que colocou, enquadrado pela crise da visão estruturalista da história, desafiou os historiadores a repensar a relação entre biografia e História, abrindo portas para uma nova abordagem àquele género. A biografia passou então a ser entendida como uma possível ferramenta para a construção de uma narrativa histórica, em que os fenómenos de determinada época são percecionados e interpretados através do estudo do percurso de um indivíduo (ou grupo de indivíduos), devendo o historiador-biógrafo encontrar o equilíbrio entre o indivíduo e o contexto mais amplo da sociedade e da cultura nas quais ele se integra[58].

A nova abertura da História para a narrativa de percursos individuais tem, nas últimas décadas, instigado a uma reflexão sobre a escrita e a metodologia da biografia histórica, para o que têm sido fundamentais, *"no círculo mais estritamente académico"*, os ensinamentos da Antropologia (para a qual *"o resgate das histórias de vida já é uma praxe"*) e, principalmente, da Literatura, nomeadamente no que concerne às questões mais técnicas da narrativa e da construção de personagens[59].

Se o ressurgimento do género biográfico na historiografia implica a adoção de determinados estilos e técnicas narrativas subsidiadas diretamente pela Literatura, não deixam de existir diferenças significativas entre as biografias produzidas por escritores e as que são fruto do trabalho de historiadores, relacionadas com o tratamento

---

[56] BOURDIEU, Pierre – "A ilusão biográfica" [1986], 184-185.

[57] *"Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações."* (Idem, *ibidem*, 189-190).

[58] PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 10-11. Importa lembrar que, para alguns historiadores, a reabilitação da biografia veio a desfazer a falsa oposição entre sociedade e indivíduo e dar crédito à advertência feita uns anos antes pelo sociólogo alemão Nobert Elias (1897-1990), de que *"a sociedade nada mais é que redes de relações sociais diversificadas formadas por indivíduos, de modo que nem o coletivo nem o individual podem ser entendidos isoladamente, ambos se implicam, ambos se completam."* (cf. JÚNIOR, José Inaldo Chaves – "Biografia e micro-história…", 2011, 4).

[59] SCHMIDT, Benito Bisso – "Construindo biografias…", 1997, 7.

diferenciado das fontes de pesquisa; a crítica (interna e externa) das fontes; o compromisso com acontecimentos e sujeitos históricos que existiram na realidade e que chegaram até ao presente através de documentos; ou a explicação e justificação da narrativa construída[60]. Ou seja, o historiador, embora possa recorrer a determinadas técnicas narrativas e criar textos cuja construção se aproxima da do texto literário[61], não pode eximir-se de determinados cânones da sua disciplina, aos quais o romancista não tem que obedecer:

> *(…) o historiador, seja ele biógrafo ou não, se confronta mais do que o romancista com duas questões que tomam a forma do "por que" e do "como". E é precisamente neste momento que o historiador deve integrar em sua narrativa a análise das realidades de ordem coletiva, tais como as forças sociais, a situação económica, as pulsões culturais e religiosas, as mentalidades e até o clima".*[62]

Ao contrário do escritor, o trabalho do historiador está sempre restrito a um campo de possibilidades historicamente determinadas pelas fontes, devendo integrar na sua narrativa uma análise das realidades contextuais; porém, a fidelidade aos documentos e a busca por uma objetividade não implica um total abandono da capacidade criativa do historiador, possibilitada pela interpretação e crítica das fontes e pela argumentação e justificação das suas escolhas[63]. Este fator é particularmente interessante no que diz respeito à narrativa biográfica, dado o *"carácter fragmentário"* da identidade do sujeito biografado[64]. O que leva a uma outra questão fundamental: o dever de o historiador-biógrafo ter em mente a impossibilidade de poder apreender no

---

[60] V. PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 14; SCHMIDT, Benito Bisso – "Construindo biografias…", 1997, 12 e seg.; e SANTOS, Maria Isabel Rodrigues dos – "A biografia enquanto género historiográfico" in *Locus Soci@l*. N.º3, 2009, 107 e seg.;

[61] Vários são os historiadores cujo trabalho testemunha que a clareza e a elegância estilística não são incompatíveis com as normas requeridas pelos trabalhos académicos. Por exemplo, o historiador e antropólogo Carlo Ginzburg afirmou que o seu livro *O queijo e os vermes* (1976) – no qual analisa determinadas especificidades do papel da Santa Inquisição no território italiano no século XVI, a partir da história individual de um moleiro – *"pretende ser uma história bem como um escrito histórico. Dirige-se, portanto, ao leitor comum, bem como ao especialista. Provavelmente apenas o último lerá as notas, que coloquei de propósito no fim do livro, sem referências numéricas, para não atravancar a narrativa"* (*apud* PRIORE, Mary del – "Biografia…", 2009, 9-10).

[62] Idem, *ibidem*, 12.

[63] *"O historiador não é um simples narrador: ele dá razões para explicar sua escolha de tal e qual fator em detrimento de outro, quando se trata de um fato histórico. O poeta cria uma intriga que se basta por seu esqueleto causal. Mas ele não é feito de argumentação."* (RICOEUR, Paul – *Temps et Récit*, tomo I. Paris: Seuil 1983 *apud* Idem, *ibidem*, 13).

[64] SANTOS, Maria Isabel Rodrigues dos – "A biografia enquanto género historiográfico", 2009, 109.

seu todo o referente em que está centrado, optando antes por utilizar o estudo de um determinado percurso para analisar questões e / ou contextos mais amplos:

> *"o acontecimento, o indivíduo, e mesmo a reconstrução de algum estado de espírito, o modo de pensar o passado, não são fins em si mesmos, mas constituem o meio de uma questão mais abrangente, que vai muito além da estória particular e seus personagens."*[65]

Como se pode apreender desta brevíssima súmula sobre a relação entre biografia e História, são numerosas as questões com que historiadores e outros teóricos se têm vindo a debater, e que procurámos ter em conta quer na conceção da estrutura e na definição dos objetivos deste trabalho, quer na metodologia adotada, como veremos no ponto seguinte.

ESTRUTURA, OBJETIVOS, METODOLOGIA.

Se numa fase inicial concebemos um plano de tese essencialmente organizado cronologicamente[66], o desenvolvimento de uma reflexão sobre as questões relacionadas com a relação entre biografia e História levou a uma reformulação estrutural da proposta inicial, nomeadamente no que diz respeito a encontrar um compromisso entre a fixação e análise da cronologia de vida de José de Figueiredo e o desenvolvimento dos temas relacionados com as áreas em que se destacou. O plano inicial da tese foi então reestruturado, tendo como base duas partes fundamentais: uma primeira dedicada ao percurso biográfico-cronológico do referente e sua contextualização, na qual damos especial atenção ao período da sua formação e educação artística formal e informal, e aos contextos em que se movimentou pessoal e profissionalmente ao longo de toda a vida; e uma segunda dedicada à análise da atuação de José e Figueiredo nas várias áreas da sua atividade – a história e crítica da arte, a museologia da arte e o património artístico em Portugal.

---

[65] HOBSBAWM, Eric – "O ressurgimento da narrativa. Alguns comentários" in *RH – Revista de História*, 1991, 41.

[66] V. BAIÃO, Joana – *José de Figueiredo (1871-1937) Sua acção e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal. Projecto para tese de doutoramento.* Trabalho final de Curso de Doutoramento em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico, 2010 [texto policopiado].

Assim, na PARTE I – PERCURSO BIOGRÁFICO E SEUS CONTEXTOS apresentamos três capítulos de contextualização biográfica e histórica, em que fixamos alguns dados do percurso pessoal e profissional de José de Figueiredo: no CAPÍTULO 1 abordamos as suas origens familiares e detemo-nos no período da sua formação em Direito em Coimbra, onde conviveu com várias personalidades que viriam a marcar o panorama intelectual e político do início do século XX e com as quais manteve contacto ao longo da sua vida, por força das circunstâncias pessoais ou profissionais. No CAPÍTULO 2 analisamos o período de cinco anos em que se estabeleceu em Paris, e que terá sido determinante para a definição de todo o seu percurso posterior, por via dos contactos com o ensino da história da arte e com algumas discussões historiográficas que marcaram aquela época, nomeadamente as relacionadas com a pintura do início do Renascimento. Neste capítulo damos ainda atenção à sua interação com historiadores, críticos e artistas estabelecidos e que desenvolviam atividade regular no meio artístico parisiense; e dedicamos também um ponto à Exposição Internacional de Paris de 1900, acontecimento que deu origem à publicação do seu primeiro livro[67], obra que constitui o primeiro momento de relevo na integração do seu nome como crítico de arte em Portugal. E no CAPÍTULO 3 apresentamos a contextualização do seu percurso pessoal e profissional após a sua fixação em Lisboa em 1901, dando especial enfoque aos anos da 1.ª República e do emergir do Estado Novo, vasto período marcado pela integração de José de Figueiredo nas principais estruturas patrimoniais do Estado, mas durante o qual verificamos, porém, alguns períodos de afastamento do país.

Na PARTE II – UMA VIDA DEDICADA À ARTE PORTUGUESA (1901-1937) debruçamo-nos sobre as várias áreas de atuação de José de Figueiredo no panorama cultural português, através das quais o seu nome passou para a posterioridade: a sua integração na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa e a sua posição na querela que opôs Carlos Reis àquela instituição, num período de afirmação do seu nome enquanto erudito em "assuntos de arte" (CAPÍTULO 4); a atividade e a sua consagração aquando da campanha de estudo, restauro e divulgação dos painéis de S. Vicente (CAPÍTULO 5); as suas ideias e contribuições na definição da legislação artística e patrimonial portuguesa no início do século XX, nos diversos contextos político-sociais (últimos anos da Monarquia Constitucional; 1.ª República; Ditadura Nacional; primeiros anos do Estado Novo) (CAPÍTULO 6); a sua atividade como crítico e historiador de arte, num contexto

[67] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na Exposição de Paris*, 1901.

marcado pelos discursos nacionalistas e pelo desenvolvimento da História da Arte enquanto área disciplinar autónoma com metodologias específicas (CAPÍTULO 7); o seu papel pioneiro na divulgação da arte portuguesa, dentro e, sobretudo, fora do país, através do fomento da participação portuguesa em congressos internacionais e através da organização das importantes exposições de arte portuguesa em Sevilha (1929) e em Paris (1931) (CAPÍTULO 8); e a sua atividade no âmbito da museologia da arte em Portugal, com destaque para a identificação e análise das suas ideias e influências no contexto europeu (CAPÍTULO 9) e para a leitura descritiva e crítica da atividade desenvolvida ao longo dos 26 anos em que dirigiu o Museu Nacional de Arte Antiga (CAPÍTULO 10).

Chamamos a atenção para o facto de, apesar do enunciado no título desta tese, termos optado por desenvolver com particular incidência a atividade de José de Figueiredo na museologia e enquanto historiador e crítico de arte, uma vez que foram as áreas determinantes da sua ação, e aquelas por que é, ainda hoje, particularmente recordado. Deste modo, a atenção que damos à sua ação e contributos na defesa e salvaguarda do património artístico português detém-se principalmente na contextualização das suas ideias e intervenções gerais na definição da legislação artística portuguesa das três primeiras décadas do século XX. Não iremos, portanto, particularizar a sua atividade específica nas diversas comissões patrimoniais que integrou – assunto que, de resto, já foi abordado por Jorge Custódio na sua tese de Doutoramento e que poderá vir a ser alvo de investigações mais desenvolvidas no futuro.

Como pré-conclusão deste trabalho dedicamos o CAPÍTULO 11 à fase final da vida de José de Figueiredo, destacando o seu legado testamentário, as principais homenagens que lhe foram votadas desde a sua morte, verificando de que modo a sua "lição" se perpetuou. Fica então dado o mote para a nossa reflexão final, apresentada na CONCLUSÃO e que constitui o objetivo final desta tese: fazer um balanço analítico do real alcance das ações e contribuições desta personalidade no panorama cultural português e o seu enquadramento internacional, e entender como foi construído o "mito José de Figueiredo", personalidade que ainda hoje desperta ora admiração, ora antipatia, mas que dificilmente passa despercebida a quem estuda a história da arte, do património e da museologia em Portugal.

Por fim, dediquemos algumas palavras a propósito dos fundos documentais consultados e da metodologia adotada. Num primeiro momento traçámos como principal objetivo a consulta e inventariação sistemática de um espólio documental em grande parte inédito[68] e que se encontra na posse da família de José de Figueiredo[69]. Aquando da apresentação do projeto de tese pensávamos ter garantido o acesso regular a este espólio, que numa consulta preliminar constatámos ser bastante extenso e rico, fundamental não só para a nossa investigação (sobretudo no que diz respeito ao entendimento das interações de Figueiredo com numerosas personalidades e instituições portuguesas e estrangeiras), mas também para o estudo de outras personalidades e instituições fundamentais da cultura portuguesa. Porém, após a consulta regular desta documentação nos meses de abril e maio de 2011, deixámos de ter acesso à mesma. Este é um problema recorrente na investigação nas áreas das ciências humanas: com o acesso legítima e unicamente dependente da vontade pessoal dos proprietários, os espólios e arquivos de família constituem fontes primárias muitas vezes não exploradas pelos investigadores, seja pelo desconhecimento da sua existência, seja pelas condicionantes na disponibilidade de consulta, ou a sua total interdição.

Do material então consultado – uma ínfima parte do total –, destacamos o grande núcleo epistolar de numerosas personalidades nacionais e estrangeiras (entre outros, Afonso Lopes Vieira, António Augusto Gonçalves, Francisco Almeida Moreira, Luís Keil, Joaquim de Vasconcelos, Hipólito Raposo, Júlio Dantas, Raul Brandão, José Relvas, Émile Bertaux, Yvanhoé Rambosson, Ribera y Rovira e André Dézarrois) e alguma documentação relacionada com trabalhos executados ou orientados por José de Figueiredo – por exemplo: documentos relacionados com a edição de *Arte Primitiva Portuguesa. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910; ou documentos relativos à organização da participação portuguesa no Congresso de História da Arte, em Paris, 1921. Pudemos ver também algumas fotografias e recortes de imprensa. Muitos dos dados integrantes nestes documentos contêm novas informações biográficas, nomeadamente as relacionadas com o período mais recuado da atividade de José de Figueiredo, e pistas nunca estudadas sobre a sua vida profissional (ideias e ações, polémicas, redes de contactos por toda a Europa, etc.). Apesar de nos ter sido impossibilitada a consulta

[68] Este espólio foi consultado parcialmente por Vítor Manaças e Teresa Pontes, no âmbito das suas investigações de Mestrado. Em conversa informal com o seu detentor, foi-nos dito que o historiador José-Augusto França também já recorreu ao mesmo.

[69] O nosso contacto foi o Dr. José Krohn da Silva, a quem não podemos deixar de agradecer o facto de ter permitido consultar e fotografar parte da documentação.

total deste espólio, pudemos fazer um levantamento descritivo e fotográfico parcial, que sistematizámos em base de dados para consulta pessoal. Algum deste material é citado ou reproduzido pela primeira vez ao longo deste trabalho.

Tendo ficado suspensa a consulta sistemática do espólio familiar de José de Figueiredo, centrámos a nossa pesquisa na consulta de dois arquivos fundamentais: o do Museu Nacional de Arte Antiga e o da Academia Nacional de Belas-Artes, instituições no seio das quais Figueiredo concentrou a maior parte da sua atividade profissional.

No arquivo do MNAA demos prioridade à revisão do fundo Arquivo José de Figueiredo (tratado por Teresa Pontes na sua dissertação de Mestrado, como já referimos, e atualmente disponível *online* via Torre do Tombo – Digitarq: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4719837)[70], tendo ainda sido consultados vários Copiadores de Correspondência (1905-1938), álbuns de recortes de imprensa e, parcialmente, os fundos Arquivo João Couto, Conselho de Arte e Arqueologia, Inspeção Geral dos Museus, Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, entre outros (v. "Fontes e Bibliografia").

Quanto ao arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, a sua consulta cingiu-se à documentação disponível *online* (http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4601727), nomeadamente os livros de atas da antiga Academia Real de Belas-Artes de Lisboa e do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição Artística, que consultámos sistematicamente. Por não estar tratado arquivisticamente, o acesso *online* ao arquivo da ANBA revelou-se moroso e, por vezes, confuso, o que dificultou a efetivação de uma consulta sistemática de todos os fundos previstos, nomeadamente os da correspondência, que não analisámos integralmente. Refira-se também que só se encontram digitalizados os livros de atas da ARBAL (1836-1911) e do CAA (1911-1932), não estando acessíveis os livros de atas da ANBA a partir de 1932, ano em que José de Figueiredo assumiu a presidência daquela instituição. Visando colmatar esta

[70] Este fundo foi tratado arquivisticamente e disponibilizado *online* no âmbito do projeto "Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal". Por termos consultado esta documentação ainda na própria instituição, mantivemos na sua referenciação a descrição fixada por Teresa Pontes (Caixa, Pasta, Documento). O projeto "Fontes…", ao qual nos associámos com esta investigação já após o seu início, foi concebido pela linha de Estudos de Museus do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com várias instituições museológicas (entre as quais o MNAA), e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia [PTDC/EAT-MUS/101463/2008]. V. *PROJETHA. Projetos do Instituto de História da Arte*. N.º 1 – "Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal. Apresentação de resultados", 2013. Acedido em URL: http://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf.

lacuna tentámos contactar a ANBA, não tendo sido dada qualquer resposta ao nosso pedido de acesso presencial a esta e outra documentação solicitada.

No sentido de enriquecer a nossa investigação consultámos também diversa documentação em vários arquivos e bibliotecas nacionais e no *Archive des Musées Nationaux de France*, através da qual tentámos coligir informação diversa que nos permitisse complementar diversos dados relacionados com a atividade pessoal e institucional de José de Figueiredo (v. "Fontes e Bibliografia"). O critério foi simples: cientes da dificuldade em, tal como havíamos proposto no ambicioso projeto que apresentámos inicialmente, consultar exaustiva e sistematicamente todos os arquivos previstos, optámos por evitar redundâncias (entre instituições emissoras e instituições recetoras, no caso da documentação oficial), procurando sempre que possível aceder a fundos inéditos. Parte desta documentação selecionada encontra-se descrita e / ou parcialmente transcrita ou reproduzida no CD anexo, correspondente ao volume documental desta tese, que pretendemos que constitua não só um complemento à informação que ora divulgamos e analisamos, mas também um ponto de partida ou uma ferramenta de trabalho para futuras investigações acerca de diversas áreas da cultura portuguesa, em especial da história e da museologia da arte do nosso país.

PARTE I

PERCURSO BIOGRÁFICO E SEUS CONTEXTOS

CAPÍTULO 1

OS PRIMEIROS ANOS (1871-1895)

1. Origens e infância.

Leopoldina Cândida Albernaz Nunes de Carvalho (natural de Lisboa, m. 1917) era uma jovem menina quando partiu para o Brasil com a sua família, em busca de um universo económico mais próspero, em meados da década de 1860. Por essa altura, também Agostinho José de Figueiredo (natural de Vouzela, m. 1875), recém entrado na idade adulta, solteiro, decidiu atravessar o Atlântico e tentar o negócio[71]. Foi em terras brasileiras que o destino cruzou Leopoldina e Agostinho, que ali se casaram (no Rio de Janeiro), regressando pouco tempo depois para Portugal. A natureza dos negócios de Agostinho, que prosperou enquanto negociante de *grosso trato*[72] mantendo relações comerciais com o Brasil, levou o casal a instalar-se no Porto, cidade que constituía um dos principais centros de comércio entre Portugal e o estrangeiro[73].

Foi na cidade invicta que a família viria a crescer, com o nascimento de três meninos[74]: Alberto Nunes de Figueiredo, que nasceu em Outubro de 1868; Agostinho Nunes de Figueiredo, nascido por volta de 1870; e José Nunes de Figueiredo, nascido pelas 9 horas da noite de 20 de dezembro de 1871. O mais novo dos três irmãos, José, foi batizado em 20 de janeiro de 1872, tendo como padrinhos José António Lopes do Couto, proprietário residente nas Fontainhas, e Luzia Nunes de Carvalho, sua tia, irmã de sua mãe[75].

---

[71] A emigração portuguesa para o Brasil teve grande expressão no final do século XIX. Estima-se que entre 1860 e 1890 tenham saído de Portugal cerca de 400.000 emigrantes. Em 1890, os emigrantes no Brasil eram *"responsáveis pela remessa para Portugal de qualquer coisa como 12.000 a 15.000 contos anuais"* (RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 91).

[72] Não pudemos precisar a natureza dos negócios de Agostinho José de Figueiredo. O negociante de *grosso trato* ou *a grosso* era o indivíduo que se dedicava aos vários segmentos do comércio e ao empréstimo de dinheiro a juros. Esta atividade teve forte expressão no Brasil colonial e voltou a ser estimulada pelo surto de emigração portuguesa para o Brasil do século XIX.

[73] FERNANDES, José Alberto Rio – *Porto. Cidade e comércio*, 1997, 58.

[74] V. Árvore genealógica de José de Figueiredo (Anexo, Doc. 1).

[75] Cf. Registo de batismo de José de Figueiredo. Arquivo Distrital do Porto, URL: http://pesquisa.adporto.pt/ cravfrontoffice/default.aspx?page=regShow&ID=829324&searchMode=bs (Anexo, Doc. 2). Muitas fontes indicam 1872 como o ano de nascimento de José de Figueiredo, confusão que poderá ser justificada pelo facto de ter nascido em 1871 e ter sido registado no ano seguinte; as referências ao dia do nascimento também vão variando entre o dia 20 e 21 (o próprio Figueiredo refere, no seu testamento, que nasceu em 21 de dezembro de 1871). Para todos os efeitos, fixamos aqui a data do nascimento em 20 de dezembro de 1871, tendo como fonte o registo de batismo.

Segundo o registo de batismo de José de Figueiredo, quando este nasceu a sua família habitava uma casa da Rua Fernandes Tomás (antiga Rua do Bolhão), bem próxima da Rua de Santa Catarina e do mercado do Bolhão. Esta zona da cidade encontrava-se, desde o início do século XIX, em profunda transformação, integrada num plano de reorganização dos espaços públicos que, em 1841, *"demandou que todos os mercados avulsos da cidade (bem como a feira de plantas e flores) fossem transferidas para a nova Praça do Bolhão"*, sendo que a abertura das ruas Formosa e Fernandes Tomás veio assegurar a ligação entre o centro da cidade e com as principais vias de saída da cidade, a nascente[76]. O crescimento enquanto centro industrial e comercial, e a consequente heterogeneidade dos seus habitantes, fazia do Porto uma cidade de contrastes formais e funcionais, em parte descritos por Júlio Dinis no seu romance *Uma família inglesa*:

> *"Esta nossa cidade (…) divide-se naturalmente em três regiões, distintas por fisionomias particulares. (…) O bairro central é o portuense propriamente dito; o oriental, o brasileiro; o ocidental, o inglês.*
>
> *No primeiro predominam a loja, o balcão, o escritório, a cada de muitas janelas e extensas varandas, as crueldades arquitectónicas a que se sujeitam velhos casarões com o intento de os modernizar; (…)*
>
> *O bairro oriental é principalmente brasileiro, por mais procurado pelos capitalistas que recolhem da América. Predominam neste umas enormes moles graníticas, a que chamam palacetes; (…) abunda a casa com janelas góticas e portas rectangulares, e a de janelas rectangulares e portas góticas, algumas com ameias (…).*
>
> *O bairro ocidental é o inglês (…). Arquitectura despretensiosa, mas elegante."*[77].

Foi num certo meio novo-rico dos "brasileiros", tão ironicamente descrito por Júlio Dinis, que a família de José de Figueiredo – também ela "brasileira", ainda que o seu episódio de emigração tenha sido mais fortuito – se integrou ao instalar-se no Porto, sendo neste ambiente que José e seus irmãos passaram a infância e parte da juventude.

---

[76] BARATA, Rita – "Mercado do Bolhão. Evolução histórica". Acedido em setembro de 2011 em: http://portoredux.blogspot.com/2008/10/rreleases-002-mercado-do-bolho.html.
[77] DINIS, Júlio – *Uma família inglesa*, 1981 [1868], p.72.

A morte levou Agostinho José de Figueiredo em 1875, deixando Leopoldina viúva e com três crianças para criar. José de Figueiredo tinha apenas três anos e a partir desta altura a sua educação e a dos irmãos passou a ser marcada por uma forte presença feminina, através de sua mãe e de sua tia Margarida, irmã de Agostinho, que vivia com a família e que assumiu um importante papel na educação dos petizes. A situação económica da família manteve-se próspera, devido aos investimentos financeiros que o malogrado patriarca deixou aplicados no Rio de Janeiro e no Porto[78].

São escassas as fontes relativas ao período de infância de José de Figueiredo. Contudo, alguns testemunhos permitem-nos reconstituir pequenos episódios da vida infantil e juvenil de José, bem como delinear os principais traços da sua personalidade em formação. O mais importante desses relatos chega-nos através do seu sobrinho Manuel de Figueiredo[79] (filho de seu irmão Alberto), que em 1938, num texto de homenagem à memória do seu tio recentemente falecido, concebeu uns *"apontamentos familiares"* através dos quais transmite as representações mentais que tinha daquela figura[80].

Diz Manuel de Figueiredo que sua avó Leopoldina, mãe de José, referia constantemente que este filho era o mais parecido com o seu pai. Do pai de Leopoldina, Manuel Nunes de Carvalho (que faleceu em 1883, tinha José cerca de 12 anos), ficou a memória de ter sido um *"homem de rija têmpera"*, que vivera *"extraordinárias aventuras"* e que "*tendo conhecido, na infância, os soldados de Junot, combatera no*

[78] Estas aplicações financeiras viriam mesmo a ser a principal fonte de rendimento da família nas décadas seguintes. José de Figueiredo refere-se aos investimentos familiares no Brasil numa carta de 1922, a propósito da hipótese de ir ao Rio de Janeiro para ir assistir a um congresso: "*Será para mim um desastre não ir ao Brazil, quer sob o ponto de vista moral, quer sob o ponto de vista material, pois aproveitaria a ocasião para vêr os bens que ali possuímos (eu e o meu irmão) e para os valorizar convenientemente."* (Carta de José de Figueiredo para Reinaldo dos Santos [28 de junho de 1922]. Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, Pasta 486 - "José de Figueiredo").

[79] **Manuel de Figueiredo** (1896-1965). Escritor, dedicou-se sobretudo à ficção dramática e à crítica de artes plásticas. Da sua juventude ficaram as fortes influências simbolistas e neogarretistas, que se denotam num gosto pela história pátria e pela escolha da época áurea dos Descobrimentos como período cronológico na sua obra de ficção. Foi vereador da cultura da Câmara Municipal do Porto e diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, destacando-se por fomentar o desenvolvimento da atividade educativa naquela instituição. Da sua obra, destaque para *O pintor Henrique Pousão* (1942), *O portuense Almeida Garrett* (1956), *A linguagem dos painéis de S. Vicente* (1956) e *Um pintor de Leça – António Ramalho* (1959) (FERREIRA, José – "Manuel de Figueiredo". URL: http://montedefralaes.blogspot.com/2009/10/fl3.html; *site* do Museu Nacional Soares dos Reis. URL: http://mnsr.imc-ip.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx).

[80] Dada a escassez de fontes, vamos recorrer essencialmente às afirmações de Manuel de Figueiredo para reconstituirmos a infância de seu tio. Sendo baseado em memórias pessoais e em histórias de família, e tendo sido feito em contexto de homenagem, o relato deixado por Manuel de Figueiredo deve ser analisado com a devida salvaguarda, constituindo sobretudo um complemento para entendermos e ilustrarmos a formação da personalidade de José de Figueiredo.

exército do Senhor D. Pedro IV, percorrera, por largos meses, em navio veleiro, os mares de Angola e do Brasil, e que, com oitenta anos feitos, vivia ainda do seu trabalho, não aceitando dos filhos uma mesada, que lhe desse o merecido repouso"[81]. José de Figueiredo herdou do avô alguns traços desta personalidade independente e algo obstinada, que viriam a revelar-se desde tenra idade.

José era um menino *"miúdo e franzino de corpo, mas rijo"*, de temperamento reguila, ou como refere Manuel de Figueiredo, o típico *"rapaz endiabrado"* (Fig.s 2 e 3). Sofria de gaguez (resultado de um susto que apanhara em pequeno com *"uma preta ao dobrar uma esquina"*), problema que corrigiu *"com estudo, paciência e força de vontade"*[82] e que não viria a interferir com a sua capacidade de bom orador e comunicador.





Fig.s 2 e 3 José de Figueiredo, meados da década de 1870 e início da década de 1880. A fig. 2 foi publicada no *Notícias Ilustrado* em 1935, com o comentário: *"É verdade que já marca o seu gosto, voltando as costas á má pintura"*, numa alusão à pouca qualidade do cenário.

[81] FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*, 1938, 6.
[82] Idem, *ibidem*, 6.

As suas primeiras letras foram feitas no Colégio de São Carlos[83], gerido pelo *"terrível Aragão"*, sendo seu primeiro professor o *"velho e bondoso"* Luciano. Conta Manuel de Figueiredo que o feitio difícil do pequeno José (ou *Dez Réis*, como era então tratado pelos colegas) – constantemente envolvido em pequenas brigas com os seus companheiros do colégio ou com garotos que encontrava na rua – fez com que Leopoldina e o diretor Aragão acordassem em transferi-lo para a *classe* do rigoroso Padre Dias, que aliava o novo método da *Cartilha Maternal* de João de Deus às velhas técnicas pedagógicas do ponteiro e da palmatória… mas José depressa se incompatibilizou com o novo professor, acabando por regressar à aula do velho Luciano[84].

Entre os seus condiscípulos no colégio, encontravam-se António Nobre, Raul Brandão, Alberto de Oliveira, Agostinho de Campos e Justino Alberto de Montalvão, com quem viria a manter amizade ao longo da sua vida[85]. Alberto de Oliveira[86] deixou um testemunho da sua precoce amizade com José de Figueiredo:

> *"(…) nascemos na mesma terra, e as nossas famílias eram já amigas. Não me lembro de o não ter conhecido. Brincámos juntos, de calção e bibe, juntos namorámos na Foz duas meninas da província, irmãs uma da outra, e recenchegadas à vida como nós"*[87].

---

[83] O colégio situava-se na mesma rua Fernandes Tomás onde José de Figueiredo habitava com a sua família. No local onde outrora se erguiam as suas instalações encontra-se atualmente a garagem de um prédio de rendimento (informação gentilmente cedida pelo engenheiro portuense Franklim Morais).

[84] FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*, 1938, 6.

[85] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11, [s.d.], 310. Contudo, chamamos a atenção: o facto de terem partilhado o mesmo colégio, não indicia que estas figuras tivessem desde logo travado amizade. Por exemplo, existem testemunhos da amizade precoce entre José de Figueiredo e Alberto de Oliveira (*vide infra*), mas vários dados levam-nos a crer que o convívio com António Nobre só tenha tido expressão já em Coimbra (cf. OLIVEIRA, Alberto de – *António Nobre. Página de memórias*, 1940, 6).

[86] **Alberto de Oliveira** (1873-1940). Poeta, escritor e diplomata. Formou-se em Direito na Universidade Coimbra. Terminado o curso, seguiu a carreira diplomática, exercendo, entre outros, os cargos de cônsul em Tanger (1896), encarregado de Negócios em Berna (1902), cônsul geral no Rio de Janeiro (1913), diretor interino do consulado de Havre (1913-1914), ministro de Portugal em Bruxelas (1924), Roma (1929), Vaticano (1934) e embaixador em Londres (1935). A sua obra literária ficou ligada ao movimento neogarrettista, defendendo o nacionalismo, a recuperação da literatura popular e da tradição enquanto fontes genuínas da cultura portuguesa, o abandono de modelos culturais estrangeiros, a recuperação do drama e romance histórico, o retorno ao rusticismo e à vernaculidade. Na década de 1920 dirigiu o semanário integralista e monárquico *Acção Nacional*. Ao longo da sua vida publicou numerosos textos, destacando-se: *Palavras Loucas* (1894); *Pombos Correios: Notas Quotidianas* (1913); *Sermões não Encomendados*, *Notas Quotidianas* (1925); *Memórias da Vida Diplomática: Portugal na Conferência de Haia de 1907* (1926) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 19, [s.d.], 348-349; "Alberto de Oliveira" in *Infopédia.* URL: http://www.infopedia.pt/$alberto-de-oliveira).

[87] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

A infância de José de Figueiredo, durante as décadas de 1870 e 1880, coincidiu com um período em que Portugal começava a usufruir dos progressos que António Maria Fontes Pereira de Melo projetara para o país desde a década de 1850. O investimento nas vias de comunicação terrestre (estradas e caminhos de ferro) e consequente redução dos tempos de deslocação, a introdução da rede de telégrafo e do telefone, o reinvestimento no porto de Lisboa e a construção do porto de Leixões, começavam então a cumprir o objetivo de estimular a economia, através da integração de Portugal na circulação de bens, capitais e pessoas. As exportações aumentavam, sobretudo as de bens produzidos no norte, sendo o Porto a capital de uma região particularmente produtiva do país[88]. Contudo, apesar de os portugueses terem começado a viver *"num país mais cultivado e mais próspero"*, o panorama geral foi marcado pela falta de um crescimento constante, que se refletiu no parco investimento global nas estruturas relacionadas com as atividades económicas do país[89] e, consequentemente, na ausência de investimento nos sectores da educação e da cultura[90].

A par das mudanças do paradigma económico no país e na Europa, surgiram as consequentes mudanças sociais. Destas, destaque para o fenómeno de progressiva substituição da "nobreza" pela "classe média", que se impunha socialmente não através de um estatuto "herdado", mas sim através da instrução, hábitos pessoais ou da frequência de certos meios[91]. A família de José de Figueiredo integrava-se nesta "classe média", tendencialmente alta, aproveitando os rendimentos das aplicações financeiras deixadas por Agostinho José para investir na educação da nova geração e para se integrar no circuito das famílias abastadas do Porto. Podemos, pois, assumir que José de Figueiredo cresceu num ambiente familiar tranquilo, alegre, com a presença constante

[88] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 524.

[89] Fator que deu origem a um desequilíbrio financeiro apenas amenizado através das *"remessas da emigração e de empréstimos e investimentos externos"* e por uma certa estabilidade cambial (Idem, *ibidem*, 524-527).

[90] Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, observadores atentos e críticos da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, publicaram nas *Farpas* sérias críticas ao estado da instrução pública em Portugal, chamando a atenção para a fraca ação do Estado nesse sector. Recorrendo a números estatísticos, notavam os autores que Portugal, tendo *"700.000 crianças a educar – consegue educar 1.940!"*, sendo que essa *"infecundidade tem origem no aluno, no mestre e na organisação da escola. Tem sobretudo a sua causa no estado. O estado inutilisa o alumno, impossibilita o mestre e despresa a escola"* (*As Farpas* [março de 1872], 21-22). Esta crónica falta de instrução refletia-se naturalmente na falta de investimento no sector cultural: *"Não temos escola, não temos galerias e não temos publico. (…)"* (*As Farpas* [maio a junho de 1876], 31).

[91] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 528. O historiador adverte, contudo, que esta "classe média" do Estado Liberal mantinha um *status* de exclusividade que antes era sobretudo associado à nobreza, uma vez que, embora tivesse origens sociais e profissões mais diversificadas, e fosse provavelmente mais instruída, mais abastada e mais urbana, *"não era mais numerosa em relação à população"*.

de seus irmãos, da mãe e da tia Margarida, tendo acesso a uma boa educação e aos pequenos luxos – lazer, viagens, frequência de ambientes algo seletos – próprios de uma classe em ascensão.

Segundo Manuel de Figueiredo, o interesse de seu tio José pelas *coisas de arte* teve remota origem ainda durante a sua infância, embora advirta que, dos três irmãos, fora talvez Agostinho o primeiro a revelar uma paixão pelas *antiguidades* e pelo *bric-a-brac*[92]. José e seus irmãos terão sido estimulados neste gosto pelas visitas domingueiras a casa de uma das irmãs de seu pai (cujo nome desconhecemos), que era casada com o "tio Simões", descrito como um *"homem de variadas habilidades, e apaixonado coleccionador de móveis antigos, vidros e faianças"*, com quem os pequenos *"aprenderam a ver e a apreciar o que, então, por quási todos, era tido e havido como despresíveis* velharias*"*[93]. Destes tempos ficou registada a primeira compra "artística"do jovem José de Figueiredo: uma cadeira de sola do século XVII, adquirida aos catorze anos pela *"módica"* quantia de quinze tostões[94].

2. A juventude – tempos de estudante em Coimbra (1888-1893).

Após a conclusão dos estudos no colégio ou no liceu (ao nível do que hoje chamaríamos *secundário* e que, à época, já era um grau de escolaridade bastante elevado), seguia-se para um jovem de classe média, com um certo poder económico, a inclusão num curso superior, garante de consolidação do seu estatuto social (o ser "doutor") e de uma muito provável integração num emprego da máquina do Estado[95]. As saídas profissionais para os bacharéis formados em Direito eram bastante promissoras, sendo a Faculdade de Coimbra *"uma autêntica escola de futuros administradores e governantes, a "Faculdade" por excelência, onde todo o aristocrata*

[92] Manuel de Figueiredo refere mesmo que este interesse de seu tio Agostinho levou-o, por volta de meados da década de 1890, a acompanhar Abílio Guerra Junqueiro – que era amigo da família – numa viagem a Espanha, durante a qual o poeta comprou algumas "peças valiosas" que seriam mais tarde legadas ao Museu Nacional de Arte Antiga (FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*, 1938, 9).

[93] Nota curiosa e importante: refere Manuel de Figueiredo que este "tio Simões" era irmão do médico e lente da Universidade de Coimbra, Augusto Filipe Simões (1835-1884). **Augusto Filipe Simões** foi um notável erudito que, entre vários cargos, se destacou na direção da Biblioteca Pública de Évora e na organização do Museu do Cenáculo; na criação do Museu do Instituto de Coimbra; e em diversas comissões, como a encarregada de elaborar o decreto de reforma das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto (1875) ou a comissão executiva da Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental (1882) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 29, [s.d.], 52-53).

[94] FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*, 1938, 9.

[95] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 543.

e todo o burguês mediano gostaria de mandar os seus filhos"[96]. Agostinho de Campos[97], amigo de José de Figueiredo, seu colega no colégio de São Carlos e contemporâneo nos tempos de Coimbra, deixou-nos o testemunho de como muitos jovens da sua geração escolhiam os seus cursos:

> *"Quando os rapazes da minha geração tinham inclinação para as Letras e queriam estudar, faziam o seguinte: iam para Coimbra e matriculavam-se em Direito. Estudava-se Direito, não por se possuir nitidamente a bossa da advocacia ou da magistratura, mas por certas razões negativas e por exclusão de partes. (…)*
>
> *Havia, é certo, o Curso Superior de Letras, mais indicado para aperfeiçoar os moços literatos. Mas, sito em Lisboa, ficava distante de todo o norte do País (…). Era duas vezes mais rápido o Curso, com os seus dois anos, do que a formatura em Direito; mas, por isso mesmo, não se lhe ligava importância"*[98].

O curso de Direito em Coimbra foi a opção do jovem José de Figueiredo para a prossecução dos seus estudos. Esta escolha não terá sido motivada por particular inclinação para aquela área de estudo – o seu gosto era mais vocacionado para as belas-letras, como veremos –, confessando o próprio que o seu percurso universitário foi feito *"sem o menor amor pelas coisas de jurisprudência"*[99].

Figueiredo matriculou-se no primeiro ano do curso de Direito da Universidade de Coimbra em 10 de outubro de 1888[100], pouco tempo antes de completar os dezassete anos (Fig.4). Nessa altura instalou-se no número 18 da Rua do Loureiro, uma das

---

[96] MARQUES. A. H. de Oliveira – *História de Portugal desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano*. Vol. II, 1973, 50.

[97] **Agostinho de Campos** (1870-1944). Escritor, jornalista, pedagogo e político português. Após a formação em Coimbra partiu para Hamburgo, onde ensinou língua e cultura portuguesas, iniciando neste período a sua colaboração jornalística com os periódicos *Primeiro de Janeiro* e *Novidades*. Regressado a Portugal em 1895, manteve a colaboração com diversas publicações portuguesas e estrangeiras, com artigos sobre literatura, política, linguística e pedagogia. Entre 1906 e 1910 foi diretor geral da Instrução Pública e diretor geral da Instrução Secundária, Superior e Especial. Lecionou a cadeira de Alemão em liceus lisboetas e nas universidades de Coimbra (1933-1938) e Lisboa (1938-1941) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 5, [s.d.], 559-560; "Agostinho de Campos" in *Infopédia.* URL: http://www.infopedia.pt/$agostinho-de-campos).

[98] Entrevista de Agostinho de Campos ao *Comércio do Porto* [29 de fevereiro de 1940], *apud* MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 50.

[99] Carta de José de Figueiredo para Alfredo da Cunha [3 de junho de 1911], *apud* CUNHA, Alfredo da – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 19.

[100] AUC, Fundo Universidade de Coimbra, Série "Livros de Matrículas" (1888-89), N.º111. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-50.

artérias da alta conimbricense mais procurada pelos estudantes para aluguer de quarto[101]; até à conclusão dos seus estudos o jovem viria a habitar também na Rua do Norte e na Rua Borges Carneiro[102].



Fig.4 O caloiro José de Figueiredo, c. 1888.

O círculo de amigos de José de Figueiredo em Coimbra era maioritariamente composto por conhecimentos que já vinham do Porto e que terão sido consolidados por esta época. Destaquem-se as relações com Justino de Montalvão, Alberto de Oliveira, Agostinho de Campos ou António Nobre, e ainda Gaspar da Costa Leite e António da Costa Cabral (filho terceiro do Conde de Tomar)[103]. Alberto, Agostinho e António Nobre (então repetindo o primeiro ano) já se encontravam em Coimbra quando Figueiredo ingressou no ensino superior, e terão sido um importante apoio nesta nova etapa da sua vida. Mas o jovem estudante travou também novos conhecimentos na sua turma de Direito, dos quais destacamos Afonso Costa (1871-1937), que repetia também

[101] Manuel Prata refere que *"era na parte alta que a grande maioria dos estudantes vivia. Era no bairro alto que se situava a Universidade, à volta da qual tudo girava. (…) Quer em 1880, quer em 1914, as ruas onde vivia um maior número de estudantes são sensivelmente as mesmas. Estão neste caso as seguintes: Trindade, Militares, Loureiro, Borralho, Matemática, Norte, Estudo e as Couraças dos Apóstolos e de Lisboa"* (PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *Academia de Coimbra (1880-1926). Contributo para a sua história*, 2002, 89-90. Sublinhado nosso).
[102] Cf. *Annuarios da Universidade de Coimbra* dos anos letivos de 1888-89 a 1892-93.
[103] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11, [s.d.], 310.

o primeiro ano, e José Pinto Leite (1871-1956, futuro Conde dos Olivais e Penha Longa)[104], figuras que viriam a ter especial importância em fases diversas da sua vida futura, como veremos.

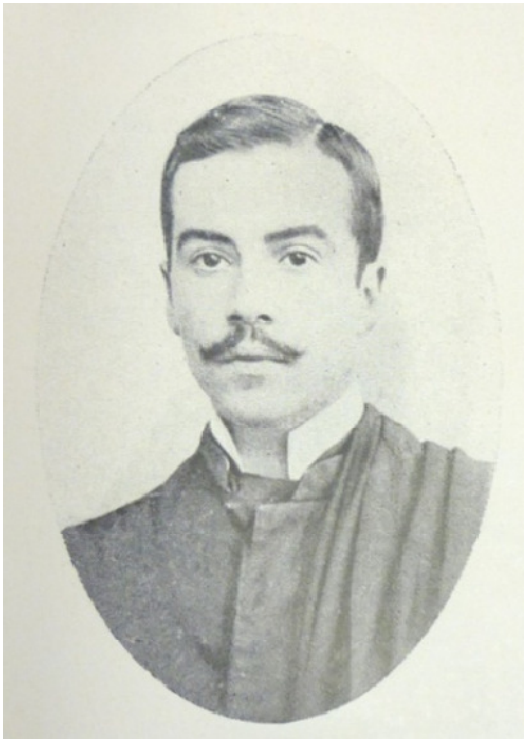


Fig.5 José de Figueiredo nos seus tempos de estudante em Coimbra (c. 1893).

Dos tempos de Coimbra chegou-nos o testemunho direto de Alberto de Oliveira, que recorda o amigo José como um estudante de espírito alegre, mantendo ainda alguns traços do "rapaz endiabrado" que fora em criança – um jovem

> *"forte, alegre, desportivo e brincalhão* [que] *só depois de formado começou a revelar pendores literários. Janota e mais amigo de tomar banho do que era habitual á rudimentar higiene dos estudantes de então, os seus companheiros de casa pozeram-lhe a alcunha, que alastrou, de Zé Limpinho. Mas já era ledor, inteligente, engraçado e procurava com gosto, como seus irmãos, moveis e objectos de arte antigos."*[105]

[104] Cf. *Annuario da Universidade de Coimbra. Anno lectivo de 1888-89*, 1890.
[105] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de Dezembro de 1939], 3.

O ambiente académico de Coimbra no final do século XIX era particularmente propício à formação de amizades intensas e duradouras, devido a fatores como a *"pequenez* [da cidade]*, (…) a existência de aulas nos dias de sábado (…) e ainda do facto de muitos estudantes não se ausentarem da cidade em tempo de férias de Natal e Páscoa"*, o que possibilitava *"não só um largo conhecimento entre todos, mas também um forte sentido de solidariedade (…)*[106]. Os rapazes mais novos, passadas as praxes, facilmente se integravam e começavam a conviver com os mais velhos.

As diferentes origens familiares e sociais dos estudantes de Coimbra refletiam-se na diversidade das suas ideologias, na variedade das suas atitudes e vivências na Academia, nos diferentes movimentos científicos, literários e filosóficos com que se identificavam, bem como nas diversas filiações partidárias e grau de envolvência em lutas políticas. E se *"a grande maioria da juventude universitária era indiferente, pensando apenas em divertir-se e arrimar o mais depressa possível e com o menor esforço possível, na memória, a bagagem científica que a Universidade lhes fornecia"* – afinal, não deixavam de ser jovens que pela primeira vez saiam da alçada dos pais, muitos a fazer o curso sem qualquer vocação especial – *"alguns, os mais intelectuais, iam lendo Michelet e Quinet sobre a renovação da ciência histórica, Proudhon sobre a justiça social, Taine sobre os novos processos da crítica e ainda Hegel, Baudelaire, Goethe e Darwin."*[107]

Não conhecemos qualquer adesão de José de Figueiredo a correntes literárias, filosóficas ou políticas específicas durante os seus tempos de Coimbra. Contudo, podemos admitir que poderá ter sofrido influências diversas, de modo mais ou menos consciente, quer de alguns dos seus professores, quer dos seus amigos e colegas mais chegados (fossem os que faziam então parte do grupo de "intelectuais", como Alberto de Oliveira ou Agostinho de Campos, ou os que eram politicamente comprometidos, como Afonso Costa). Por outro lado, alguns acontecimentos importantes na vida do país e da universidade poderão ter potenciado particular atenção a determinadas ideias, ainda que isso não tivesse necessariamente como resultado um comprometimento ideológico por parte do jovem estudante.

[106] PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *Academia de Coimbra…,* 2002, 128.
[107] Idem, *ibidem,* 131-132.

Para o grupo de estudantes interessados nas letras – em que José de Figueiredo se incluía – a aprendizagem e formação intelectual dava-se sobretudo através da discussão e partilha das ideias que iam apreendendo através das suas leituras pessoais, conforme testemunha Agostinho de Campos:

> *"(…) as únicas Faculdades de Letras desse tempo eram as que formavam e frequentavam, ensinando-se uns aos outros, os próprios rapazes que tinham, ou julgavam ter, queda para a literatura. Nos cafés literatos, ou nas repúblicas de estudantes, convivi e aprendi com alguns que morreram moços, outros que a Vida ou diverso talento afastaram da actividade literárias, e ainda com certos que já entraram na História da Literatura Portuguesa, ou nela hão-de entrar: Henrique Pinto Coelho, Rogério Cardoso, António Fogaça, Hamilton de Araújo, Francisco Bastos, Barbosa de Andrade, João de Meneses (…), António Nobre, Justino de Montalvão, Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira,* ***José de Figueiredo****, António Homem de Melo, Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro – e quantos mais…"*[108]

O grupo em que José de Figueiredo naturalmente se integrou quando foi estudar para Coimbra era composto por rapazes estudantes de Direito, que tinham em comum um profundo gosto pelas belas-letras e pela literatura (Fig.6). Este grupo era animado esporadicamente por pequenas querelas, como a que foi travada entre as publicações *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* e que José terá acompanhado com alguma atenção, visto serem seus protagonistas alguns dos seus amigos[109].

---

[108] Agostinho de Campos in *Comércio do Porto* [23 de fevereiro de 1933] *apud* MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 49. Sublinhado nosso.

[109] O primeiro número da *Boémia Nova* foi lançado em 1 de fevereiro de 1889, tendo como redator-chefe o "dr. Fausto" (alter-ego de Alberto de Oliveira, António Nobre e Alberto Osório de Castro). O propósito desta publicação era colmatar o facto de não haver, em Coimbra, *"bohemia litteraria, nem cenaculo, nem jornal, nem coisa nenhuma: ha pura e simplesmente, rapazes que escrevem e publicam os seus escriptos nos diversos jornaes do paiz"*, propondo oferecer *"aos rapazes que escrevem as suas columnas; e com o estimulo de que lá por fora se apreciem, reunidos, os elementos litterarios e scientificos de que aqui dispomos (…)"* (*Bohemia Nova: revista de litteratura e sciencia*. Ano I, n.º 1 [1 de fevereiro de 1889], 1.) Nela colaboraram, além dos nomes já citados, Pinto da Rocha, António Homem de Melo (Toy), Sanches da Gama, Francisco Bastos, Carneiro de Moura, Alfredo Teixeira Ribeiro e Cunha e Costa, tendo sido ainda publicados textos do professor Manuel Emídio Garcia e de António Augusto Gonçalves. Em oposição à *Boémia Nova* surgiu a revista *Os Insubmissos*, coordenada por Eugénio de Castro. As duas revistas guerreavam-se constantemente, disputando *"a primazia nas inovações rítmicas (…) e estilísticas, fazendo grande alarde dos nomes então em voga nas letras francesas"* (SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar – *História da literatura portuguesa*, 2000, 975). Estas duas publicações estimularam a vida literária



Fig.6 Os "literatelhos de Coimbra", amigos de José de Figueiredo. Da esquerda para a direita: Vasco da Rocha e Castro, Agostinho de Campos, Alberto de Oliveira, António Nobre e António Homem de Melo (Toy).

A geração de *Boémia Nova* e de *Os Insubmissos* foi marcada pelo simbolismo e pelo decadentismo, movimentos que encontraram na literatura francesa a sua referência fundamental[110]. Os jovens poetas que então se formavam em Coimbra – António Fogaça, Antero de Figueiredo, Alberto Osório de Castro, António Nobre, Eugénio de Castro – reconheciam-se nessa matriz poética vinda de França, a que aliavam a busca do sentimento nacional:

coimbrã do final da década de 1880, e deram azo ao surgimento de mais dois folhetins literários: *Nem cá, nem lá* e *Boémia Velha* (MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 56-58).

[110] Em 1886 foi publicado no jornal *Le Figaro* (Paris) o texto de Jean Moréas, "Le Symbolisme", no qual se considerava o simbolismo como um resultado da evolução da literatura, caracterizado pelas *"metáforas estranhas [e pelo] vocabulário novo harmonicamente sustentado e aberto à valorização do ritmo, particularmente sensível no alexandrino (…)"*. O simbolismo foi acompanhado pelo desenvolvimento do decadentismo, havendo uma interrelação entre estas duas orientações, sendo que *"do lado dos decadentes prevalecia uma temática, sendo esta marcada por uma tonalidade disfórica, pelo pessimismo, o dolorismo, a nevrose, a deliquescência (…); e do lado dos simbolistas prevalece uma mais funda consciência do papel que as figuras — símbolo, metáfora, imagem — e o ritmo — em consonância com este corpo figural — desempenham na linguagem poética (…)"* (GUIMARÃES, Fernando – "Simbolismo" in "E-Dicionário de Termos Literários" (coord. Carlos Seia), 2005. URL: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/S/simbolismo.htm).

"E nós, os literatelhos de Coimbra de 1888 a 1890, sabíamos muito bem discernir a superioridade de um Eugénio de Castro, que revolucionava ao nosso lado a métrica e alargava genialmente o campo da inspiração poética; de um Alberto de Oliveira que, nas Palavras Loucas*, ia acordar a geração nova para o culto do nacionalismo literário, ou de um Antero de Figueiredo que, então, ainda inédito ou calado para o público, nos impressionava já, com a sua precoce erudição e visão crítica."*[111]

A par do acompanhamento que muito provavelmente fazia destas movimentações literárias, José de Figueiredo terá contactado com outros modos de pensamento, através dos seus professores e outros colegas.

Dos seus lentes em Coimbra, referência para dois que se destacaram particularmente, um pelo seu carisma, o outro pelas suas ideias: Avelino César Augusto Maria Calisto (1842-1910) e Manuel Emídio Garcia (1838-1904)[112]. Avelino Calisto era considerado o *"terror dos caloiros"*, defendendo acerrimamente a praxe e a disciplina[113]. Os seus discípulos recordá-lo-iam como um ser *"dotado de inteligência viva, palavra fácil e elegantíssima"*[114], sendo *"respeitado e até estimado pelos estudantes, que nele encontravam sempre protecção e interesse"*[115]. Este lente marcou as gerações que ensinou devido ao extremo rigor com que encarava a vida académica, ficando ainda na memória de todos os que com ele interagiram por causa das excentricidades relacionadas com a sua paixão pela vida militar[116]. A geração de Figueiredo recordou o doutor Calisto como um homem *"inteligente e eloquente"*, cujas lições de Filosofia do Direito *"entretinham e faziam pensar"*[117].

---

[111] Agostinho de Campos in *Diário Ilustrado* [21 de junho de 1901] *apud* MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 54.
[112] Ver cadeiras e docentes do curso de Direito frequentado por José de Figueiredo, Anexo, Doc. 3.
[113] LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra (1537-1990). História, praxe, boémia e estudo, partidas e piadas, organismos académicos*, 1990, 630.
[114] CABRAL, António [1923] *apud* LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra…*, 1990, 631.
[115] LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra…*, 1990, 631.
[116] *"Morreu no* posto *de* coronel. *Era fácil vê-lo passar, cavalgando com aprumo um belo cavalo que possuía (…), seguindo em passeios solitários para os arredores pitorescos da encantadora Coimbra, onde soltava ordens de comando, como se estivesse corcoveando à frente de soldados aguerridos"* (CABRAL, António [1923], *apud* LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra…*, 1990, 631).
[117] Agostinho de Campos in *Comércio do Porto* [23 de fevereiro 1933] *apud* MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 49. Note-se que nem todos os discentes partilharam desta opinião. António Nobre escreveu, a propósito deste professor: *" O Callisto é um tolo, sabes. Tem em casa um uniforme de lanceiros, com o qual se albarda para ir, às tardes, após o café, cuidar do jardim: e lá vai o tolo de espada em punho, decepando orelhas de hastes, cortando cabeças de lírios…"* (Carta de António Nobre para Augusto de Castro [Coimbra, 25 de outubro de 1888] in MONTEIRO, Adolfo Casais – *Cartas inéditas de António Nobre,* 1934, 9).

Já Manuel Emídio Garcia, *"iniciador e propulsor do experimentalismo nas ciências sociais"* e *"o maior adepto do sistema filosófico de Comte em Portugal"*[118], destacava-se por ser um dos docentes cujo ensino *"influiu poderosamente na mentalidade dos alunos que haveriam de ser funcionários e políticos"*[119]. Nas suas aulas fazia a apologia das teorias positivistas de Auguste Comte (1798-1857), num *"ensino disperso, pouco respeitador das matérias correspondentes à epígrafe do curso (…), valendo-se da autoridade de Comte e de outros coriféus da escola sociológica para compor o programa das mais variadas cadeiras"*[120]. Refira-se que este professor – que deu aulas à turma de José de Figueiredo no segundo e quinto anos do curso de Direito – era republicano, tendo ficado conhecido por divulgar as suas ideias nas suas preleções.

O positivismo tinha *"como base fundamental a ideia de que a filosofia deve ser concreta e não abstracta"*[121], devendo confinar-se *"no 'positivo' o conhecimento dos factos"*[122]. Orientando todo o conhecimento do Universo em limites experienciais, esta tendência filosófica e científica excluía fenómenos como os fatores sobrenaturais, espirituais ou forças ocultas, bem como a causalidade que unisse esses fenómenos. Ou seja, *"em vez de causas só buscava as leis"*, sendo que ao invés de se *"perder em vãs especulações sobre a natureza, sobre a substância, sobre a causa primeira, a Filosofia deveria elevar-se, de generalização em generalização, a uma representação una, sistemática e positiva do Universo"*[123].

Em Portugal, este sistema filosófico foi, com algumas adaptações[124], uma das correntes de pensamento mais importantes do final do século XIX (prolongando-se ao início do século XX), divulgada e seguida nos meios académico e literário a partir do final da década de 1860 através de eruditos como Joaquim Duarte Moreira de Sousa, Teófilo Braga, Teixeira Bastos, Júlio de Matos ou o já referido Manuel Emídio Garcia.

---

[118] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 12, [s.d.], 165.
[119] RIBEIRO, Álvaro – *Os positivistas*, 1951, 84.
[120] Nota prévia à publicação *Apontamentos de algumas prelecções do Dr. Emídio Garcia por Camelo e Abel de Andrade*. URL: http://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1262.pdf.
[121] "Positivismo (filosofia)" in *Infopédia*. URL: http://www.infopedia.pt/$positivismo-(filosofia).
[122] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 22, [s.d.], 901.
[123] Idem, *ibidem*, 901.
[124] Referimo-nos ao facto de em Portugal, o positivismo não ter acompanhado na sua globalidade as ideias de Comte: *"Em primeiro lugar nunca nos deixámos seduzir pelo ideal conteano de um estado ditatorial e de um governo forte, inimigo do sufrágio. (…) Por outro lado, também não colheram entre nós as teses conteanas sobre a religião da humanidade, predominando antes um vincado anticlericalismo (…)"* (CALAFATE, Pedro – "Teófilo Braga (1843-1924)" in *site* do Instituto Camões. URL: http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/rep7.html).

Para além de contribuírem largamente para a divulgação do positivismo no nosso país, estas personalidades destacaram-se por defenderem a relação entre este sistema filosófico, a construção e afirmação de um sentimento "nacional"[125] e a crescente expansão do ideário republicano. O positivismo acabou por conferir uma dimensão de necessidade e objetividade às reivindicações republicanas, uma vez que era apresentado como *"o esquema filosófico da verdadeira racionalidade em contraposição a todas as concepções retrógradas, formuladas ao arrepio da evolução e de tudo o que tinha sido descoberto acerca da natureza e das ânsias do espírito humano"* – sendo que um regime guiado pelas novas descobertas e pela racionalidade *"não podia deixar de se basear na soberania popular, na divisão e independência dos poderes que a garantia, num regime parlamentar proveniente de eleições (…), procurando a felicidade dos homens de que a fraternidade era a expressão mais cabal (…), num regime de absoluta liberdade sem peias, e em que os homens fossem efectivamente todos iguais, sem discriminações. Enfim, o que se propunha era um regime republicano (…)"*[126].

A divulgação do ideário republicano marcou particularmente os estudantes da geração de José de Figueiredo, estimulada por dois acontecimentos nacionais: o Ultimato inglês de 1890 e a revolta republicana do Porto em 31 de janeiro de 1891[127].

Na sequência do Ultimado Inglês[128] foram promovidas diversas manifestações patrióticas em todo o país. Em Lisboa, na noite do dia 11 de janeiro de 1890 *"um milhar de pessoas percorreu as ruas* [da cidade] *e apedrejou as janelas da casa do ministro dos negócios estrangeiros"*[129], e nos dias seguintes a estátua de Camões foi coberta por crepes de luto *"com dísticos que o identificavam como a «alma da*

[125] Rui Ramos refere que foi o ensinamento de outro comtista, Pierre Laffite, que, a partir de 1880, levou ao *"estabelecimento do culto dos grandes homens em Portugal como meio de produzir a «pátria»"*RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 64.

[126] ABREU, Alberto – "Positivismo e antipositivismo em Viana do Castelo no princípio do século XX: republicanismo entre positivismo e antipositivismo", 2010, 86.

[127] Manuel Cruz Malpique, na sua obra dedicada a Agostinho de Campos, refere que as preocupações políticas daquela geração durante os anos de estudo em Coimbra foram, *"até 11 de Janeiro de 1890 (…), nenhumas. As instituições monárquicas as tinham eles por boas. Até essa data, a mocidade coimbrã gastava-se na literatura"* (MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 59).

[128] O **Ultimato inglês** consistiu num memorando entregue a 11 de janeiro de 1890 ao ministro dos Negócios Estrangeiros português pelo embaixador de Inglaterra em Lisboa, no qual se exigia que Portugal ordenasse a retirada imediata do seu contingente militar do território situado entre Moçambique e Angola, a pretexto de um ataque feito pelos portugueses a alguns indígenas protegidos pelos Ingleses. O território em que se passaram esses confrontos era reclamado por Portugal desde a Conferência Internacional de Berlim (1884-1885), pelo que a cedência do Governo Português às exigências britânicas causou uma onda de indignação generalizada por todo o país, divulgada através da imprensa periódica e por diversas manifestações artísticas e literárias.

[129] RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 38-39.

pátria»"[130], sendo realizadas manifestações promovidas por estudantes e associações de empresários, e havendo mesmo uma subscrição nacional para comprar navios de guerra[131]. No Porto, as manifestações contra o Ultimato refletiram-se na consagração cívica do poeta Antero de Quental que, *"eleito presidente da Liga Patriótica do Norte*[132]*, havia de passar algumas noites a ver desfilar cortejos com archotes diante da casa onde estava hospedado"*[133]. Na cidade do Mondego reinou a mesma indignação que se fazia sentir na capital e no Porto, transmitida nas manifestações patrióticas a que se associaram parte da população, estudantes e alguns professores. O episódio com os ingleses impulsionou a disseminação das ideias republicanas entre os estudantes de Coimbra[134], às quais José de Figueiredo não terá sido totalmente indiferente, devido à envolvência particular de alguns dos seus amigos e de Afonso Costa, seu colega de turma, que começava então a destacar-se nas lides políticas[135].

A 23 de março de 1890 (data da abertura do Congresso dos Estudantes Portugueses), foi posto a circular em Coimbra o número único de *O Ultimato*, publicação de crítica política redigida por António José de Almeida (que contava então 23 anos e frequentava o primeiro ano de Medicina) e Afonso Costa (19 anos, aluno do segundo ano de Direito). A violência dos artigos levou ao julgamento dos dois estudantes e do editor da publicação, o tipógrafo Pedro Augusto Cardoso, em 25 de

---

[130] RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 43.

[131] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 552.

[132] A **Liga Patriótica do Norte** (LPN) foi uma associação formada em 26 de janeiro de 1890 como reação ao Ultimato Inglês, e tinha como missão *"promover a defesa material, o fomento económico, a reorganização financeira e todos os progressos que melhor garantem no futuro a independência e prosperidade da Nação"* (*apud Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 15, [s.d.], 64). A sua comissão organizadora era presidida pelo escritor Antero de Quental, contando-se entre os seus membros várias figuras importantes do panorama nacional da época, como José Pereira de Sampaio, Basílio Teles Bento Carqueja, Joaquim de Vasconcelos, José Rodrigues de Freitas, Luís de Magalhães e Ricardo Jorge. Apesar do entusiasmo inicial na luta contra a dependência política face à Inglaterra, a LPN acabou por definhar num curto espaço de tempo ("Liga Patriótica do Norte" in *Infopédia*. URL: http://www.infopedia.pt/$liga-patriotica-do-norte).

[133] RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 43.

[134] *"Se as comemorações em honra de Camões e de Pombal constituíram momentos altos de afirmação da fé republicana por parte da Academia de Coimbra, prestando assim o seu contributo ao movimento republicano nacional, foi, sobretudo a partir de 1890 que esse compromisso mais se fez sentir. (…) Circunstâncias várias podem ajudar-nos a compreender este forte entusiasmo estudantil. Em primeiro lugar, a crise de sentimentos que se fez sentir um pouco por todo o país (…). Se a sensibilidade anti-britânica estava latente, desde há muito, no espírito da Academia, ela foi agora exacerbada. Solidarizando-se com o povo e numa luta contra o poder, foi o sector estudantil (…) um dos que mais alto fez ouvir a sua voz e sentir o seu protesto"* (PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *Academia de Coimbra…,* 2002, 467).

[135] Não temos dados que nos permitam conhecer o grau de proximidade entre José de Figueiredo e Afonso Costa neste período. Sabemos, contudo, que irão manter contacto pessoal e institucional no futuro, conforme poderemos observar nos próximos capítulos.

junho de 1890. António José de Almeida foi condenado a 3 meses de prisão; o editor a um mês de multa a 300 réis por dia; e Afonso Costa foi absolvido[136].

Foi neste clima de rebeldia e indignação que começou a circular, em 13 de novembro de 1890, um *manifesto* de académicos contra o ultimato de janeiro, redigido por João Duarte de Meneses, estudante de Direito, que clamava que *"a causa de todos os males do nosso pequeno mas nobre país, tem sido a Inglaterra e a Monarquia; a Inglaterra por causa da Monarquia e a Monarquia pela imbecilidade, pela covardia e pela falta de patriotismo da dinastia de Bragança"*[137]. Este manifesto, publicado nas primeiras páginas do periódico portuense *A Republica Portugueza* em 16 de novembro de 1890, foi assinado por 121 alunos (13,9% da população estudantil da Universidade, que contava então com um total de 872 alunos inscritos), entre os quais Afonso Costa, António José de Almeida, Silvestre Falcão, Sidónio Bernardino da Silva Pais, Agostinho de Campos e Alberto de Oliveira[138].

Ao contrário de alguns dos seus amigos mais chegados, o nome de José de Figueiredo não consta entre os assinantes. Tendo em conta aquilo que podemos adivinhar da sua personalidade, cremos que entre as razões mais plausíveis para não ter subscrito aquele documento estará o facto de não pretender comprometer-se ideologicamente com algo que ele próprio não colocou em causa e que não foi fruto da sua reflexão pessoal. Para o jovem estudante – que, na altura, se assumia como miguelista[139] – a vida decorria normalmente, com qualidade, adivinhando-se-lhe um futuro confortável. De resto, Figueiredo nunca viria a afirmar categoricamente as suas opções ideológicas[140], dando-se com personalidades de diversos quadrantes políticos e

---

[136] Cf. LIMA, Magalhães – *Episódios da minha vida: memorias documentadas*, Vol I, [1923], 183-184.

[137] *Manifesto da Academia de Coimbra* [13 de novembro de 1890] in PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *A Academia de Coimbra (1880-1926). Sociedade, cultura e política*, 1994 [texto policopiado], Vol. II, Doc. 42, p.145.

[138] PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *A Academia de Coimbra (1880-1926)...*, 1994 [texto policopiado], Vol. II, 145-162.

[139] *"Quando estudante, em Coimbra, José de Figueiredo dizia-se miguelista, evitando, assim, perder tempo em discussões inúteis; não lhe interessavam os políticos."* (EGO – "Uma opinião…" in *O Comércio do Porto* [3 de janeiro de 1938]).

[140] José de Figueiredo manteve-se quase sempre alheado de movimentações e discussões ideológicas e políticas, sabendo contudo tirar partido dos diversos contextos políticos nos quais se movimentou. O único momento em que manifestou simpatias políticas foi no Estado Novo: *"Na monarquia e na república, conservou-se, sempre, alheio às lutas partidárias, mantendo, nos dois campos, amizades fiéis e dedicadas. As lutas que sustentou, e era um combativo, foram sempre, e apenas, em defesa do património artístico da Nação (…). Só nos últimos anos, a política o seduziu; encontrara, finalmente o seu Homem, aquele que o soubera ouvir, nele confiara e lhe ia permitir realizar, integralmente, o plano idealizado."* (EGO – "Uma opinião…" in *O Comércio do Porto* [3 de janeiro de 1938]).

adaptando-se diplomaticamente aos vários períodos que o país viria a atravessar, como poderemos observar.

Em 31 de janeiro de 1891 um novo acontecimento veio agitar a vida do país: a revolta republicana no Porto, durante a qual Alves da Veiga proclamou a República e chegou mesmo a organizar um brevíssimo governo provisório[141]. Mais uma vez, a população estudantil de Coimbra não ficou indiferente aos acontecimentos:

> *"A Academia esteve em contacto com os organizadores da* revolta de 31 de Janeiro *e organizara-se secretamente um grupo revolucionário, de mais de 60 estudantes, que se reunia junto à Penitenciária de Coimbra, à meia-noite. (…)*
>
> *De 30 para 31 de Janeiro de 1891, a Academia numa célebre velada de armas, na qual participou Afonso Costa, aguardou a queda da Monarquia e a implantação da República em Portugal. (…)"*[142]

A efervescência política vivida em Coimbra a partir de 1890 refletiu-se nas inquietações dos estudantes mais "intelectualizados" daquela universidade. E se, até ser anunciado o Ultimato inglês, a *"mocidade coimbrã gastava-se na literatura de que as revistas* [Boémia Nova*,* Os Insubmissos*,* Nem cá, nem lá *e* Boémia Velha] *davam mostras*", depois dessa data *"vibrou o golpe de misericórdia nessas revistas, porque às preocupações literárias veio substituir-se a (…) febre político-patriótico-sociológico-revolucionária"*[143]. Agostinho de Campos confirma isso mesmo:

> *"Ao nefelibatismo poético sucedeu o nefelibatismo político, e os nomes dos oradores começaram a flutuar por cima dos escritores: Afonso Costa, António José de Almeida, Cunha e Costa, etc. Depois dos discursos vieram os manifestos, depois dos manifestos as conspirações, e toda essa efervescente actividade política se endereçava contra a Inglaterra, que nos expoliara, e contra a Monarquia, que não soubera evitar a expoliação.*

[141] V. SERÉN, Maria do Carmo – "Do «31 de Janeiro» ao fim da Monarquia" in *Resistência. Da alternativa republicana à luta contra a ditadura (1891-1974)*, 2010, 28).
[142] LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra…*, 1990, 150.
[143] MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 59.

Foi esta mocidade revolucionária, com as suas repercussões equivalentes nas academias de Lisboa e do Porto, que os políticos republicanos ficaram chamando, e ainda hoje chamam (…) a geração de 90*. Mas a justiça manda lembrar que há duas gerações de 90: a literária, além da política. E o futuro é que há-de dizer qual das duas merece mais ternura e terá mais direito à gratidão pátria: se a que reconduziu a literatura à nação e à tradição, se a que levou a política às revoluções e convulsões."*[144]

Em suma, o período em que José de Figueiredo permaneceu em Coimbra foi particularmente rico em movimentações literárias e políticas, tendo esse contexto contribuído, talvez mais do que a universidade *em si*, para o seu crescimento e para a sua formação intelectual. Os estudantes confrontavam-se com ideologias diversas, nas quais se reviam com maior ou menor intensidade, e que viriam a ter diferentes impactos nas suas personalidades. Por um lado, o positivismo herdado da geração de 70 mantinha uma certa predominância, sobretudo nos estudantes com maior comprometimento ideológico, tendencialmente republicanista; por outro lado, o grupo dos poetas coimbrãos explorava um ideário menos racionalista e mais sensível. Eça de Queirós, uma das figuras mais adoradas pelos estudantes que se dedicavam às letras[145], testemunhou esse contraste:

"Todos pensavam que ella [a geração dos estudantes de Coimbra do início da década de 1890] *continuaria a revolução, só acreditaria na sciencia e nos laboratorios, e seria jacobina, positivista e naturalista. Mas eis que de repente ella se revela, e, por meio de bengaladas energeticas, manifesta que a sua tendencia é espiritualista, symbolista, neo-christã e mystico-socialista. É uma surpreza enorme; e desagradavel para o positivismo scientifico, que se considerava o incontestado senhor das intelligencias e das vontades, universalmente reconhecido como unico capaz, pela verdade e universalidade das suas fórmulas, de dar estabilidade ás sociedades, e que de repente recebe sobre os hombros a bengala irreverente e*

[144] Agostinho de Campos in *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro) [3 de junho de 1918] *apud* MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*, 1960, 59-60.
[145] Alberto de Oliveira recordaria que Eça de Queirós foi *"um dos nossos verdadeiros lentes, na Coimbra onde estudavamos Direito pelos Maias e onde comentavamos tão a fundo as paginas da Relíquia como ignoravamos com orgulho as do Codigo Civil e seus pares"* (OLIVEIRA, Alberto de – *Eça de Queiroz (paginas de memorias)*, [1918], p.19.

rancorosa da mocidade, que crescera até agora, submissa e contente, entre as promessas do seu ensino."[146]

Mas outras movimentações decorriam na cidade dos estudantes, e que José certamente seguiu, visto Coimbra ser, apesar de tudo, um meio bastante pequeno. Referimo-nos à importante atividade desenvolvida por António Augusto Gonçalves[147], especialmente profícua a partir da segunda metade da década de 1880.

No período em que José de Figueiredo estudou em Coimbra, António Augusto Gonçalves era já um nome consolidado da vida cultural da cidade, devido à sua atividade na Escola Industrial Brotero, à sua ação enquanto vereador eleito pela minoria republicana então representada na Câmara Municipal, e devido aos artigos que regularmente fazia publicar em periódicos locais[148]. Grande defensor das artes e ofícios locais, um dos seus desígnios foi a promoção da constituição de um Museu de Arte Industrial, proposto em reunião camarária em janeiro de 1887[149]. Esse Museu conseguiu efetivar-se *"quási ao fim de três anos de luta"*[150], tendo contudo ficado aberto ao público durante apenas catorze dias no ano de 1890[151]. Tendo sido registado nesses

[146] QUEIRÓS, Eça de – "Positivismo e idealismo" [1896] in *Notas contemporâneas*, 1945 [1909], 249.

[147] **António Augusto Gonçalves** (1848-1932). Professor e museólogo conimbricense. Iniciou a sua atividade como professor de Desenho e Matemática. O seu interesse pelas artes e tradições locais levou-o a promover a fundação da Escola Livre das Artes do Desenho (1878). Após o sucesso da Exposição Distrital de Coimbra (1884) foi criada a Escola de Desenho Industrial Brotero, para a qual foi nomeado professor e de que viria a ser diretor a partir de 1891. Eleito vereador no executivo municipal de Coimbra pelas listas do Partido Republicano (1886), logo tratou de propor a criação, pela Câmara, de um Museu de Arte Industrial. Nessa época, fundou uma fábrica de cerâmica popular, de modo a estimular a produção oleira conimbricense. Na década de 1890 fomentou o restauro da Sé Velha e a organização do Tesouro da Sé. A sua ação em prol do património da sua cidade levou a que fosse nomeado conservador do Museu do Instituto de Coimbra (1894). Em 1898 começou a lecionar a cadeira de Desenho anexa à Faculdade de Matemática e, em 1903, passa a lecionar a mesma cadeira na Faculdade de Filosofia. A reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos promovida depois da implantação da República em Portugal levou à criação, em Coimbra, do Museu Machado de Castro, para o qual Gonçalves foi nomeado diretor. A ampliação e conservação deste museu foram a sua última grande obra. (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 12, [s.d.], 551-553; FERNANDES, Paulo – "António Augusto Gonçalves" in *100 anos de património. Memória e identidade*, 2010, 136-137). Para conhecer mais aprofundadamente a ação museológica e patrimonialista de António Augusto Gonçalves, é indispensável a consulta da dissertação de mestrado de Carlos Serra, *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico*, 2002 [texto policopiado].

[148] *"Foi, nos jornais da sua mocidade como* A Oficina*,* A Lucerna*,* O Zéfiro*,* O Defensor do Povo *e outros, que levantou campanhas pelo ensino industrial, pela conservação de monumentos; em folhetos verberou o desbarato havido com o espólio dos conventos extintos, lançando com entusiasmo brados de alerta e apontando soluções; sempre que havia motivos, lá estava com a sua pena pronta para o toque a rebate e esse rebate era vivo, na verdade, mas sempre cheio de razão*" (PIMENTA, Belisário – *António Augusto Gonçalves. Polemista*, 1968, 24).

[149] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 12, [s.d.], 552.

[150] Idem, 552.

[151] SERRA, Carlos - *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico*, 2002, 91.

catorze dias *"apesar da chuva, um afluxo médio de uma centena de visitantes por dia"*[152] ao museu, podemos imaginar que José de Figueiredo possa ter sido uma dessas pessoas, naquele que poderá ter constituído um dos primeiros contactos com a obra de um homem que só viria a conhecer em 1911 e com quem a viria interagir profissional e pessoalmente durante vários anos da sua vida (*vide infra*).

3. Um breve interlúdio (1893-1895).

José de Figueiredo terminou o curso de Direito em 25 de julho de 1893, tendo sido aprovado *Nemine Discrepante*, sem discrepância de votos[153]. O curso foi feito regularmente, embora sem gosto particular por aquelas matérias, característica que era, aliás, comum à maior parte dos rapazes com quem se dava. Regressou então ao Porto (a família habitava agora na Rua Duquesa de Bragança, mantendo-se na freguesia do Bonfim[154]), pouco animado com o futuro confortável que se lhe adivinhava. Relata-nos o próprio:

> *"Apoz a formatura esperava-me um notariado (notaire) no Porto e tentei a carreira. Aborreci-me, desisti e fui para Paris em 1895."*[155]

Nas entrevistas e escritos que deixou, Figueiredo não dá grande destaque a esta fase da sua vida. Contudo, há dados que nos permitem reconstituir em parte este breve mas importante período, entre o regresso ao Porto após a conclusão do curso e a partida para Paris.

A profissão que "esperava" o recém-formado José de Figueiredo não o seduzia, e menos ainda a perspetiva de nada mais vir a fazer na vida. As memórias do convívio com os poetas de Coimbra e o seu gosto inato para os assuntos artísticos estimularam-no

---

[152] SERRA, Carlos - *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico*, 2002, 91.
[153] Cf. Diploma de José de Figueiredo. AUC, "Carta de Curso de José Nunes de Figueiredo" [1894], cota: IV-2ªD-13-3-17 (fl.s 2 e 3). V. Anexo, Doc. 4.
[154] AUC, "Carta de Curso de José Nunes de Figueiredo" [1894], cota: IV-2ªD-13-3-17 (fl.6). Esta rua seria mais tarde denominada Rua Heróis de Chaves e é a atual Rua D. João IV.
[155] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha (como se me revelou a educação)*. AMNAA, FJF, Cx. 8, doc. 1, [s.d.], sublinhado original (Anexo, Doc. 5). Este manuscrito, de escrita algo confusa, parece-nos o rascunho de um texto biográfico. A ordem dos assuntos e algumas frases levam-nos a crer que este documento seria a preparação de José de Figueiredo para a reportagem / entrevista que lhe fez Frédéric Lefèvre e que foi publicada no periódico francês *Les Nouvelles Litteraires* em 14 de setembro de 1935.

então a enveredar por experiências literárias e pelas primeiras investigações sobre arte. Conta-nos Alberto de Oliveira:

> *"Eramos já ambos doutores quando* [José de Figueiredo] *começou a submeter-me as suas primeiras tentativas de escritor. Achei-as penosas e desanimei-o de prosseguir nelas, parecendo-me que a sua inteligência brilhava mais na conversa do que naquela prosa forçada. Pouco depois falou-me com insistência de pintura, revelando já grande poder visual, e surpreendeu-me a opinar que Portugal tinha inédita e incógnita pintura de estilo próprio, e uma verdadeira escola dessa rara arte em tempos remotos. Eu objectava, ignorante e céptico: Mas onde? Em que quadros? Em que museus? Com que nomes? E êle insistia, por vezes confuso na expressão, mas obstinado no parecer."*[156]

O gosto de José de Figueiredo pela produção literária não seria totalmente demovido pelas críticas menos positivas do seu amigo Alberto de Oliveira, pois já em Paris viria a publicar poemas em prosa na revista *La Plume* (*vide infra*), sendo até referenciado durante algum tempo na imprensa parisiense como um *"poète portugais"*[157]. Em relação ao gosto pela arte e a uma tão precoce defesa da existência de uma escola portuguesa de pintura, só o testemunho de Alberto de Oliveira nos deixa essa nota, não sendo conhecidos outros registos que possam comprovar tal dado. De qualquer modo, é certo o seu interesse pelos assuntos artísticos, sendo que o convívio da sua família com figuras do meio erudito e artístico da sociedade portuense (Guerra Junqueiro, Joaquim de Vasconcelos, António Carneiro, Teixeira Lopes) poderá ter estimulado o conhecimento destas matérias, nomeadamente as discussões que ao longo do século XIX foram sendo fomentadas sobre assuntos como a arquitetura e a pintura antiga portuguesas.

Alberto de Oliveira recorda que, de regresso ao Porto após a conclusão do curso, José de Figueiredo continuava *"a ser o mesmo companheiro infantil e folgazão que já era em Coimbra"*[158]. A vida deveria correr de feição para o jovem bacharel que, na companhia da família e dos amigos, se dedicava com pouco afinco à sua "carreira" de

[156] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.
[157] Expressão utilizada por Yvanhoé Rambosson ao referir-se a José de Figueiredo, na coluna "Publications du Mois", no periódico *Mercure de France* [Paris, outubro de 1903], 253.
[158] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

notário e com mais entusiasmo aos seus interesses artísticos, acompanhando certamente algumas das atividades culturais que iam tendo lugar na sua cidade natal[159]. Mas os tempos de vida tranquila teriam um fim, quando algum tempo depois de ter regressado à cidade invicta Figueiredo sofreu o primeiro abalo grave de saúde:

> *"não tardou a fulminá-lo o primeiro acesso da neurastenia que por dois anos o martirizou e o teve à beira da morte. Nunca vi ninguém tão esqueleticamente magro, nem tão desfigurado pela doença"*[160].

Nos documentos consultados, Figueiredo nunca menciona este período de enfermidade; contudo, podemos adivinhar os motivos de tal crise. Comecemos por entender a natureza da doença que o afetou. A "neurastenia"[161] relaciona-se com questões nervosas e entre os seus sintomas estão a fadiga intensa, a fraqueza física e mental, o nervosismo, o sentimento de incapacidade, o humor depressivo. Este estado leva a que o paciente desenvolva uma certa tendência para a hipocondria, para as fobias, desconfianças ou para a mistificação. A neurastenia pode ser endógena (desenvolvendo-se sobre uma predisposição específica) ou pode ser adquirida em consequência de traumas emotivos[162].

Não sabemos se José de Figueiredo tinha alguma predisposição genética para este tipo de abalos nervosos, apesar de ser facto conhecido as crises recorrentes ao longo da sua vida. É possível, contudo, identificar vários fatores exógenos que, conjugados, poderão ter contribuído para que entre 1893 e 1895 esta enfermidade

---

[159] Destaque para as exposições de arte do Ateneu Comercial, que entre 1887 e 1895 conferiram àquela cidade algum dinamismo cultural (v. LEANDRO, Sandra - *Teoria e crítica de arte em Portugal: 1881-1900,* 1999 [Texto policopiado], 281) e para os eventos que ocorriam no Palácio de Cristal. Alberto de Oliveira conta um caricato episódio ocorrido com José de Figueiredo naquele edifício: *"Uma vez que estavamos a jantar, com outros amigos, no velho optimo restaurante do Palacio de Cristal, descobrimos que numa sala ao lado se desenrolava o banquete de uma bôda (…). De que se lembrou José de Figueiredo? Pediu emprestada a jaleca branca dum dos criados e foi ajudar a servir á meza com entusiasmo, aconselhando os melhores pratos ás senhoras, trocando graças com os homens. De ali a pouco estavamos todos convidados e a participar na festa (…). Foi uma rapaziada á moda de Coimbra."* (OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3).

[160] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

[161] O conceito de "neurastenia" foi introduzido por George Beard em 1867, que a considerava uma doença nervosa, caracterizada pela extrema exaustão física e psíquica do paciente. Atualmente a neurastenia não é considerada uma doença mas sim um sindroma (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol.18, [s.d.], 645).

[162] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol.18, [s.d.], 645 e "Neurastenia" in *Infopédia.* URL: http://www.infopedia.pt/$neurastenia.

começasse a manifestar-se: a insatisfação com o emprego; um certo afastamento de alguns dos seus amigos mais próximos; e a doença do irmão Agostinho.

Já expusemos o descontentamento testemunhado por Figueiredo ao referir-se ao seu futuro como notário. Esta profissão não era particularmente estimulante para o jovem bacharel, tendo sido a sua experiência profissional bastante curta, entre 1894 (ano em que fez o pedido formal da sua carta de curso[163]) e 1895 (ano em que partiu para Paris).

O descontentamento com a carreira jurídica poderá ter sido agravado ao ver os seus amigos mais próximos a trilhar caminhos diversos do seu. Como vimos, entre os rapazes com quem mantinha grande amizade contavam-se Alberto de Oliveira e Agostinho de Campos. Depois dos estudos, as vidas dos novos "doutores" tomaram distintos rumos: Alberto de Oliveira, que terminou o curso um ano antes de José, partiu para Paris em 1892 e, depois de uma temporada de três meses na capital francesa[164] regressou ao Porto, onde casou, começando então a tentar a sorte na carreira diplomática[165]; e Agostinho instalou-se na Alemanha em 1893, onde se manteve durante quase dois anos a ensinar língua e cultura portuguesa; após o seu regresso a Portugal, ingressou no ensino de inglês e alemão, tendo sido colocado em Lisboa[166]. José não tinha perspetivas profissionais tão interessantes, e este afastamento dos seus amigos,

[163] A carta de curso era composta pelo diploma e um certificado de registo criminal, para *"apresentar onde lhe convir para isso"*, ou seja, para apresentar no momento em que se procurasse emprego (Arquivo da Universidade de Coimbra, "Carta de Curso de José Nunes de Figueiredo", cota: IV-2ªD-13-3-17 (fl.s 1 a 9), em Anexo, Doc. 4. Para além da carta de curso, Figueiredo pediu a um amigo de Coimbra que lhe adquirisse um *"formulário do Conservador"*, o que nos indicia movimentações relativas à situação profissional. Embora não conheçamos de facto o pedido feito por Figueiredo ao seu amigo, conhecemos a resposta deste: *"Corri todos os livreiros. Não só me disseram não possuirem tal formulário, mas ignorão mesmo a sua existencia. / Fallei com o Dr. Constantino que é mestre de formulas, e negou-me redondamente a existencia de um formulario do Conservador. Seria coisa que sonhaste?"* (Carta de Henrique [apelido desconhecido] para José de Figueiredo [fevereiro de 1894]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado). O termo "conservador" engloba tanto o funcionário público ligado à atividade notarial como o funcionário superior de museu ou biblioteca, sendo que o contexto cronológico em que esta carta é escrita leva-nos a crer que o referido formulário estivesse relacionado com a atividade de conservador notarial.

[164] Alberto de Oliveira foi para Paris para ir ter com António Nobre que, depois de ter reprovado duas vezes o primeiro ano em Coimbra, decidiu ir para aquela cidade cursar Direito, regressando a Portugal apenas em 1895 (CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950, 155).

[165] Foi em 1895 que Alberto de Oliveira enveredou pela carreira diplomática – como cônsul de Portugal em Tânger –, depois de ter ficado em primeiro lugar num concurso do Ministério dos Negócios Estrangeiros, que abrira para os lugares de 2.º secretário de legação, cônsules de 1.ª classe e segundos oficiais de secretaria (resultados publicados no *Diário do Governo* de 28 de maio de 1895). António Nobre, com o qual estava de relações cortadas desde 1894, ficou em segundo lugar no mesmo concurso, não chegando a ser destacado para nenhum lugar, em virtude da doença que o atacou e da qual viria a falecer (SAMPAIO, Albino Forjaz de – *Os barbaros. I – António Nobre*, 1919, 16-17).

[166] "Agostinho de Campos" in *Infopédia.* URL: http://www.infopedia.pt/$ agostinho-de-campos).

agora dedicados a novas vidas familiares e profissionais (mas com os quais, contudo, manteve contacto regular) foi talvez avivando o sentimento de desânimo que já sentia.

Finalmente, referência para o acontecimento que, na nossa opinião, mais terá contribuído para abalar os nervos de José de Figueiredo neste período: a doença de seu irmão Agostinho. Apesar da escassez de informação relativa a este assunto, existem referências ao facto de Agostinho de Figueiredo ter sido durante quase toda a vida uma pessoa doente[167]. Em meados de 1890 a família, não podendo responder às suas necessidades, internou-o numa clínica parisiense[168]. José, que era bastante próximo deste seu irmão – com o qual partilhava o gosto pelas coisas artísticas – terá reagido mal ao acontecimento e os nervos submeteram-se enfim ao estado neurasténico que tanto o enfraqueceu e do qual só recuperaria quando uma mudança importante se deu na sua vida: a ida para Paris.

[167] Cf. PONTES, Teresa – *Museologia da Arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*, 1999 [texto policopiado], 17.

[168] Idem, *ibidem*, 17. Agostinho permaneceu nessa clínica até à data da sua morte, em meados de 1918. Não sabemos qual era a sua doença. Porém, uma missiva não datada de J. de Mello Vianna, amigo de José de Figueiredo e médico com consultório em Paris (foi o médico de Eça de Queirós na fase final da sua vida, naquela cidade), deixa-nos a indicação de ser um problema do foro mental: *"O Agostinho, que fui visitar hontem, está no seu estado mudo e indiferente. (…) Andei passeando com elle e o enfermeiro no parque de Tory* [?]*, durante meia hora. Não ha modificação a esperar desse triste estado mental."* (Carta de J. de Mello Vianna para José de Figueiredo [s.d.]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

CAPÍTULO 2

OS ANOS DE PARIS (1895-1900)


GRAND BALLON CAPTIF
DU CHAMP-DE-MARS
DIPLOME
délivré à Monsieur Jose de Figueiredo
en souvenir de son Ascension, dans le
Grand Ballon Captif du Champ-de-Mars,
en date du 30 Juin 1895
500 mètres
Le Directeur,
L. Baer

Fig. 7 Comprovativo de subida em balão, em nome de José de Figueiredo. Paris, 30 de junho de 1895.

1. Integração na cidade.

Paris, grande centro cultural da Europa, ponto de encontro de artistas de várias gerações e proveniências, cidade de museus e de grandes exposições, era a escolha lógica para qualquer jovem que no final do século XIX, gozando ou não de uma situação financeira desafogada, ansiasse encontrar novos incentivos para a sua vida e desenvolver o seu gosto e conhecimentos artísticos:

> *"Entre 1800 et 1914, jamais le prestige de Paris, capitale artistique, n'a été aussi grand ; peintres et sculpteurs étrangers viennent y séjourner de toute l'Europe et des Etats-Unis. A côté des colonies, relativement stables, d'artistes venus pour se former et travailler, on trouve des artistes venus pour des séjours brefs ou pour*

exposer leurs œuvres. La vitalité du milieu artistique mais aussi l'activité du marché justifient le séjour permanent de plusieurs d'entre eux, qui s'identifient aux artistes parisiens."[169]

Para José de Figueiredo, que vivia sem restrições económicas, a ida para a cidade-luz seria particularmente estimulante, não só pelas oportunidades com que poderia deparar-se no que diz respeito ao seu desejo de estudar "assuntos de arte", mas também porque lá poderia acompanhar de perto a evolução do estado de saúde do seu irmão Agostinho.

Não podemos precisar em que momento de 1895 Figueiredo partiu para a capital francesa ou em que condições o terá feito, embora uma carta-telegrama existente no seu espólio pessoal nos dê algumas indicações sobre este período da sua vida. A carta tem carimbo de maio de 1895 e é-lhe dirigida, para a Rue des Écoles, 41, com a nota *"Aux bons soins de M. Nobre"*[170]. A morada corresponde à pensão em que António Nobre se instalara quando fora estudar para Paris, em 1890[171].

Informa-nos a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* que em Paris José de Figueiredo encontrou-se com António Nobre e Alberto de Oliveira, com os quais *"frequentou a casa de Eça de Queirós, a quem leu os seus primeiros ensaios de crítica de arte (…)"*[172]. Embora a carta que referimos ateste de facto o contacto entre Figueiredo e Nobre em Paris, o convívio entre os dois jovens na capital francesa não terá sido muito prolongado, pois o poeta regressou a Portugal por volta da terceira semana de maio de 1895. Porém o contacto manteve-se, conforme a curiosa missiva enviada por Nobre (instalado em Lisboa na pensão *Iorq House*, nas Janelas Verdes) a Figueiredo, em julho desse ano:

---

[169] MONNIER, Gérard – *L'art et ses instituitions en France. De la Révolution à nos jours*, 1995, 290.
[170] Carta-telegrama [maio de 1895]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[171] *"A casa – um antigo convento em pleno Bairro Latino, muito perto do Panthéon – impressiona-o* [a António Nobre] *de fora, pelo seu singular aspecto de construção seiscentista. Fica na rua des Écoles e é o número 41"* (CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950, 103). Depois de ter reprovado duas vezes o primeiro ano em Coimbra, Nobre partiu para Paris, concluindo o bacharelato em Direito na Sorbonne em 1895.
[172] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11, [s.d.], 310.

"Quando vem? Então terei muito que lhe contar. Eu sigo esta noite para a Foz. Peço-lhe que me dê novas do "Só", - e tem fiscalizado bem, como lhe pedi? Olhe: tenho grande urgencia n'umas poucas das aguas-fortes do meu [palavra ilegível] *e poderá ser tão gentil que me envie pelo correio (bem accondicionadas) umas 6, ou, para já, aquellas que o artista tiver promptas? Muito lhe agradeço. E dos livros, dá-me uma resposta? Que desgosto o meu que assim perdi os meus companheiros de Droit, e as canções de Bruant!"*[173]

Deste excerto podemos notar alguma cumplicidade entre os dois jovens e ficamos a saber que Figueiredo terá sido incumbido de "fiscalizar" alguma ação relacionada com o único livro publicado por Nobre em vida, o famoso *Só*[174]. Podemos também auferir que Nobre (que permanecera na capital francesa durante praticamente cinco anos, entre 1890 e 1895) conhecia e movimentava-se naturalmente num certo meio artístico e boémio[175], ao qual poderá ter introduzido José.

A amizade entre os dois jovens durou até à morte do poeta, sentida profundamente por José de Figueiredo:

"Pobre poeta António Nobre!...

Agora que a sua morte, sem me surpreender, me vem contudo colher de surpreza, lembra-me, como se fosse hoje, a ultima vez que o vi. Foi em Leça, este verão, por um dia de sol muito claro, e tão claro e quente que o moço poeta esmorecido e triste, preso decerto por essa deslumbrante magia de oiro, se deixou arrastar commigo, discutindo e fallando… (…)

[173] Carta de António Nobre para José de Figueiredo [Lisboa, 27 de julho de 1895]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

[174] O livro *Só* foi publicado pela primeira vez em França em 1892, pela editora *Léon Vanier* (famosa por ter lançado obras de simbolistas franceses, tais como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Mallarmé), numa edição de 300 exemplares, *"o bastante para difundi-lo e instaurar debate"* (PICOSQUE, Tatiana Aparecida – "A escrita de si em *Só* de António Nobre", 2010, 37). A segunda edição saiu em 1898 em Lisboa através da casa francesa *Guillard, Aillaud* e já não foi acolhida *"com a incompreensão e a indiferença irritante de que foi objecto a edição de Paris. Bastou o curto espaço de cinco anos para as coisas mudarem bastante."* (CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950, 247).

[175] Baseamo-nos apenas na carta citada, que faz referência a um artista a quem Nobre adquiriu águas-fortes e ao cantor e comediante Aristide Bruant (1851-1925), dono do *Le Mirliton*, um dos mais famosos clubes noturnos de Montmartre.

A tosse que o matou, suffocava-o muito n'esse dia, quebrando-lhe na mascara afilada de tysico, aquella sua tão pallida serenidade de vidente que, ainda a meio da multidão, o fazia notar sempre. (…)

Pediu-me depois novidades litterarias, e contou-me mil projectos e outras tantas viagens chimericas, que tencionava fazer, mal acabasse o outomno. Coisas de Poeta, como elle proprio dizia nos tempos de Coimbra; illusões de sonhador, a que, por isso mesmo, este duro tempo de inverso, cheio de angulosas durezas, não podia ser favoravel e carinhoso. (…)

Deixou um bello livro: o Só. *Foi, portanto, mais um que, cumprindo o seu destino, morreu novo. Os poetas morrem quasi sempre assim, ou muito moços, ou muito velhos. Deus quere-os, ou sem desenganos, vestidos com a mais verde esperança, ou já brancos e cobertos da mais pura e branca neve.*

São creaturas tocadas de desgraça, e, como taes, predestinadas para a dôr.

Pobre Antonio! pobre martyr Antonio!! elle que tanto amou só affectos teve n'este mundo; n'este mundo perdido sem sol que elle mais amaria, - o sol d'um grande amor…"[176]

Em relação a Alberto de Oliveira, não temos informação precisa acerca das suas temporadas em Paris após a primeira estadia de três meses em 1892, quando fora visitar o (então) amigo António Nobre e não sabemos, por isso, se se encontrava na capital francesa quando José de Figueiredo chegou pela primeira vez à cidade-luz. Refira-se que Nobre e Oliveira, que haviam sido amigos inseparáveis durante os tempos de Coimbra, estavam, em 1895, de relações cortadas "para sempre"[177]; porém, quer um quer outro mantinham os contactos e a amizade com os amigos comuns, como era o caso de Figueiredo.

[176] FIGUEIREDO, José de – "António Nobre" in *Novidades* [19 de Março de 1900], 2.

[177] Em 1893 deu-se o primeiro desvaire na amizade de Alberto e António. Contudo, "*apesar dos protestos solenes de nunca mais voltarem a reatar relações expressos nas cartas (…), o certo é que tais votos não são inteiramente cumpridos. Não que as coisas voltem ao* status quo *dos primeiros tempos (…), mas porque dentro de pouco tempo os dois amigos estão, de novo, mas apenas formalmente, reconciliados"*. A partir de 1894 as relações entre ambos ficaram definitivamente cortadas (CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950, 160-161). As razões de tal afastamento não estão totalmente esclarecidas.

Foi na capital francesa que José de Figueiredo conheceu o *"embaixador da intelectualidade portugueza"*[178], José Maria Eça de Queirós (1845-1900), que desde 1888 ocupava o cargo de cônsul de Portugal em França. Maria de Castro d'Eça de Queirós (1887-1970), filha do escritor e diplomata, testemunha-nos as visitas de Figueiredo a casa de seu pai, em Neuilly[179]:

> *"O Dr. José de Figueiredo aparecia muita vez, e ficava-se a conversar interminavelmente.*
>
> *Também os diplomatas de passagem nunca deixaram de nos bater à porta: -os Viscondes de Pindela, António Feijó, Alberto de Oliveira, Simão Lopes."*[180]

Os serões queirosianos de Neuilly eram sobretudo frequentados por portugueses e brasileiros[181], tendo sido marcados por um ambiente intelectual em que primavam as discussões acerca de temas literários e da atualidade e onde se aprendia *"o que de mais alto e apurado"* havia na vida; Alberto de Oliveira recordaria que eram "*Serões portuguezes que ante meus olhos desenrolaram um trecho de Portugal perfeito"*[182].

Paris vivia uma *"epoca de beleza e arte"*, em que se debatiam *"grandes problemas"*, vivendo-se *"do simbolismo de Verlaine e de Mallarmé, dos prazeres do opio que Baudelaire chamava os paraizos artificiaes (…)"*[183]. Na casa de Eça os temas debatidos deveriam espelhar o que se passava nos meios intelectuais da cidade, sobretudo no famoso bairro dos artistas, o *Quartier Latin*. Recorda Archer de Lima, que confraternizou com o escritor em Paris, que naquela época *"Zola, atacado pelos romanticos, batia-se pelo realismo e quebrava lanças pelo pintor Manet, sofrendo injurias por ter escrito Nana e La Terre. (…) Todo esse bairro latino divinisava Paris: estava cheio de figuras que esperaram a sua hora de sol, perdidos num ideal de estetica e em bellas emoções"*[184].

---

[178] LIMA, Archer de – *Eça de Queiroz. Diplomata. Com vários trabalhos inéditos que Eça enviou ao ministério dos Negócios Estrangeiros e outros apontamentos ainda não publicados*, [s.d.], 181.
[179] Neuilly-sur-Seine, nos arredores de Paris, era o local onde Eça de Queirós habitava com a sua família no período que aqui referimos.
[180] *Eça de Queiroz entre os seus, apresentado por sua filha. Cartas intimas*, 1948, 210.
[181] Idem, *ibidem*, 209.
[182] OLIVEIRA, Alberto de – *Eça de Queiroz (paginas de memorias)*, [1918], 34.
[183] LIMA, Archer de – *Eça de Queiroz…*, [s.d.], 182.
[184] Idem, *ibidem*, 183.

O convívio com Eça de Queirós era estimulante e prestigiante para as novas gerações, que faziam de Paris local privilegiado de formação. E, se por vezes a primeira impressão que se tinha do escritor não era totalmente favorável (António Nobre, por exemplo, no primeiro encontro com o mestre achara-o frio, distante e um pouco desagradável[185]), o tempo revelava um Eça profissional e pessoalmente interessado pelos seus compatriotas:

> *"(…) Eça de Queiroz (…) advogava com alta inteligencia os direitos dos artistas. Estava nas suas tendencias. Quando se tratava de exposição dum pintor portuguez: o seu estimulo estava assegurado; tudo fazia para dar-lhe facilidades. Os intelectuais encontraram neste homem de grandes qualidades um amigo. Quantas vezes a sua bolsa se abriu em proveito deles, mas a sua bolsa particular, sem que ao Estado mandasse conta dos socorros que dava. (…)"*[186]

Para além do contacto com Eça, Nobre e Alberto de Oliveira, temos notícia de que Figueiredo terá também convivido na capital francesa com o pintor Cândido da Cunha (1886-1926) e com o escultor Teixeira Lopes[187], sendo que a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* refere ainda que naquela cidade o jovem portuense *"foi também companheiro do pintor Carlos Reis"*[188]. Não encontrámos, na documentação consultada, referências concretas acerca do contacto, neste período, entre Figueiredo e Carlos Reis[189], que entre 1889 e 1896 frequentou a escola de Belas-Artes

---

[185] CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950, 109-110.
[186] LIMA, Archer de – *Eça de Queiroz…*, [s.d.], 190.
[187] Cf. *La Plume*, Número exceptionnel, VIe Fasc. [junho de 1900], 487-488 (v. Anexo, Doc. 9). Figueiredo manteria com Teixeira Lopes uma longa e íntima amizade, conforme nos testemunha a troca epistolar entre os dois. **António Teixeira Lopes** (1866-1942). Escultor português. Os primeiros contactos com o desenho e a modelação do barro foram feitos com seu pai, o escultor José Teixeira Lopes. Entre 1882 e 1884 frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes, onde foi aluno de Marques de Oliveira e de Soares dos Reis. Em 1885 partiu para Paris, onde frequentou o curso de Escultura na Escola de Belas-Artes. Foi presença assídua dos Salões parisienses do final do século XIX e participou na Exposição Universal de 1900, obtendo um *grand prix*. Sucedeu Soares dos Reis como docente na Escola de Belas-Artes do Porto, cargo que ocupou entre 1901 e 1936 (BAIÃO, Joana – "Teixeira Lopes" in *Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910*, 2010, 349). Sobre a sua vida e obra v. PEREIRA, José Fernandes – "Lopes, António Teixeira" in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, 2005, 358-364.
[188] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11, [s.d.], 310.
[189] **Carlos Reis** (1863-1940). Pintor e professor. Em 1881 ingressou no curso de pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde foi aluno, entre outros, de Miguel Ângelo Lupi e de António da Silva Porto. Ainda estudante, a qualidade dos seus trabalhos chamou a atenção do então príncipe real D. Carlos de Bragança, que se tornou seu amigo e protetor. Terminado o curso em 1889, ingressou na Escola de Belas-Artes de Paris, com um subsídio do Estado. Em 1896 regressou a Portugal e ganhou o concurso para o lugar de professor de pintura de paisagem, vago por morte do mestre Silva Porto. À sua ação deveu-se a

em Paris, subvencionado pelo Estado português. Sabe-se, contudo, que os dois portugueses conviviam naquela cidade com as mesmas personalidades – como Eça de Queirós, Teixeira Lopes, António Nobre ou Alberto de Oliveira[190] – sendo por isso muito provável terem-se cruzado. Até à década seguinte – mais precisamente, até se instalar a polémica entre Reis e a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (*vide infra*) – a relação de José de Figueiredo com aquele pintor será de grande respeito, revelando-se um seguidor atento – e até admirador – do seu trabalho[191].

Apesar da escassez de documentação que nos permita reconstituir com melhor rigor a fase parisiense de José de Figueiredo, os dados disponíveis indicam-nos que a integração numa nova realidade não terá sido complicada para o jovem português, que pôde contar com o apoio de alguns conterrâneos (mais ou menos ligados ao mundo artístico, no qual ansiava integrar-se) e que, para além disso, beneficiava de uma situação financeira confortável, ao contrário dos muitos jovens da sua geração que chegavam a Paris com sonhos fartos mas de bolsos vazios[192]. Instalado, faltava então iniciar a sua formação artística. Vejamos como foi esse processo.

2. Formação em "assuntos de arte".

2.1 O contacto com o ensino da História da Arte. Recorda José de Figueiredo que, uma vez instalado em Paris

> *"Tinha a vaga idea de me seguir* (sic) *o curso da Ecole du Louvre, mas por um lado Courajod, que me levava sobretudo a isso, por outro a organisação então do curso*

---

fundação do *Grupo Silva Porto* (1900) e da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1901), bem como do *Grupo Ar Livre* (1911). Em 1905 foi nomeado diretor do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia e, depois da reforma republicana de 1911, do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Presença assídua em certames artísticos nacionais e internacionais, foi premiado diversas vezes ao longo da sua extensa carreira (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 24, [s.d.], 888-889; SANTOS, Diana Gonçalves dos – "Obra de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas. Testemunhos da permanência de um gosto", 2004, 317-338; REIS, Pedro Carlos – *Carlos Reis*, 2006).

[190] REIS, Pedro Carlos – *Carlos Reis*, 2006, 43-44.

[191] Cf. alguns artigos e críticas publicadas por Figueiredo acerca de Carlos Reis, como por exemplo *Portugal na Exposição de Paris*, 1901, 96-97; "Interiores de artistas. No atelier de Carlos Reis", *O Dia* [maio de 1903]; "Arte e artistas contemporâneos" in *Portugal Contemporâneo*, 1905, 135.

[192] *"A Paris afluíam, como sempre todos esses apaixonados da arte, com a esperança de puderem colher impressões nessa capital do mundo (…). Que a vida no Bairro Latino era barata, nas suas refeições a um franco e meio, com dois pratos, fruta, pão á descripção e um litro de cerveja; mas ás vezes o dinheiro faltava: Paris tem distrações caras, perversões que atraem os intelectuaes e a que as magras bolsas não podem chegar."* (LIMA, Archer de – *Eça de Queiroz…*, [s.d.], 190-191).

levou-me a não me matricular. (…) Resolvi por isso fazer eu proprio a minha cultura."[193]

Esta frase dá-nos algumas pistas sobre esta fase da sua vida. A reter, desde já, um ponto essencial: a vontade de se inscrever na Escola do Louvre (Fig.s 8 e 9), ato não realizado por se ter desmotivado com a morte prematura de Louis Courajod em 1896, com quem desejava estudar, e com a própria organização do curso. Analisemos estes dados.



Fig.8 Entrada da Escola do Louvre, c.1918.

[193] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha (como se me revelou a educação).* AMNAA, FJF, Cx. 8, Doc. 1, [s.d.].

A escolha da Escola do Louvre para uma formação em história da arte terá sido para José de Figueiredo relativamente simples, uma vez que esta instituição era, no final do século XIX, o principal organismo de difusão da História da Arte em França, enquanto esta disciplina não tinha ainda lugar na universidade francesa[194]. Criada oficialmente por decreto de 24 de janeiro de 1882 sob o epíteto de "Escola de Administração dos Museus", a sua fundação deveu-se à iniciativa de Louis de Rouchaud, diretor dos Museus Nacionais de França. O seu principal objetivo era formar e preparar alunos para serem conservadores de museus (sobretudo dos museus de província, de arte e arqueologia); para além disso, os alunos ficavam com uma formação especializada em História da Arte, que os qualificaria para participar, em França e no estrangeiro, em missões artísticas susceptíveis de vir a enriquecer as coleções nacionais[195].

A Escola do Louvre tinha o grande atrativo de oferecer um ensino eminentemente prático, sendo os seus instrumentos de estudo *"moins les livres des bibliothèques que les oeuvres d'art elles-même"*[196]. A par das aulas teóricas de história da arte, cada aluno ficava ligado a um departamento de conservação dos museus nacionais e trabalharia sob a responsabilidade do próprio conservador, que transmitiria o seu conhecimento sobre as coleções e sobre questões museográficas:

> *"L'École aurait ainsi un double caractère : elle serait à la fois une école professionnelle et une école d'enseignement général. Elle initierait ses élèves aux grandes questions d'histoire de l'art en même temps qu'aux méthodes d'analyse technique et aux recherches de muséographie."*[197]

---

[194] O ensino da História da Arte só seria integrado na Universidade de Paris – Sorbonne em 1899. Até essa data, apenas o *Collège de France* oferecia uma cadeira de Estética e História da Arte, desde 1878 (cf. CROISET, Maurice – *"*Le Collège de France*"*, 1918, 150). Henri Marcel, diretor dos Museus Nacionais de França e da Escola do Louvre entre 1913 e 1919, teceu sobre o ensino da história da arte em França até à década de 1880 as seguintes considerações: *"L'enseignement de l'histoire de l'art était alors presque inexistant. Sans doute, les Facultés des lettres s'étaient ouvertes, en petit nombre d'ailleurs, à l'archéologie classique; mais l'histoire de l'art chrétien et de l'art moderne ne figurait pas sur les programmes. M. de Rouchaud comprit que cette lacune de notre enseignement public était aussi préjudiciable au recrutement des Conservateurs de nos Musée qu'à la bonne renommée et à l'action intellectuelle de la France"* (MARCEL, Henri – *"*L'École du Louvre*"*, 1918, 220). Sobre o ensino da história da arte em França, v. BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 386 e seg. e THERRIEN, Lyne – *L'histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire*, 1998.

[195] Cf. CALLU, Agnès – *La Reunion des Musées Nationaux (1870-1940)*, 1994, 76.

[196] MARCEL, Henri – *"*L'École du Louvre*"*, 1918, 220.

[197] Idem, *ibidem*, 220.

Esse método tinha, segundo Bazin, *"a vantagem de ter como professores especialistas que viviam em contato com a própria obra, o que favorecia, sem que com isso se tivesse necessidade de transformá-las em teorias, a experiência da "visibilidade pura"*[198].

No período em que José de Figueiredo colocou a hipótese de se matricular na Escola do Louvre, o ensino naquela instituição afastara-se um pouco da conceção original de proporcionar a todos os alunos o contacto direto com o trabalho prático no museu, em parte devido à crescente procura de que aquele estabelecimento era alvo[199]. Este poderá ter sido um dos elementos que o levariam a criticar o funcionamento da Escola naquela época, ao recordar que buscava um ensino mais *"visual"* e não tão *"livresco"*[200].

Outro dos acontecimentos que José de Figueiredo alegou ter contribuído para a sua desmotivação em matricular-se na Escola do Louvre foi, como já referimos, a inesperada morte de Louis Courajod[201], com apenas 55 anos. Courajod foi um dos mais célebres professores da Escola do Louvre no final dos anos de 1890[202] e, embora não saibamos quando nem como terá Figueiredo entrado em contacto com a sua obra, podemos supor que conhecia não só as principais linhas do seu pensamento

---

[198] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 391.

[199] Em 1884 eram 121 os alunos inscritos na Escola. Em 1894 esse número subiu para 765 e em 1915 ascendia a 949 (cf. MARCEL, Henri – "L'École du Louvre", 1918, 225).

[200] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha...* AMNAA, FJF, Cx. 8, Doc. 1, [s.d.]) e LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" in *Les Nouvelles Littéraires* [14 de setembro de 1935], 4.

[201] **Louis Courajod** (1841-1896) foi um dos grandes impulsionadores da Escola do Louvre no final da década de 1890. Formado como arquivista na Escola de Chartres, a sua primeira atividade foi feita no Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional, onde se dedicou à investigação sobre a administração das belas-artes em França no século XVIII. Em 1874 começou a colaborar no departamento de Escultura e objetos artísticos da Idade Média e do Renascimento do Museu do Louvre e em 1879 foi nomeado conservador adjunto daquela instituição. Naquele museu, reorganizou as coleções a seu cargo e fez importantes estudos, nomeadamente naquela que foi a área do seu maior interesse: a escultura monumental dos séculos XIV e XV. Em 1887 foi nomeado professor de história da escultura da Idade Média, Renascimento e Idade Moderna na Escola do Louvre e em 1893 foi designado diretor do Departamento de Escultura do Museu do Louvre. Foi membro de diversas instituições, entre as quais a Comissão dos Monumentos Históricos ou a Sociedade dos Antiquários de França e colaborou regularmente com *Gazette des Beaux Arts*. As suas lições na Escola do Louvre foram coligidas e publicadas por dois colegas seus (LEMONNIER, Henry e MICHEL, André – *Louis Courajod. Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, 1899). Sobre a vida e obra de Louis Courajod: "Courajod, Louis" in *Dictionary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/courajodl.htm; BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 392-394; ou MARIGNAN, A. – *Un historien d'art français. Louis Courajod,* 1899.

[202] *"L'enseignement de M. Courajod jeta un vif éclat sur l'École naissance. Ce savant joignait à une érudition aussi étendue qu'exigeante un goût passionné pour les idées générales, une véritable fougue de prosélytisme et un sentiment très vif des choses de l'Art. Aussi vit-il très vite se grouper autour de sa chaire une foule d'étudiants et de curieux de toute sorte."* (MARCEL, Henri – "L'École du Louvre", 1918, 221).

historiográfico, como também a reputada fama das suas aulas. Courajod, que defendia o trabalho de campo e o contacto direto com as obras de arte[203], é recordado pelas suas polémicas posições em relação à arte dos séculos XIV e XV, sobretudo ao defender que o Renascimento europeu tivera a sua génese na França do século XIV sob influência de contribuições nórdicas originárias dos Países Baixos, desvalorizando a originalidade do Renascimento italiano[204]. Protagonista do *"mais violento ataque lançado contra a origem clássico-italiana do Renascimento"*[205], este historiador de arte foi o primeiro a debruçar-se especificamente sobre fatores raciais / nacionalistas como determinantes dos estilos artísticos[206], abrindo portas para novos estudos e renovadas interpretações da arte europeia e suas movimentações, principalmente no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Algumas das premissas defendidas por Courajod tocavam na linha conceptual (com forte influência de um discurso nacionalista) que guiava a discussão que desde meados do século XIX se vinha travando em Portugal acerca da existência de uma escola artística portuguesa (v. Capítulo 7). Estando José de Figueiredo interessado nesta questão, não seria de estranhar que estivesse de algum modo familiarizado com as teorias de Courajod e que desejasse aprender e aprofundar as suas próprias reflexões através do contacto direto com aquele erudito.

Finalmente, analisemos o outro fator que, quanto a nós, melhor justificará o facto de Figueiredo não se ter matriculado num dos cursos regulares oferecidos pela Escola do Louvre e criticasse a sua organização: a própria natureza desses cursos, que eram destinados a *"élèves de l'École des Beaux-Arts, de l'École de Chartes, de la Faculté des lettres, qui désirent compléter par un apprentissage technique leurs études antérieurs"*[207]. Ora, a formação de base do jovem português não lhe dava os requisitos mínimos para se inscrever. Por outro lado, estes cursos implicavam a disponibilidade para cumprir um programa escolar com a duração de três anos, com avaliações regulares

---

[203] Queixava-se esse historiador: *"Mais, malheureusement, l'histoire de l'art est presque toujours écrite par des hommes de lettres peu soucieux d'interroger les œuvres. La plupart du temps, elle est composée, comme on dit, dans le silence du cabinet, méthodiquement, systématiquement, loin de toutes compairaisons."* (COURAJOD, Louis – *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, 1890, 10).

[204] COURAJOD, Louis – *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, 1890, 10 e seg. Sobre este assunto, do mesmo autor: COURAJOD, Louis – *Les origines de la Renaissance en France au XIVe & au XVe siècle*, 1888.

[205] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 123.

[206] "Courajod, Louis" in *Dictionary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/cite.html

[207] MARCEL, Henri – "L'École du Louvre", 1918, 222. V. também BOER, Pin Den – *History as a profession: the study of history in France, 1818-1914*, 1998, 117).

e com a apresentação final de uma tese cujo tema fosse aceite por um professor[208]. Tendo em conta os traços de personalidade que podemos começar a identificar em José de Figueiredo, não é difícil supor que não lhe agradaria tal compromisso, ainda mais estando ele em busca de paz de espírito e tendo ainda bem presentes os cansativos cinco anos de curso em Coimbra…



Fig.9 Escola do Louvre, sala de exames, c.1918.

Embora não se tivesse inscrito nestes cursos regulares, Figueiredo não desistiu de fazer uma formação artística em Paris, chegando a referir em texto autobiográfico ter frequentado cursos livres naquela cidade:

> *"(…) fui para Paris estudar assuntos de arte. Segui aí vários cursos,* ***todos livres****, e entre êles, os de Lafenestre, Michel e outros."*[209]

[208] MARCEL, Henri – "L'École du Louvre", 1918, 222. Após a conclusão do curso regular, os alunos recebiam um diploma que lhes permitia tomar funções de conservador nos museus nacionais de França.
[209] Carta de José de Figueiredo para Alfredo da Cunha [3 de março de 1911] *apud* CUNHA, Alfredo – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 18. Sublinhado nosso.

A Escola do Louvre oferecia, para além dos seus cursos regulares, cursos livres destinados aos *"simples* auditeurs*, qui ne sont soumis à aucune obligation"* e nos quais se integravam *"des amateurs, des gens du monde, des dames et des jeunnes filles cultivées qui viennent s'initier à l'histoire de l'art plus pratiquement et plus sérieusement qu'ils ne peuvent le faire ailleurs"*[210]. Os frequentadores dos cursos livres não tinham que se submeter a avaliação nem cumprir as regras de assiduidade destinadas aos outros alunos. A única formalidade obrigatória era a inscrição (gratuita) nos cursos, no início do ano escolar[211].

Não existem, na Escola do Louvre, registos de matrícula ou de qualquer inscrição de José de Figueiredo em cursos livres ministrados por aquela instituição[212], o que não significa, contudo, que não estivesse a par dos seus conteúdos. Também não existem registos no *Collège de France* (outra das instituições que oferecia cursos livres abertos ao público em geral), uma vez que não era prática desta instituição exigir uma inscrição formal ou o pagamento de propina neste tipo de programas[213]. Porém, o facto de não existirem registos da inscrição formal de Figueiredo nos cursos livres ministrados por estas escolas, não significa que não estivesse efetivamente a par dos seus conteúdos. Tomemos por isso em atenção a sua menção a Georges Lafenestre (que dava aulas na Escola do Louvre e no *Collège*) e a André Michel (professor de História da Escultura na Escola do Louvre desde 1896), referências que poderão contribuir para melhor compreendermos a formação do pensamento do jovem português.

Os estudos de Lafenestre[214] seguem a tradição de Vasari no que diz respeito à necessidade de conhecer a vida dos artistas para compreender a evolução da sua obra,

---

[210] MARCEL, Henri – *"*L'École du Louvre*"*, 1918, 222.
[211] Idem, *ibidem*, 222-223.
[212] Cf. Informação cedida por Séverine Vaillant (funcionária dos *Archives des Musées Nationaux de France*), após pedido de informação, em fevereiro de 2012: "*En ce qui concerne les cours de l'École du Louvre je n'ai pas trouvé mention de son nom* (José de Figueiredo) *dans les documents des séries consacrées à celle-ci (série F ainsi que les registres d'inscriptions cotés *2FF)"*.
[213] Os cursos ministrados no *Collège de France* eram, pelo menos até ao final da década de 1910, abertos a todos, sem necessidade de matrícula ou qualquer tipo de inscrição ou de pagamento de propina (cf. CROISET, Maurice – "Le Collège de France", 1918, 156).
[214] **Georges Lafenestre** (1837-1919). Poeta, crítico de arte e historiador de arte francês. Depois de vários anos a desenvolver as suas capacidades literárias como poeta e crítico de arte, iniciou uma carreira institucional na década de 1870, ao exercer várias funções no ministério da Instrução Pública e Belas-Artes francês. Foi conservador adjunto do Museu do Louvre, professor da História da Pintura na Escola do Louvre e professor de Estética e História da Arte no *Collège de France*. Da obra produzida neste período destacam-se *La peinture italienne* (1885), *La vie et oeuvre de Titien* (1886) e *La peinture en Europe* (série de sete publicações editadas ao longo da década de 1890). Em 1904 Lafenestre envolveu-se na organização da exposição "Les primitifs français", publicando nesse ano *Les primitifs à Bruges et à Paris.* Em 1908, depois de se reformar, passou a exercer funções de curador do *Musée Condé*, em Chantilly. Após a sua morte foi publicado, em 1920, um grande álbum dedicado às obras de arte

valorizando a observação e análise direta das obras de arte e o recurso aos arquivos e à documentação associada[215]. As suas teorias decerto influenciaram a linha de investigação seguida por Figueiredo, sobretudo a partir de 1904, ano em que o historiador francês publicou um livro dedicado à exposição dos Primitivos Franceses, evento organizado como resposta à exposição sobre os primitivos flamengos que tivera lugar em Bruges em 1902, e que tinha como mote contribuir para a ressuscitação da *"gloire de nos vieux artistes du Moyen age et de la Renaissance"*[216].

Já André Michel[217], sucessor de Courajod na Escola do Louvre, interessou-se e desenvolveu vários estudos sobre arte do século XIX, sobretudo a francesa; porém, a sua atividade no departamento de Escultura da Idade Média, Renascimento e Idade Moderna do Museu do Louvre levou-o a refletir sobre o desenvolvimento da arte europeia ao longo dos séculos, o que culminou na organização de uma História da Arte (publicada entre 1905 e 1929) que espelha o seu pensamento e metodologia enquanto historiador: a obra organiza-se através de uma sequência cronológica, de modo a dar uma síntese da evolução contínua da arte (*"from one school to the other and from one period to the other"*)[218], sendo que Michel não hesitou em recorrer ao contributo de diversos especialistas, fazendo depois ele próprio a síntese dos artigos em prefácios. Por outro lado, Michel foi pioneiro ao introduzir numa história da arte generalista capítulos dedicados às artes ditas "menores" (em artigos dedicados à gravura, à numismática, aos vitrais, aos marfins, ao mobiliário, à tapeçaria, à ourivesaria)[219].

---

europeias pertencentes ao Museu do Louvre, cujo primeiro volume contou grandemente com a sua colaboração ("Lafenestre, George" in *Dictionnary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/lafenestreg.htm).

[215] *"Les fondateurs des* Archives de l'Art français *(…) en organisant, au sujet de nos anciens artistes, une enquête systématique fondée à la fois sur la recherche d'examen des oeuvres et sur l'étude des documents écrits déterminent l'étendue et les limites du champ dans lequel on pouvait faire avec certitude des fouilles utiles et des découvertes sérieuses."* (LAFENESTRE, Georges – *L'exposition des primitifs françaises*, 1904, 2).

[216] LAFENESTRE, Georges – *L'exposition des primitifs françaises*, 1904, 2.

[217] **André Michel** (1853-1925). Crítico e historiador de arte francês. Formou-se na *École des Hautes Études* e na Escola de Belas-Artes em Paris, tendo sido aluno de Hippolyte Taine. Em 1893 entrou como conservador-adjunto no departamento de Escultura da Idade Média, Renascimento e Idade Moderna do Museu do Louvre, então a cargo de Louis Courajod. Foi o sucessor de Courajod após a sua morte em 1896, começando nesse ano a lecionar aulas de História da Escultura na Escola do Louvre. Em 1920 abandonou aquela escola e passou a lecionar no *Collège de France*. Colaborou com diversos periódicos artísticos e foi autor de uma vasta obra, da qual se destacam *L'école française de David à Delacroix* (1891), *Notes sur l'art moderne* (1896) ou *Histoire de l'Art* (1905-1929) ("Michel, André" in *Dictionnary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/michela.htm).

[218] "Michel, André" in *Dictionnary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/michela.htm.

[219] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 308.

Ao referir, em 1911, os nomes de Lafenestre e de Michel como figuras essenciais na sua formação durante os tempos parisienses, Figueiredo revela ter estado atento às movimentações historiográficas sediadas na França fino-oitocentista. Tenha ou não contactado diretamente com estes (e outros) historiadores neste período, certo é ter conhecido e ter acompanhado as suas obras, mantendo-se a par dos seus desenvolvimentos nos anos seguintes. No Capítulo 7 abordaremos com mais profundidade este assunto, ao analisar o percurso de Figueiredo enquanto historiador e crítico de arte.

2.2 Educação artística informal. Apesar da educação artística a que terá tido acesso através do contacto (direto ou indireto) com o ensino de alguns dos mais conceituados historiadores de arte daquela época, José de Figueiredo gostava de recordar que a sua aprendizagem em Paris havia sido feita sobretudo informalmente, por via dos conhecimentos que foi travando e da grande variedade cultural e artística a que tinha acesso a partir daquela cidade:

> *"Resolvi (…) fazer eu próprio a minha cultura. Tinha para isso os museus e os antiquários (…)"*[220]

Paris era, no final de oitocentos, um grande centro de produção artística, onde se reunia gente vinda de todo o mundo. Proliferavam os museus, as galerias, os antiquários, os bazares, os ateliês de artistas, que apresentavam a um público generalizado uma vasta oferta de obras de arte, de peças decorativas, de mobiliário, de várias épocas e estilos.

Embora Figueiredo relate a importância que teve para a sua formação o contacto com os *"grandes e pequenos museus europeus"*, não temos notícia de viagens específicas que tenha feito pela Europa durante o tempo em que esteve em Paris. No entanto, isso não significa que as não tenha feito ou que não tivesse de facto contactado com esses museus e com algumas das mais emblemáticas obras da história da arte

[220] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha (como se me revelou a educação).* AMNAA, FJF, Cx.8, Doc.1, [s.d.].

mundial através de outros meios, como catálogos, reproduções fotográficas ou artigos de imprensa.

No final de oitocentos o panorama museológico europeu encontrava-se sobretudo marcado pelas experiências que se vinham fazendo desde o início do século em três importantes pólos culturais – Inglaterra, Alemanha e França – que tinham em comum o enquadramento dos museus num contexto de afirmação da nação (como símbolos de identidade e de cultura), num contexto de forte desenvolvimento disciplinar de várias áreas de estudo, como a arqueologia, a etnologia ou a história da arte. Simultaneamente, vinha sendo incrementada a ideia da existência de um património cultural europeu, com uma dimensão verdadeiramente internacional[221]. Daí resultou a progressiva fixação dos museus enquanto instituições de conhecimento e de instrução, de lazer e de turismo, tendencialmente abertos quer a um público especializado (estudiosos, artistas), quer a um público mais genérico e heterogéneo, e cada vez mais abertos à divulgação das suas coleções e investigações.

Em Paris Figueiredo terá frequentado com particular assiduidade o Museu do Louvre (Fig.10), que naquele período assumia claramente o papel de um dos principais centros de cultura do Ocidente, através das suas exposições (organizadas com o fim de apresentar *"une suite chronologique de tableaux qui offre* [au public] *les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain"*)[222] e das suas atividades de investigação e de ensino. Entretanto, por toda a França o número de instituições museológicas aumentava consideravelmente[223], tornando-se os museus de arte um elemento fundamental do sistema de Belas-Artes nacional (como instituições ao serviço da prosperidade pública e do gosto nacional), enquanto simultaneamente reforçavam o regime vigente através da produção de discursos mais ou menos politizados[224]. Foi ainda nesta altura que o sistema museológico francês começou a definir-se, com a criação da *Réunion des musées nationaux* (1895), órgão regulador dos museus nacionais franceses, que lhes

[221] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 47-48.
[222] Idem, *ibidem*, 62.
[223] Em 1815 a França contava com cerca de três dezenas de museus, número que ascendeu aproximadamente aos cento e cinquenta em 1900 (cf. FOUCARD, Bruno – "Musées" in AMBRIÈRE, Madeleine – *Dictionnaire du XIXe siècle européen*, 1997, 782).
[224] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 65.

conferiu uma certa independência de gestão e que ainda hoje existe[225]. Figueiredo terá acompanhado estas e outras movimentações, adquirindo assim ferramentas que estariam na base do seu pensamento historiográfico e da sua ação como um dos intervenientes da reorganização patrimonial e museológica portuguesa, como poderemos observar.

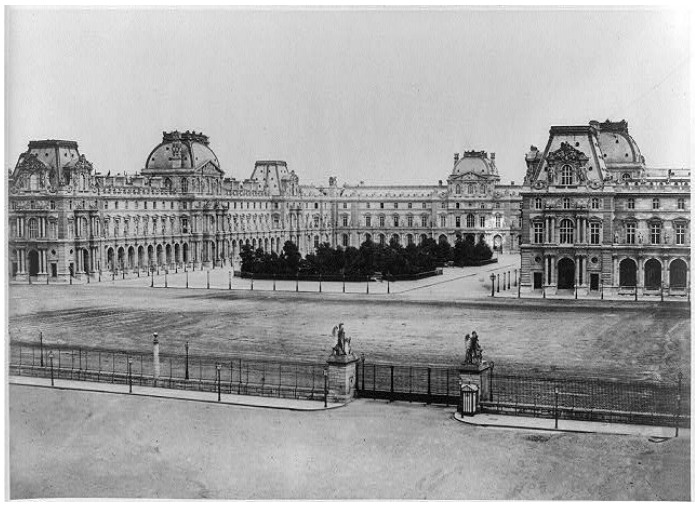


Fig.10 Vista do Museu do Louvre, Paris, entre 1851 e 1870.

O desenvolvimento dos museus enquanto instituições de cultura e de investigação foi, sobretudo a partir de meados do século XIX, acompanhado de um grande crescimento do mercado da arte. Nos grandes centros europeus, e particularmente em Paris, a expansão do mercado da arte implicou a sua progressiva especialização em dois grandes ramos de negócio: o mercado de arte moderna, que se desenvolvia seguindo o *"tourbillon innovateur perpétuel"*[226] das novas tendências artísticas e que era impulsionado pela abertura de novas galerias, pelos colecionadores de arte moderna e pela relação dinâmica entre a academia e as escolas de belas-artes (que trabalhavam *"in a symbiotic way with dealers who emerged to sell modern works"*[227]); e o mercado de arte antiga, que florescia estimulado por diversos fatores, entre os quais o colecionismo, o contexto de investimento na criação e reorganização de museus em toda a Europa e o desenvolvimento da investigação em história da arte:

[225] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 65. Para uma leitura bastante completa do fenómeno museológico na França de oitocentos, v. o catálogo *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle* (1994), obra dirigida por Chantal Georgel.
[226] J. Schumpeter, *apud* MOULIN, Raymonde – "Le marché d'art" in *Encyclopaedia Universalis.* Vol. 3. 1989, 48.
[227] TATTERSALL, Bruce – "Art market" in TURNER, Jane (ed.) – *The Dictionary of Art*. Vol. 2, 1996, 560.

"The emergence of a new, highly professional breed of curators (…) led to a more scientific attitude that resulted in rigorous reattribution and a more skeptical view of authenticy. Documentation and provenance acquired new importance as the discipline of academic art history superseded connoisseurship."[228]

Como podemos apreender, o papel dos colecionadores foi fundamental para a estruturação do mercado de arte (antiga e moderna) ao longo do século XIX, na medida em que estimulavam a movimentação de obras (conferindo ao mercado de arte um cariz cada vez mais especulativo e atribuindo aos objetos artísticos novos valores de uso), tornando-se de certo modo responsáveis pela progressiva importância do mercado face a outras instituições na promoção da obra de arte e mesmo no reconhecimento social dos artistas[229]. Por outro lado, os colecionadores foram também elementos fundamentais para o próprio desenvolvimento da história da arte, uma vez que cada vez mais se constituíam como *"déciseurs culturels"*[230] que influíam diretamente na constituição de coleções públicas e na organização de exposições, estimulando deste modo o estudo de determinados grupos de objetos, e contribuindo para a construção e divulgação de conhecimento[231].

Foi dentro deste contexto que se assistiu, ao longo de todo o século XIX, à revalorização da chamada pintura "primitiva" (correspondente ao período de transição da Idade Média para o Renascimento), das artes aplicadas e das artes não-europeias, num fenómeno que teve a sua génese no final do século XVIII e início do século XIX, estimulado pelo movimento romântico e prolongado pelo positivismo:

"[Romanticism] *had influenced and even in large mesure produced the first reavaluation of medieval and Christian art, as well of the beauties of Oriental, Gothic and Rococo art – styles foreign to the earlier classical criteria. Early, or "primitive", masters had until this time been preserved only by local patriotism or by desire to give collections historical schools (…)*

[228] TATTERSALL, Bruce – "Art market" in TURNER, Jane (ed.) – *The Dictionary of Art*. Vol. 2, 1996, 560.
[229] Cf. MONNIER, Gérard – *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, 1995, 150.
[230] Idem, *ibidem*, 183.
[231] V. "Dealing and dealers" in *Encyclopedia of World Art*. Vol. IV, 1961, 255 e "Museums and collections" in *Encyclopedia of World Art*. Vol. X, 1961, 391-392.

Both romanticism and positivism furthered specialization and excited new interest in the Renaissance, the Middle Ages, and non-European cultures; the numerous collections of costume, applied arts, prehistoric and primitive artefacts, and other objects were a natural product of this interest."[232]

O interesse oitocentista pela arte anterior ao Renascimento, pelas artes aplicadas e pelas artes não-europeias relacionou-se também com as próprias dinâmicas económicas, uma vez que os colecionadores, saturados pelos preços altíssimos de determinadas peças (sobretudo do Renascimento e do Barroco), viram nos preços baixos dos velhos mestres "primitivos" e de vários outros objetos – que começavam a ser revalorizados por estudos eruditos e reconhecidos – excelentes oportunidades de investimento[233]. Não conhecemos os movimentos de José de Figueiredo enquanto está em Paris e não podemos, por isso, precisar que casas dedicadas ao comércio de arte – antiquários, galerias de arte – teria frequentado neste período. Podemos imaginar, porém, que se terá apercebido destas dinâmicas, fundamentais para a estruturação do seu pensamento e para as suas movimentações no futuro, sobretudo depois de ser nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, mais de uma década depois[234].

2.3 No ateliê de Rodin.

"(…) tanto ou mais do que nessas lições [nos cursos livres]*, eduquei-me nos grandes e pequenos museus europeus e nos ateliers, sobretudo no de Rodin, de quem sou amigo íntimo, e que, em matéria de arte, abriu para a minha visão um amplo e luminoso caminho.*

(…), passei muitas tardes no famoso atelier do mestre (…), a ouvi-lo descretear sobre variadíssimos problemas artisticos. E eram tão profundas e sugestivas as suas palavras, que, nesses rápidos momentos de expansão que Rodin tinha, nós

[232] "Museums and collections" in *Encyclopedia of World Art*. Vol. X, 1961, 392.
[233] Idem, *ibidem*, 392.
[234] Por exemplo, José de Figueiredo viria a manter, depois de assumir a direção do MNAA, uma relação de amizade e trabalho com George Demotte, um dos mais famosos antiquários parisienses do início do século XX. Não encontrámos quaisquer dados nos informem sobre quando terá sido travada essa amizade.

aprendiamos muito mais do que em longas peregrinações pelas salas do Louvre, ou em continuadas leituras de livros ainda os mais lúcidos e melhores.

É assim que eu tenho feito a minha pequena educação artistica, vendo, lendo e ouvindo."[235]

Para além das idas à Escola do Louvre e das visitas a museus e antiquários, Figueiredo gostava de frequentar ateliês de artistas. Os ateliês eram os locais privilegiados de trabalho dos artistas (consagrados ou em formação), podendo ser partilhados ou individuais; eram também, tradicionalmente, locais de ensino (muitos funcionando como verdadeiras escolas, com regras de admissão e de frequência) e espaços de influência, ponto de encontro entre mestres, pupilos, encomendantes, colecionadores[236]. Embora no século XIX só alguns grandes mestres mantivessem ateliês com funções pedagógicas[237], não era rara a abertura daqueles espaços ao convívio entre artistas, aspirantes a artistas e a pessoas de algum modo interessadas ou relacionadas com o meio artístico e cultural.

Não sabemos exatamente que ateliês José de Figueiredo frequentou durante a sua permanência em Paris. É natural que tivesse frequentado os espaços de trabalho de alguns dos seus conterrâneos: já referimos o possível convívio com Carlos Reis e as relações com António Teixeira Lopes e Cândido da Cunha, sendo também muito provável que também mantivesse contacto com António Carneiro (1872-1930), artista portuense que em 1897 se instalou em Paris e com quem manteve forte amizade durante toda a vida.

Das poucas referências específicas acerca das relações de Figueiredo com artistas neste período, debrucemo-nos então sobre aquela que mais o terá marcado, tendo em conta os testemunhos que deixou: a relação com Auguste Rodin (1840-1917) (Fig.11).

---

[235] Carta de José de Figueiredo para Alfredo da Cunha [3 de março de 1911] *apud* CUNHA, Alfredo – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 19.

[236] MONDZAIN-BAUDINET, Marie-José – "Atelier (Art)" in *Encyclopaedia Universalis.* Vol. 3, 1989, 322.

[237] *"De l'atelier traditionnel, il ne reste, au XIXe siècle, que la fonction pédagogique exercée par quelques grandes maîtres (…). Enseignement et création sont séparés."* (Idem, *ibidem*, 323).

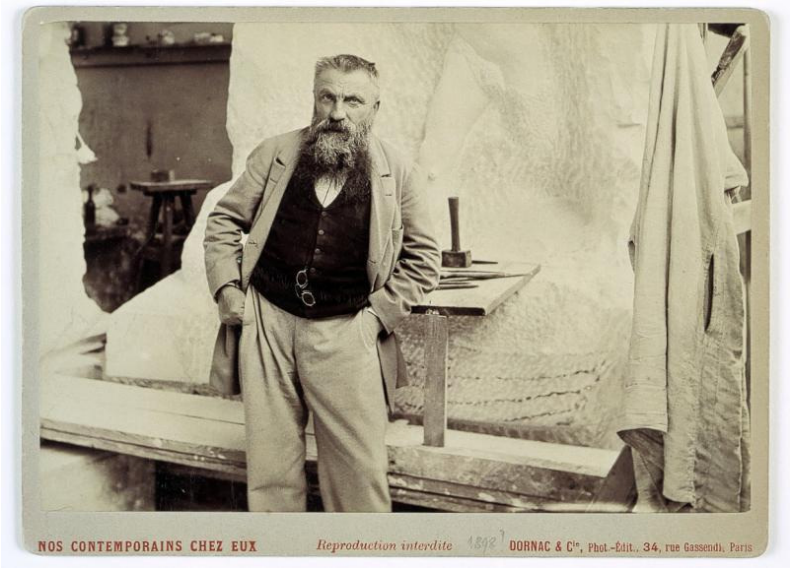


Fig.11 Auguste Rodin no seu ateliê no Dépôt des Marbres, 1898.

É difícil precisar em que circunstâncias José de Figueiredo conheceu Rodin e passou a frequentar o seu ateliê. Na nota auto-biográfica que temos vindo a citar, Figueiredo refere que frequentou o ateliê do escultor "*primeiro na Rue de l'Université, **antes da sua exposição de 1900**, e depois em Meudon e no Hotel Biron*"[238]. Contudo, numa entrevista dada a um periódico francês em 1935, ficamos com a perceção de que Figueiredo terá conhecido Rodin já depois da inauguração da referida exposição (1 de junho de 1900)[239], num banquete organizado pela revista *La Plume* para homenagear o escultor:

> "*J'eus, dès mes débuts, la chance de devenir ami de Rodin.* La Plume*, oú j'avais publié aux alentours de 1898-1899 des poëmes en prose, lui offrit un banquet. J'ai continué à le voir souvent.*"[240]

[238] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha (como se me revelou a educação)*. AMNAA, FJF, Cx. 8, Doc. 1, [s.d.]. Sublinhado nosso.

[239] Esta exposição, que teve lugar na *Place d'Alma*, constituiu a primeira retrospetiva do escultor em Paris. Nela foram expostas obras de várias naturezas: esculturas em diversos materiais (bronze, mármore e gessos), desenhos (aguarelas, gravuras), peças ampliadas ou reduzidas, multiplicadas ou fragmentadas. Para a realização desta exposição Rodin recorreu ao apoio financeiro de banqueiros amantes de arte, contando ainda com o apoio de amigos – entre os quais Claude Monet, Jean-Paul Laurens, Albert Bernard e Eugène Carrière – para a redação do catálogo, divulgação do evento e conceção do cartaz (cf. LESEUR, Frédérique – *L'exposition Rodin au pavillon de l'Alma (1900)*. Acedido em setembro de 2011 em: http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=352).

[240] José de Figueiredo [entrevista] in LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" [14 de setembro de 1935], 4.

O banquete referido teve lugar no *Café Voltaire* em 11 de junho de 1900 – pouco tempo antes de Figueiredo regressar a Portugal – e nele participaram dezenas de convidados, entre os quais José de Figueiredo, o escultor Teixeira Lopes, o crítico de arte Yvanhoé Rambosson e o escritor Oscar Wilde[241].

Na altura em que Figueiredo chegou a Paris, Auguste Rodin era um escultor reconhecido, membro fundador da Sociedade Nacional de Belas-Artes, tendo já sido agraciado com a Legião de Honra francesa. Todavia, o seu percurso estava profundamente marcado pelas polémicas e tensões com a crítica e com colegas de profissão – muitas das suas obras, *"ainda que encomendas oficiais, valeram-lhe, paradoxalmente, no auge da sua glória, as piores afrontas mas também, daí em diante, uma enorme projecção a nível internacional"*[242]. O estatuto de velho "mestre escultor" consagrado, aliado a essa aura de polémica e a um trabalho que, no seu conjunto, se destacava pela frescura e ousadia num contexto ainda muito marcado pelo academismo que se perpetuava nas escolas e que o próprio criticava[243], era particularmente atrativo para os jovens interessados em se integrarem num certo meio artístico, como era o caso de Figueiredo.

José de Figueiredo conheceu Rodin quando este tinha cerca de sessenta anos; o escultor, que recebia no seu ateliê vários ajudantes e alunos, tinha por hábito acolher grupos de jovens que pretendiam ouvir as suas dissertações sobre matérias de diversas naturezas[244]. A erudição de Rodin terá fascinado o português, que anos mais tarde recordaria que o escultor

> *"a exercé sur moi la plus profonde influence, par son exemple et par sa conversation. Il aimait m'entretenir des grands problèmes artistiques qu'il étudiait*

[241] "Rodin" in *La Plume.* Numéro exceptionnel, VIe Fasc. [junho de 1900], 487-488. V. Anexo, Doc. 9.
[242] NÉRET, Gilles – *Rodin. Esculturas e desenhos*, 1997,12.
[243] *"É óbvio que no dia em que o público começar a apreciar a minha escultura e a dos jovens que virão a seguir a mim, perderá todo o interesse pelos «nabos» que engendram o ensino da Escola"* (Auguste Rodin, *apud* NÉRET, Gilles – *Rodin. Esculturas e desenhos*, 1997,12).
[244] Numa obra dedicada àquele artista, Émile Villemin recorda que Rodin fora um apaixonado leitor durante toda a sua vida, gostando de refletir, discutir e partilhar o seu conhecimento: *"He absorbed the Greek poets and dramatists, the Roman historians, Shakespeare, Dante, Victor Hugo, and Baudelaire. He joyed in the Gothic cathedrals and their sculptors, as he joyed in ancient Greek sculpture and architecture; for he found his way through all great things to the fount of Nature. There lies the secret of Rodin's greatness"* (VILLEMIN, Émile – "Rodin and his art", 1918, 21).

pas seulement en amant de la beauté mais en technicien, n'oubliant jamais les lois, les limites, les difficultés de chaque art"[245].

Do seu convívio com Rodin, Figueiredo deixou referências a pequenos episódios, como os almoços *"chez Ernest, son restaurateur et l'un de ses photographes à l'époque (1900), du côté de la place d'Alma"*[246] ou uma visita à catedral de Chartres, marcada para uma hora tardia para entrarem naquele monumento *"quando os vitraes flamejavam"*[247]. Testemunhas desse contacto – e do seu prolongamento ao longo dos anos, pelo menos até cerca de 1908 – são também os cinco desenhos oferecidos por Rodin a Figueiredo (legados por morte deste ao Museu Nacional de Arte Contemporânea)[248], que nos dão ainda algumas indicações sobre a atividade do jovem português em Paris: um desses desenhos (inv. 880, Fig.12), datado de 1894 (logo, produzido antes de Figueiredo ter conhecido Rodin) tem a indicação escrita pelo escultor *"Pour le frontispice du livre de José de Figueiredo"*[249]; e os desenhos com os números de inventário 884 (s.d.), 879 (s.d.) e 881 (1908) têm anotados no verso, pela mão de José de Figueiredo, as seguintes palavras: *"Este desenho que Rodin me deu para ilustração do meu livro a publicar "Talman e Fantasia", faz parte da série que ele fez d'après as dançarinas javanaises que tanto sucesso tiveram em seis anos. (…)"*[250].

---

[245] José de Figueiredo [entrevista] in LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" [14 de setembro de 1935], 4.

[246] Idem, *ibidem*, 4.

[247] FIGUEIREDO, José de – *Biografia minha (como se me revelou a educação)*. AMNAA, FJF, Cx. 8, Doc. 1, [s.d.]. V. também a entrevista dada a Frédéric Lefèvre, que temos vindo a citar: *"Un jour il* [Rodin] *voulut me révéler Chartres. Nous y arrivâmes un peu avant le coucher du soleil. La cathédrale était incendiée. Devant la splendeur des vitraux, il me livra son enseignement dans un monologue éblouissant"*.

[248] v. Anexo, Doc.s 52 e 53.

[249] Segundo testemunharia Figueiredo uns anos mais tarde, terá sido por volta de 1900 que Rodin lhe ofereceu esse desenho *"à la plume «Le Destin» qu'il avait exécuté pour servir de frontispice à mon recueil de poëmes"*(José de Figueiredo [entrevista] in LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" [14 de setembro de 1935], 4). Refira-se que em 25 de novembro de 1900 Yvanhoé Rambosson escreveu a José de Figueiredo: *"Vous devez vous demander ce qui se passe au sujet de votre dessin de Rodin. J'ai remis au maitre aussitôt que je les ai reçues, vos indications et la phototypie. J'attendais pour vous écrire qu'il ait terminé. Or, j'ai été lui rafraichir la mémoire plus de 50 fois, toujours en vain, son exposition lui prenant un temps considérable. Enfin, la dernière fois il avait commencé la chose et avait dû l'interrompre, mais je pense que cela va être bientôt terminé et que je pourrai vous l'envoyer"* (Carta de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo [25 de novembro de 1900]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado). Nesta missiva Rambosson perguntava ainda a Figueiredo qual o estado do seu trabalho: *"Et le Christ, est-ce que cela marche? Travaillez-vous beaucoup? Votre livre, est-il achevé?"*

[250] Informações disponíveis em URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=2&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Criterio=rodin. V. Anexo, Doc. 53.



Fig.12 Auguste Rodin, "Desenho (um homem de frente)", 1894 (MNAC, inv. 880). No canto inferior direito tem a inscrição: *"Pour le frontespice du livre de José de Figueiredo"*.

Para além de testemunharem a existência de uma efetiva relação entre Rodin e Figueiredo, este conjunto de desenhos indica-nos que este terá planeado, nos anos de transição do século XIX para o século XX, entregar-se às lides literárias. Algumas fontes referenciam que durante os anos em que se manteve em Paris, no final do século XIX, o jovem português terá querido dedicar-se a esta atividade, redigindo *"ensaios de crítica de arte que tencionava publicar com o título de* Carvões*"*[251] e escrevendo poemas em prosa, alguns dos quais publicados na revista *La Plume* por volta dos anos de 1898-1899[252]. Na pesquisa efetuada aos números da revista *La Plume* publicados entre 1898 e 1899, encontrámos apenas um poema em prosa assinado por Figueiredo, datado de agosto de 1898 e intitulado precisamente "Carvões" (Anexo, Doc. 6)[253]. O poema, escrito originalmente em português[254] e traduzido para francês pelo autor e pelo

[251] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11, [s.d.], 310.
[252] José de Figueiredo [entrevista] in LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" in *Les Nouvelles Littéraires* [14 de setembro de 1935], 4.
[253] FIGUEIREDO, José de – "Carvões" in *La Plume. Revue littéraire et artistique bi-mensuelle.* Ano 11, n.º 233, [1898], 145-146. A revista está acessível electronicamente através do *site* da Biblioteca Nacional de França. URL: http://gallica.bnf.fr.
[254] Em nota ao poema, vem a referência de que o mesmo já havia sido publicado em português na *Revista Moderna* (*La Plume*, Ano 11, n.º 233, [1898], 146). O único periódico intitulado *Revista Moderna*

escritor Philéas Lebesgue[255], é ilustrado por Cândido da Cunha e vem acompanhado de uma nota que refere que o mesmo faria parte de uma série de textos a publicar num volume intitulado *A Monte* (que não chegou a ser editado). Recordemos que anos antes Alberto de Oliveira tinha tentado demover o amigo José de prosseguir com as suas *"penosas"* tentativas de escritor de *"prosas forçadas"*[256], o que talvez justifique porque as suas sucessivas incursões literárias no domínio da poesia e da ficção tenham quase sempre ficado por concretizar…

Numa entrevista de 1911 José de Figueiredo recorda o último encontro que tivera com Rodin, naquele período:

> *"Encontramo-nos, pela ultima vez no hotel Biron (…). Trabalhava o meu grande amigo no* busto do sorriso *que é o busto da marqueza de Choiseul. Então, aquella hora do crepusculo como que completou todas as obras inacabadas do mestre, dispersas pelo esplendido* atelier. *A natureza realizava o que o mestre exige aos homens: adivinharem a alma e a intenção da figura (…). Rodin!... Com elle, Paris actual é a cidade de Phideas. Sem elle… Como esse* Salon d'automne *é execravel!*[257]

2.4 Duas amizades parisienses: Salomon Reinach e Yvanhoé Rambosson. Para entender um pouco mais o percurso formativo de José de Figueiredo em Paris, devemos por fim mencionar outros contactos e amizades que travou naquele contexto,

---

existente nas bibliotecas consultadas foi publicado em Lisboa entre 1895 e 1897; consultámos todos os números disponíveis e não encontrámos o referido poema.

[255] **Philéas Lebesgue (1869-1958).** Poeta, romancista, ensaísta, tradutor e crítico literário francês. Poliglota – compreendia dezasseis línguas de diversas origens –, especializou-se no domínio da linguística. Em 1896 Lebesgue iniciou a sua colaboração com o jornal *Mercure de France*, onde criou a rubrica "Lettres Portugaises", na qual manifestou profundo conhecimento da língua e literatura portuguesas, divulgando a analisando obras de autores antigos e modernos. Entre as obras de língua portuguesa que traduziu, destaque para *Romance de Amadis*, de Afonso Lopes Vieira (1924) e *Iracema*, de José de Alencar (1928). Foi autor de obras como *Aux fenêtres de France: Essai sur la formation du goût français* (1906), *La République portugaise* (1913) e *L'Héritage intellectuel de Virgile au Portugal et en France* (1932) (AAVV – *Philéas Lebesgue*, 1918; CHARPENTREAU, Jacques e JEAN, Georges – *Dictionnaire des poètes et de la poésie*, 1983 ; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 14, [s.d.], 792).

[256] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3 (*vide* Parte I, Capítulo 1, ponto 1.3).

[257] José de Figueiredo [entrevista] – "Quadros portuguezes no estrangeiro. A nossa escola typica de pintura" in *O Século* [9 de novembro de 1910], 1.

para além de Rodin. Destacamos aqui Salomon Reinach e Yvanhoé Rambosson, figuras que Figueiredo gostava de recordar quando referia os tempos na capital francesa.

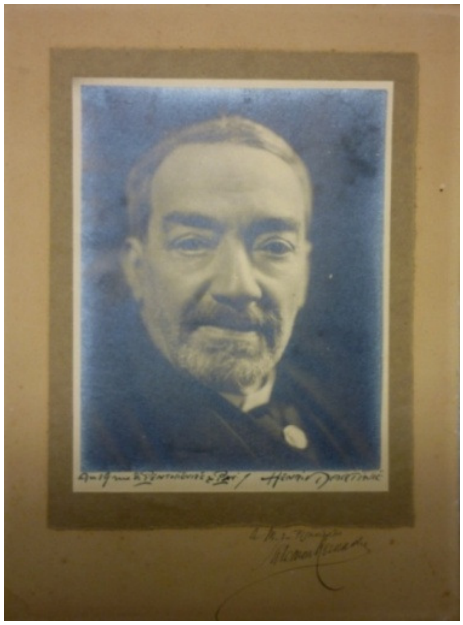


Fig.13 Retrato autografado de Salomon Reinach, que pertenceu a José de Figueiredo, s.d.

Não sabemos como terá Figueiredo travado amizade com Salomon Reinach[258] (Fig.13); talvez tenha sido na Escola do Louvre, onde aquele erudito, co-fundador daquela instituição, professou o curso de Antiguidades Nacionais entre 1896 e 1918. Reinach era particularmente reconhecido pelo seu trabalho na área da arqueologia, e no final do século vinha destacando-se pela sua ação no Museu das Antiguidades Nacionais (sito em Saint-Germain-en-Laye, nos arredores de Paris), onde desenvolveu

[258] **Salomon Reinach** (1858-1932). Arqueólogo e historiador de arte francês. Formou-se na Escola Normal Superior de Paris, onde desenvolveu grande interesse pelo estudo da linguagem e o gosto pela arqueologia. Em 1879 ingressou na Escola Francesa em Atenas e entre 1880 e 1882 participou nas escavações arqueológicas de Aeolia, com Edmond Pottier e Alphonse Veyries. Em 1886 Reinach tornou-se assistente no Museu das Antiguidades Nacionais, em Saint-Germain-en-Laye. Em 1893 foi nomeado conservador (vice-diretor) do museu, vindo a ser seu diretor a partir de 1902. Nos anos 1890-92 e 1895-1918 deu aulas na Escola do Louvre, da qual foi cofundador. Reinach publicou numerosas obras, entre as quais *Repertoire de la statuaire grécque et romaine* (1897-1898), *Repertoire des vases points grecs et etrusques* (1900) e *Repertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance 1280-1580* (1905). Em 1904 foram publicadas as suas lições na Escola do Louvre, sob o título *Apollo: histoire générale des arts*. Durante os anos da sua intensa atividade, foi ainda diretor-proprietário da revista *Gazette des Beaux Arts* e editor da *Revue Archeologique* ("Reinach, Salomon" in *Dictionnary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/reinachs.htm e BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 394-397).

ideias pedagógicas de museologia[259]. O contacto com este historiador terá sido um dos mais profícuos no processo formativo de José de Figueiredo em Paris, não só por aquele pertencer, tal como Rodin, a uma geração mais velha e mais experiente, mas também devido ao círculo de eruditos e artistas com os quais interagia.

Figueiredo manteve com esta personalidade um contacto constante ao longo da sua vida, partilhando projetos e ideias, sobretudo nos períodos de estadia prolongada que passou em Paris no final da década de 1910 e primeiros anos da década de 1920[260]. Três anos após a morte de Reinach (1932), Figueiredo recordaria a importância desta amizade, os domingos passados na casa daquele historiador, o acesso à sua importante biblioteca, o convívio que lhe proporcionou com pessoas de todo o mundo:

> *"Il n'était pas un extraordinaire visuel mais par contre c'était un merveilleux érudit, qui m'ouvrit sa magnifique bibliothèque et ses innombrables fichiers. Et puis, quel homme adorable! Sa droiture égalait sa science. Intelligence et sensibilité ouvertes à n'importe quoi, il possédait à fond les sujets les plus divers. Et avec quelle charmante clarté il les exposait! Dans sa maison du Bois de Boulogne, on rencontrait, chaque dimanche, à côté d'illustres Français, des artistes et des savants venus de tous les coins du monde."*[261]

Yvanhoé Rambosson[262], por sua vez, tinha a mesma idade de Figueiredo e era o seu *"companheiro de trabalho"*, com quem frequentava o ateliê de Rodin[263]. Colaborador regular de periódicos artísticos franceses, na altura em que terá conhecido

---

[259] Cf. "Reinach, Salomon" in *Dictionnary of Art Historians*. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/reinachs.htm.

[260] Conforme nos testemunha a correspondência de José de Figueiredo para Luciano Freire entre 1918 e 1927, na qual o primeiro faz várias vezes referências ao convívio e aos trabalhos que estava a desenvolver com o historiador francês (*vide infra*).

[261] LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" [14 de setembro de 1935], 4.

[262] **Yvanhoé Rambosson** (1872-1943). Escritor, poeta e crítico de arte francês. Foi redator em numerosos periódicos de arte franceses, dos quais se destacam a *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, *Le Mercure de France*, *La Plume*, *La Revue des Beaux Arts et des Lettres* e *L'Observateur Français*, do qual foi redator-chefe. Publicou ao longo da sua vida numerosos estudos sobre artistas e catálogos *raisonnés* e ilustrados da obra de vários pintores e escultores sobre os quais organizou exposições, como por exemplo Jules Baric, Henri Bouillon e Alexandre Falguière. Em 1903 participou na criação do Salão de Outono de Paris. À data da sua morte Rambosson era Conservador Honorário dos museus de Paris (CLAUSEN, Meredith L. – *Frantz Jourdain and the Samaritaine*, 1987, 147 e seg.; NACENTA, Raymond - *School of Paris: the painters and the artistic climate of Paris sice 1910*, 1960, 49; "Rambosson, Yvanhoé" in CURINIER, C.E. (dir.) – *Dictionnaire national des contemporaines.* Tome III, [1914], 125-126).

[263] Carta de José de Figueiredo para Alfredo da Cunha [3 de março de 1911] *apud* CUNHA, Alfredo – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 19.

José de Figueiredo, no final da década de 1890, escrevia críticas artísticas e literárias na revista *La Plume*, pelo que terá sido pela sua mão que o jovem português teve a oportunidade de publicar o poema em prosa acima referido[264].

Não conseguimos averiguar exatamente em que "trabalhos" Figueiredo e Rambosson foram companheiros. Contudo, a correspondência que tivemos oportunidade de consultar no espólio pessoal de José de Figueiredo dá-nos algumas indicações sobre o seu convívio e algumas das atividades que partilharam. Em 12 de abril de 1899, Rambosson escreveu ao seu amigo (que viera a Portugal[265]), pedindo-lhe que *"N'oubliez pas de travailler là bas à l'organisation de notre exposition"*[266]. Não conseguimos apurar de que exposição se trataria ou se chegou a ser concretizada.

A amizade entre Yvanhoé Rambosson e José de Figueiredo manteve-se após o regresso deste último a Portugal, embora os seus percursos no campo dos "assuntos de arte" tenham divergido a partir de meados da década de 1900, fruto dos interesses distintos dos dois amigos: o percurso de Rambosson levou-o a dedicar-se sobretudo à arte contemporânea, principalmente após o sucesso do primeiro Salão de Outono que organiza em 1903 em Paris[267]; e José de Figueiredo canalizou a sua carreira para o

---

[264] Numa epístola de 12 de abril de 1899 Rambosson escreveu a Figueiredo: *"Je vous envoyé les livres promis et 2 nºs de la Plume. Votre article paraitra dans la Revue des Beaux Arts, accompagné d'une note louangeuse sur votre talent. Je corrigerai les épreuves."* (Carta de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo [12 de abril de 1899]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado). Consultámos a referida revista (publicada entre 1889 e 1899) e não encontrámos qualquer nota ou artigo sobre José de Figueiredo. Esta missiva data do mesmo ano em que foi publicado o poema "Carvões" na revista *La Plume*.

[265] Figueiredo veio nessa altura a Portugal, tendo-se mantido no país alguns meses, sendo que no artigo publicado em março de 1900 no jornal *Novidades* (a propósito da morte de seu amigo António Nobre) refere que se encontrava em Leça [da Palmeira] no verão anterior.

[266] Carta de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo [12 de abril de 1899]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. Rambosson volta a mencionar esta exposição na mesma missiva, ao referir que o escritor George d'Esparbès (1863-1944) – que planeava então vir a Portugal a fim de redigir uma série de artigos sobre o país – "*nous ferait en même temps une belle réclame pour notre exposition"*.

[267] Fruto da iniciativa de um grupo de artistas e eruditos (entre os quais Rambosson, os arquitetos Frantz Jourdain, Georges Desvallières e Hector Guimard e os pintores Georges d'Espagnat, Eugène Carrière, Félix Vallotton e Édouard Vuillard), o **Salão de Outono** foi criado com o objetivo de *"encourager, au point de vue général, le developpement des Beaux-Arts dans toutes les manifestations de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'architecture, de l'art apliqué"* e, simultaneamente, de constituir um espaço de exposição alternativo para os jovens artistas e para a exposição de retrospetivas dos artistas modernos do final do século XIX rejeitados nos círculos oficiais (cf. "Statuts de la Société du Salon d'Automne" in *Catalogue du Salon d'Automne pour l'année 1903*, 1903, 117). O primeiro Salão de Outono teve lugar no *Petit Palais*, em Paris e apresentou obras de Matisse, Picabia, Marquet e Bonnard e uma pequena retrospetiva de Gauguin. O evento foi recebido com inesperado entusiasmo por parte do público, embora contasse com a animosidade do meio académico, nomeadamente da *Société Nationale des Beaux-Arts* (presidida por Carolus-Duran) e da *Direction des Beaux Arts* (dirigida por Henri Roujon). Após a substituição de Roujon por Henri Marcel o Salão de Outono passou a contar com o apoio daquele organismo, que cedeu o espaço do *Grand Palais* para as exposições a partir de 1904. Sobre o Salão de Outono e a sua história, consultar: CLAUSEN, Meredith L. – *Frantz Jourdain and the Samaritaine*, 1987,

estudo e divulgação da arte antiga portuguesa. Refira-se, contudo, a curiosa interação entre Figueiredo e Rambosson em 1903, durante o período de organização do Salão de Outono. Em setembro Rambosson escreve a Figueiredo:

> *"Je vous envoi ci jouit le règlement du Salon d'Automne. Vous pourrez prendre là dedans les détails qui intéressent le plus les artistes (…). Nous n'avons pas de temps à perdre les envois devant être au Petit Palace le 15 octobre au plus tard. Je vais vous faire parvenir demain d'autres règlements et statuts et des notices. Une autre année nous serons moins bousculés, mais pour une première exposition le courant n'est pas encore pris.*
>
> *Ce que je puis vous assurer c'est notre manifestation artistique sera tout à fait superbe. Les plus grands noms des deux autres Salons vont se réunir chez nous en un faisceau glorieux. Quant a la installation, elle sera des plus luxueuses. (…)*
>
> ***Ci-joint vous trainerez une lettre vous priant officiellement d'inviter votre roi Dom Carlos à exposer chez nous.*** *Je vous rappelle que son tableau doit être rendu au Petit Palais le 15 octobre. Faites donc diligence. Les locaux dont nous disposons ne nous permettent pas l'accueillir des tableaux mesurant plus de 3 mètres sur leur plus grand coté. (…)*
>
> *J'ai reçu vos deux livres. Vous en trouverez le compte-rendu dans le prochain nº du Mercure. (…)*
>
> *J'ai eu l'occasion de voir votre roi à Paris lors de sa visite au Petit Palais et lui ai même montré en compagnie du Conservateur, M. Georges Cain et des autres attachés, nos précieuses collections. (…)"*[268]

---

147 e seg.; CORET, Noël - *Salon d'Automne, 1903-2003: l'Art en effervescence*, 2003; FARJAS, Jean-Claude – "Chronique du Salon d'Automne" in *site* da Société du Salon d'Automne. URL : http://www.salon-automne.com/a-propos/chronique-du-salon-dautomne/; SANCHEZ, Pierre – *Dictionnaire du Salon d'Automne: répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1903-1945*, 2006.

[268] Carta de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo [25 de setembro de 1903]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. Sublinhado nosso (Anexo, Doc. 7). A carta oficial referida, enviada na mesma data, foi escrita por Rambosson na qualidade de vice-presidente da *Société du Salon d'Automne* e dirigida a Figueiredo enquanto *"correspondant du Salon d'Automne au Portugal"*: *"Le Comité du Salon d'Automne ayant décidé dans sa dernière séance d'inviter Sa Majesté le roi Dom Carlos à exposer une de ses toiles dans l'exposition qui s'ouvrira le 30 octobre prochain au Petit Palais, nous vous prions et vous chargeons de faire toutes les démarches que nécessite cette invitation. Je vous prie également, cher monsieur, au nom du comité, de faire les démarches d'urgence (…). / Nous espérons vivement que Sa Majesté fera au Salon le grand honneur d'y représenter en premier l'art de votre beau pays. (…)"*.

Apesar das intenções, a colaboração de Figueiredo enquanto membro correspondente do primeiro Salão de Outono em Paris não chegou a dar frutos, não estando registada qualquer representação artística portuguesa naquele evento, fator que poderá estar ligado à falta de tempo para a sua preparação (uma vez que o contacto foi feito no final de setembro, sendo a exposição inaugurada em 31 de outubro). Contudo Rambosson agradece ao seu amigo *"l'envoi des lettres officielles"*, referindo ainda que

> *"Nous avons décidé que l'invitation subsisterait pour l'an prochain. Vous pouvez les maintenant faire le nécessaire au nom de la Société. (…) En ce qui concerne la participation des artistes portugaises pour l'année prochaine, je vous enverrai aussitôt qu'elles seront fixées les dates d'ouverture et d'envoi des œuvres, mais vous pouvez dès maintenant annoncer que l'exposition aura lieu très probablement du 15 octobre au 15 novembre au Grand Palais"*[269].

O convite feito por Rambosson a Figueiredo para se envolver na organização do Salão de Outono terá surgido na sequência da publicação dos seus livros *Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, ambos de 1901, primeiras obras de vulto do autor enquanto crítico de arte, e sobre as quais o crítico francês escreveu, em 1903, uma nota de imprensa na secção "Publications du mois" do jornal *Mercure de France*[270].

Apesar da parca informação sobre as movimentações de José de Figueiredo durante o tempo em que permanece em Paris no final de oitocentos, podemos desde já antever que as relações aí travadas viriam a ser fundamentais, nos anos seguintes, para a promoção internacional da sua imagem enquanto historiador e crítico de arte, assunto sob o qual nos deteremos no decurso deste trabalho.

[269] Carta de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo [19 de janeiro de 1903]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado (Anexo, Doc. 7). Refira-se que no catálogo de 1904 não existem referências à participação de qualquer artista português (cf. *Cataloque de peinture, dessin, architecture et arts décoratifs exposés au Grand Palais de Champs-Élysées*, 1904).
[270] RAMBOSSON, Yvanhoé – "Publications du mois" in *Mercure de France* [outubro de 1903], 253 (v. Anexo, Doc. 8).

3. No virar do século: A Exposição Universal de Paris de 1900

A Exposição Universal de Paris foi talvez o evento mais importante a que José de Figueiredo assistiu durante a sua passagem pela capital francesa no final do século XIX. Acontecimento grandioso, onde se expuseram trabalhos de artistas – arquitetos, escultores, pintores – de todo o mundo, e a propósito do qual se organizaram vários eventos paralelos (conferências, exposições, concertos) na cidade de Paris, a Exposição terá constituído o último momento da educação artística informal de Figueiredo nos seus tempos parisienses, tendo mesmo servido de mote para a edição – finalmente, após tantos projetos gorados e hesitações – do seu primeiro livro: *Portugal na Exposição de Paris*, publicado já em Portugal em 1901. Dediquemos algumas páginas a este evento, chamando a atenção para a representação portuguesa e para a receção crítica traçada por Figueiredo na sua obra.

3.1 Breve contextualização. A proposta para se organizar uma exposição universal em Paris no ano de 1900 foi apresentada à Câmara dos Deputados francesa em 2 de julho de 1892, tendo saído em 13 de julho do mesmo ano o decreto que instituía a sua realização[271]. Para a sua organização foi nomeado comissário-geral o engenheiro Alfred Picard (1844-1913).

Concebida como marco simbólico da transição de século, a Exposição Universal de Paris seguiu um programa que balançava entre uma visão retrospetiva e celebrativa do século XIX e uma visão prospetiva da centúria que então se aproximava, ainda que predominasse claramente o discurso retrospetivo:

> *"As revistas retrospectivas de 1889, não obstante a habilidade e sciencia com que foram organisadas, deixam largo campo aos estudos do mesmo género que se queriam recomeçar em 1900. No domínio das bellas-artes, por exemplo, será fácil evidenciar os caracteres principaes do movimento artistico que se prossegue na epocha actual e oppor, n'algumas obras essenciaes, a arte da segunda metade do seculo á arte romântica, assim como á arte classica. No dominio da sciencia, industrial e agricultura, a approxamação entre os processos, os methodos e productos, na origem e no fim do centenário, ministrará os mais preciosos*

[271] Cf. PICARD, Alfred – *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rappor général administratif et technique*, 1902, 7.

esclarecimentos e despertará, ao mesmo tempo, a mais poderosa attracção. A todos os ramos da actividade humana aproveitará por igual este balanço, de onde se deprehenderão as condições materiaes e moraes da vida contemporânea.

A Exposição de 1900 constituirá a synthese, determinará a philosophia do seculo XIX".[272]

A exposição do *fin-de-siècle* celebrava o termo de uma centúria que se revelara plena de progressos tecnológicos, científicos, artísticos e sociais; o "progresso", enquanto elemento de crescimento social e cultural das nações, era então a palavra-chave do que tinha sido o século XIX e do que se adivinhava para o século XX.

Apesar de enquadrada, tal como as suas antecedentes, por um forte caráter nacionalista e de propaganda económica (centrando para isso grande parte do seu programa em conteúdos científico-pedagógicos), a Exposição de 1900 marcou o fim do *"modelo esgotado"* das exposições oitocentistas, inaugurando o conceito de "exposição especializada"[273] e valorizando a ideia de *show* e de apelo à diversão:

"*Para qual 'criação' extraordinária se conta forçar o público europeu, americano e provincial para vir a Paris em 1900? (…) Vem-se – eu falo da massa do público – para ver qualquer coisa de novo e se divertir. A feira se mudou em festa. Se a festa não é bela, pior para os organizadores: eles perdem seu tempo e eles nos fazem perder nosso dinheiro*".[274]

Para além de ter sido o evento-marco de passagem de século, a Exposição de 1900 deu o mote para *"reafirmar* a *gloriosa condição de Paris, enquanto capital das artes e da civilização"*[275] (através de um grande investimento na reformulação urbana e das infraestruturas da cidade, como por exemplo, a rede de transporte públicos), para

[272] Citação do relatório firmado por Jules Roche, ministro francês do Comércio, Indústria e Colónias in *Exposição Universal de 1900. Secção portugueza – Inspecção Geral. I – Principaes disposições do regulamento geral*, 1898, 5. Sublinhado nosso.
[273] GUERREIRO, António – *Exposições universais. Paris, 1900*, 1995, 30.
[274] LOCKROY Édouard – "L'Exposition de 1900" in *L'Éclair* [18 de junho de 1895], citado e traduzido por PESAVENTO, Sandra Jatahy – *Exposições universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*, 1997, 218.
[275] GUERREIRO, António – *Exposições universais. Paris, 1900*, 1995, 17.

consolidar o desenvolvimento colonial de grande parte dos países participantes[276] e, por fim, para confirmar o termo do ambiente social e político conturbado que caracterizou a sociedade francesa durante a década de 1890[277]. Simultaneamente, este evento foi, tal como as exposições que o precederam, um espaço privilegiado para o desenvolvimento de diplomacias políticas e para a propaganda nacional, não só do país organizador, mas também dos seus convidados. Dos cinquenta e três países estrangeiros convidados, mais de quarenta aceitaram, destacando-se a participação do Império Alemão (pela primeira vez numa das exposições de Paris, após as tensões decorrentes da guerra franco-prussiana de 1870-1871)[278].

Patente entre 14 de abril e 12 de novembro de 1900, a exposição ocupou cento e oito hectares de superfície (a que se somava um anexo no bosque de Vincennes, nos arredores de Paris), apresentando um total de 83.000 expositores.

Convivendo com algumas pré-existências do urbanismo da cidade e das exposições anteriores[279], a exposição estruturou-se em torno dos pavilhões nacionais

---

[276] *"(…) l'Exposition de 1900, intérprete du grande effort colonial des dernières décades du siècle (…). Et c'est ainsi qu'une large place a été faite, pour la première fois, à cette force nouvelle (…) qu'est la colonisation contemporaine, apparaissant non seulement avec son cortège de produits agricoles ou industriels, mais entourée de multiples organes d'ordre politique, administratif et économique destines a assurer sa marche et son développement."* (*Exposition Universelle International de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, 1906, 10).

[277] Referência particular para o *caso Dreyfus*: em outubro de 1894 o capitão Richard Dreyfus, de origem judaica, foi detido e condenado por crime de traição à Pátria, num processo fraudulento e baseado em provas forjadas. Em novembro de 1897 o processo foi reaberto, provando-se a sua inocência e sendo então apresentado o verdadeiro culpado, Charles Esterhazy, que foi absolvido pelo crime em Conselho de Guerra. O *caso Dreyfus* ficou particularmente recordado devido ao ambiente de nacionalismo e de anti-semitismo em que esteve envolvido e ao mediatismo a que se expôs (MOURRE, Michel – *Dicionário de história universal*. Vol I, 1998, 371-372). A mensagem de paz e fraternidade dos discursos oficiais da Exposição Universal de 1900 foi assombrada por este caso: em carta aberta ao presidente Félix Faurre, Émile Zola referiu que *"(…) vous vous préparez à présider au solennel triomphe de notre Exposition universelle, qui couronnera notre grand siècle de travail, de vérité et de liberte. Mais quelle tache de boue sur votre nom – j'allais dire de votre reine - que cette abominable affaire Dreyfus! (…)"* (ZOLA, Émile – "J'accuse…! Lettre au président de la république" in *L'Aurore* [13 de janeiro de 1898], 1); os ecos desta questão sentiram-se também em Portugal e em novembro de 1899 a revista *O Occidente* lembrava que *"os boycotts, ou recusas de concorrer, seriam inevitáveis, como já estiveram imminentess durante a crise aguda da revisão do processo Dreyfus. Mas, passada esta grossa nuvem, o horisonte apparece brilhante, e a exposição universal de Paris em 1900 deve ser esplendorosa"* ("Exposição Universal de Paris em 1900. Projectos para os pavilhões portugueses" in *O Occidente* [30 de Novembro de 1899], 262).

[278] NUNES, Maria Helena Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*, 1999 [texto policopiado], 254. Esta dissertação de mestrado encontra-se publicada pela editora Colibri, numa edição de 2011.

[279] A gestão do património arquitetónico e urbanístico herdado das exposições anteriores foi uma das questões mais problemáticas para os organizadores da Exposição de 1900, cujas decisões foram sempre rodeadas de grandes polémicas. Em termos de continuidade, destaque para a decisão da permanência da torre Eiffel (exposição de 1889) e do palácio do Trocadero (exposição de 1878), então transformado em Museu de Etnografia e Escultura Comparada. Em relação ao movimento de rutura, destaque-se a

que formavam a Rua das Nações, construídos ao longo da margem esquerda do Sena entre a Ponte de Alma e a dos Inválidos. Estes pavilhões constituíam o mais importante elemento das representações nacionais, não só devido à imagem imediata que transmitiam de cada nação (para o que foi importantíssimo o investimento nos programas arquitetónicos[280]), como também devido às atividades que promoviam, das quais se destacam as "*importantes retrospectivas, como as que tiveram lugar nos pavilhões da Alemanha, que apresentou as colecções de arte de Frederico, o Grande; de Espanha, com obras raras das colecções reais e dos museus nacionais; ou da Grã-Bretanha, que mostrou quadros de Reynolds, Gainsborough, Turner, Constable, cedidos por importantes colecções privadas como a do príncipe de Gales"*[281].

Para além dos pavilhões nacionais, outras importantes estruturas caracterizavam a exposição, como o Palácio da Electricidade, o Castelo da Água, a ponte Alexandre III, que *"criava uma perspectiva soberba formada pelo eixo que ia da Esplanada dos Invalides (…) aos Campos Elísios, terminando em dois palácios gémeos, mas de tamanho diferente, construídos frente a frente a ladearem a avenida"*[282], o *Grand Palais* e o *Petit Palais*, que albergaram, respetivamente, as exposições decenal e centenal e a retrospetiva de arte francesa. No grande complexo que constituía a exposição, os cerca de cinquenta milhões de pessoas que a visitaram puderam vislumbrar a grande diversidade de produtos que cada nação tinha para divulgar, podendo ainda maravilhar-se com as inovações que foram apresentadas ou popularizadas neste evento, como a bicicleta e o automóvel, o cinematógrafo, o "fono-cinema-teatro", o "maréorama" ou a enorme Roda Gigante, que depois da exposição de Chicago se estreava finalmente na Europa[283] (Fig.14).

---

demolição do Palácio da Indústria (exposição de 1855), em cujo local se ergueram o *Grand* e o *Petit Palais* (GUERREIRO, António – *Exposições universais…*, 1995, 18 e seg.)

[280] Os pavilhões nacionais seguiram na sua maioria linguagens arquitetónicas que aliavam à atualidade das suas linhas os elementos característicos e tradicionais da cultura de cada nação. Grande parte dos pavilhões foram mesmo desenhados por arquitetos que de algum modo viriam a destacar-se (a nível nacional ou internacional) na cultura arquitetónica do século XX, fenómeno que espelha claramente quer o investimento de cada país na sua representação na Exposição de Paris de 1900, quer a importância crescente da arquitetura como meio discursivo e de afirmação nacional.

[281] NUNES, Maria Helena Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo…*, 1999 [texto policopiado], 258.

[282] GUERREIRO, António – *Exposições universais…*, 1995, 34.

[283] PESAVENTO, Sandra Jatahy – *Exposições universais…*, 1997, 220-222. Sobre a Exposição Universal de Paris de 1900, para além da documentação coeva e das publicações que temos vindo a citar v. também ORY, Pascal – *Les expositions universelles de Paris.* Paris: Ramsay, 1986 e AIMONE, Linda e OLMO, Carlo – *Le Esposizioni Universali, 1851-1900. Il progresso in scena*. Torino: Umberto Allemandi & Cª, 1990.



Fig.14 Cartaz da Exposição Universal de Paris, 1900.

3.2 A participação portuguesa. Os trabalhos preparatórios para a representação de Portugal na Exposição de Paris de 1900 iniciaram-se oficialmente em 1898, com a publicação do decreto em que o ministro das Obras Públicas, Elvino de Brito, refere o que pensava deverem ser as linhas de força da participação portuguesa na exposição de 1900: a consequência de *"um século de prodigioso desenvolvimento scientifico e economico"*, e a antevisão de *"uma nova era, cujo esplendor, prophetisado pelos sábios e pelos philosophos, ha de exercer os mais maravilhosos sonhos da nossa imaginação"*[284]. Defendia o ministro que Portugal deveria apostar na mostra de produtos agrícolas e de exploração mineira e realçar a representação colonial[285], áreas

[284] *Diário do Governo*, n.º 255, de 14 de novembro de 1898, 3083.
[285] *"Possue a nossa agricultura (…) elementos adequados a uma representação honrosa e de elevado alcance economico. Na propria industria manufacteira, embora a maioria dos seus productos não possa, infelizmente, competir com os similares estrangeiros, alguns ha, todavia, que podem util e proficuamente ser expostos, pois figuram, com vantagem, no quadro das nossas exportações. Na parte colonial poderá o nosso paiz hombrear, em condições vantajosas, com outros paizes. Na parte mineira será não menos util a nossa concorrencia, como o tem sido já em outras epochas."* (*Diário do Governo*, n.º 255, de 14 de novembro de 1898, 3084).

que foram de facto privilegiadas e às quais se adicionou ainda uma interessante representação artística (ainda que Elvino de Brito defendesse deixar-se *"para mais desafogada oportunidade a representação das Belas-Artes, que considerava secundária"*[286]). Como inspetor-geral da participação portuguesa na exposição foi nomeado *"o conselheiro Frederico Ressano Garcia* [1847-1911]*, lente da escola do exercito e do instituto comercial de Lisboa, ministro e secretario d'estado honorario e deputado da nação"*[287], ficando a representação artística a cargo de António Arroio (1856-1934), nomeado para o efeito comissário técnico[288].

Depois de organizada a comissão que trataria da representação de Portugal em Paris, tornou-se premente tratar dos projetos para os dois pavilhões nacionais - um situado no *Quai d'Orsay* e dedicado aos Grupos IX e XVI (matas, caça e pesca, indústrias químicas), e outro instalado no *Trocadéro*, destinado à exposição colonial[289]. O concurso para a escolha dos pavilhões foi aberto em maio de 1899, num processo marcado por forte polémica, devida aos prazos propostos[290] e à seleção dos projetos por parte do júri[291]. Foram dois os principais concorrentes neste concurso: Raul Lino (1879-1974), jovem arquiteto de formação alemã com uma matriz *"ainda romântica que o torna sensível aos códigos de identidade nacional"*[292] (Fig.15) e Miguel Ventura Terra (1866-1919), arquiteto formado na Academia de Belas-Artes do Porto e em Paris, fortemente influenciado por uma matriz internacional francesa. Estas duas figuras eram bastante representativas das *"duas tendências fundamentais que acompanham todo o nosso século* [XX]*, tanto na prática como na teoria arquitectónicas"*[293]. A escolha do júri recaiu sobre os projetos de Ventura Terra, decisão fortemente criticada por algumas

[286] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol.2, 1990 [1966], 91.
[287] *Diário do Governo*, n.º 267, de 28 de novembro de 1898, 3203.
[288] Para mais pormenores sobre a participação portuguesa na Exposição Universal de Paris de 1900, consultar o capítulo dedicado ao assunto na já referida dissertação de mestrado de Maria Helena Duarte Souto Nunes (*Arte, tecnologia e espectáculo…*, 1999 [texto policopiado]).
[289] NUNES, Maria Helena Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo…*, 1999 [texto policopiado], 274.
[290] Em maio de 1899 relatava o periódico *A Construção*: *"Abriu-se o concurso para o projeto do pavilhão portuguez na Exposição de 1900, e abriu-se com tão limitado praso que nos faz pensar se n'essa restricção de tempo existe idéa reservada em favor d'alguem protegido. (…) o governo concedeu apenas alguns dias para o estudo e delineação d'uma obra que merecia mais algum cuidado e dispendio de attenção. (…) o concurso deveria proporcionar um praso para a apresentação de projectos, tão longo quanto fosse necessario para que Portugal se apresentasse dignamente perante todas as nações do globo"*(*A Construção*, n.º 68 [15 de maio de 1899], 3).
[291] Composto pelos arquitetos José Luís Monteiro e José Geraldo da Silva Sardinha, professores das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, respetivamente.
[292] GUERREIRO, António – *Exposições universais…*, 1995, 85.
[293] Idem, *ibidem*, 1995, 85.

figuras da vida cultural portuguesa[294]. José de Figueiredo foi um dos críticos dessa escolha, conforme se pode ler na crítica que publicou no jornal *Novidades* em dezembro de 1899[295] e em 1901, no livro *Portugal na Exposição de Paris* (*vide infra*).



Fig.15 Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900.

Ventura Terra desenhou um Pavilhão das Colónias *"de gosto francês, monumental na sua pequenez (…), de larga entrada ornamentada"*[296], num projeto *"herdeiro da prática académica da disciplina, elaborada pela escola francesa, que mistura os elementos da composição clássica com influxos funcionalistas exigidos pela iluminação e circulação"*[297]. O pavilhão apresentou uma planta quadrangular encimada por uma cúpula. A fachada principal era decorada com cunhais boleados rematados por esferas armilares, estando a cobertura semi-circular dividida por grandes colunas e

[294] V. NUNES, Maria Helena Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo…*, 1999 [texto policopiado], 275 e seg.
[295] Iniciava José de Figueiredo o seu artigo da seguinte forma: *"Quando, ha dias, na livraria Gomes, topei, folheando um dos ultimos números do «Figaro Illustrado», com a phototypia do que vae ser o nosso pavilhão na proxima exposição de Paris, julguei sonhar. Tal a repugnância – que depois vi já tambem expressa em outros jornaes -, que tive de ligar a paternidade de tão ridiculo e mesquinho projecto a um homem do saber do sr. Ventura Terra, com a aggravante de ser elle approvado pelo nome justamente illustre do sr. Luiz Monteiro (…)* (FIGUEIREDO, José de – "O nosso pavilhão continental na proxima exposição universal de Paris" in *Novidades* [14 de dezembro de 1899], 2).
[296] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol.2, 1990 [1966], 149.
[297] Raquel Henriques da Silva [1997], citada em AAVV – *Miguel Ventura Terra. Arquitectura enquanto projecto de vida*, 2006, 156.

encimada por duas figuras femininas sustentando o escudo com as armas nacionais. A decoração interior, *"de finíssimo gosto e brilhante resultado"*, ficou a cargo do pintor João Vaz, estando representados *"na cúpula altissima differentes typos das embarcações portuguezas desde os tempos mais remotos; no friso as armas das principaes cidades ultramarinas; aos cantos os medalhões dos notaveis navegadores (…)"*[298] (Fig.16).

Para o *Quai d'Orsay* Ventura Terra concebeu um pavilhão de planta retangular, com cobertura de duas águas, elevando-se num dos topos um corpo em primeiro andar, disposto perpendicularmente ao piso térreo (Fig.17), numa fórmula que *"evocava a reformulação dentro da tipologia do* chalet *que mestre Monteiro provocou e desenvolveu até finais do século XIX (…). Na parte inferior do pavilhão, um envasamento era decorado com azulejos representando motivos alusivos à marinhagem.(…) No interior o pavilhão apresentava o vasto piso térreo dividido em duas salas, das quais a primeira (…) continha seis painéis pintados por João Vaz, a representar os seis portos de pesca mais importantes de Portugal e expunha o que se relacionava com os produtos da pesca marítima; a sala vizinha, por sua vez, reuniu os produtos das florestas, da caça e das indústrias diversas."*[299]





Fig.s 16 e 17 Pavilhão das Colónias Portuguesas (à esq.) e Pavilhão de Portugal no *Quai d'Orsay* (à dir.), na Exposição Universal de Paris de 1900, projetos de Miguel Ventura Terra.

[298] *O Occidente* [20 de maio de 1900], 14.
[299] NUNES, Maria Helena Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo…*, 1999 [texto policopiado], 283. Num dos numerosos guias franceses concebidos para auxílio dos visitantes à Exposição de 1900 chegou-se a referir que o pavilhão português parecia *"un gran Magasin, une sorte d'entrepôt maritime, plutôt qu'un Pavillon"…* (*Paris exposition 1900: guide pratique du visitor de Paris et de l'Exposition*, 1900, 248).

Os pavilhões portugueses foram inaugurados na exposição em 18 de junho de 1900, sendo visitados pelo presidente francês Émile Loubet dois dias depois.

Para além das mostras patentes nos pavilhões nacionais, Portugal foi representado noutras secções, como a de Agricultura e Alimentos (na Galeria das Máquinas), a de Educação e Ensino (organizada pelo arquiteto Alexandre Soares, então bolseiro em Paris e convidado por José Luís Monteiro para se agregar à Comissão) e a de Obras de Arte (patente no *Grand Palais* e em que foram vários os artistas portugueses representados e premiados, entre os quais António Teixeira Lopes, Columbano Bordalo Pinheiro, José de Sousa Pinto[300], José Veloso Salgado e o rei D. Carlos I).

3.3 *Portugal na Exposição de Paris*, por José de Figueiredo. Como já referimos, uma das primeiras manifestações de Figueiredo a propósito da Exposição Universal de 1900 encontra-se expressa num artigo publicado em 14 de dezembro de 1899 no jornal *Novidades*. Neste artigo o autor demonstra a sua posição crítica em relação à escolha dos projetos para os pavilhões portugueses (ainda que ressalve a qualidade dos intervenientes no processo de elaboração e seleção dos projetos, mostrando constantemente respeitar e não duvidar das aptidões e saber de Ventura Terra, de José Luís Monteiro e de Alexandre Soares), centrando-se profundamente no facto de entender que *"aquillo não é portuguez, nem é nada"*[301].

Os projetos apresentados por Ventura Terra haviam sido concebidos sob forte influência da arquitetura francesa[302] não referenciando, como seria desejável – no entender de Figueiredo –, as *"representações colectivas de uma entidade abstracta que é a identidade portuguesa"*[303]. Reprovando essa falta de portuguesismo nos desenhos de Ventura Terra, Figueiredo acrescenta a propósito do pavilhão colonial que para *"além de incaracterística (…), tal casota junto dos pavilhões de todos os outros paizes, é*

[300] Cuja pintura *Les ramasseurs de pommes de terre* ("Os apanhadores de batatas") foi selecionada para integrar a coleção do Museu do Luxemburgo, por escolha do seu diretor, Léonce Bénedicte. Sousa Pinto foi, à época, o único artista português a estar representado numa coleção pública francesa de pintura contemporânea. Em 1917 também Columbano veria um quadro seu – uma natureza-morta – a integrar aquela coleção.
[301] FIGUEIREDO, José de – "O nosso pavilhão…" in *Novidades* [14 de dezembro de 1899], 2.
[302] Na entrada sobre o Pavilhão de Portugal na *Encycolpédie du Siècle* o autor não deixa de lembrar que Ventura Terra foi *"un ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris"*, exaltando de algum modo a influência francesa em Portugal (COFFIGNON, A. – "Le pavillon du Portugal" in *Encyclopédie du siècle. L'exposition de Paris 1900,* Tomo 2, 1900, 289-290).
[303] GUERREIRO, António – *Exposições universais…*, 1995, 86.

demasiadamente mesquinha, até mesmo das nossas pobres e esgotadissimas finanças!"[304]. Para além disso, salienta que essa "incaracterização" não se justificava, *"dado os riquissimos e magnificos elementos artísticos de que dispomos"*:

> *"Pondo de parte o nosso manuelino – estylo carregado e rico demais, já exibido na passada exposição e que, áparte o que tem de demasiado scenographico, só pode harmonisar-se, por exemplo, como corôa, á grandeza soberba e esmagadora do Bussaco, e o gothico, architectura de sonho, e que é aberto demais para a clara luminosidade do nosso paiz, tínhamos ainda – além das velhas casas solarengas, (…) e as suas mais antigas e similares, tão typicamente características, de entre-Douro-e-Minho (…) – a linha tão bella e simples do romanico (…)"*[305]

Figueiredo insiste ao longo do texto nesta ideia de valorização do "ser português", enfatizando que toda a arte portuguesa – pintura, escultura, arquitetura, literatura – deveria ser marcada pelas características específicas da terra, do solo, da luz, do clima portugueses, elementos que contribuiriam para tornar as manifestações artísticas nacionais únicas e distintas[306].

Esta linha de defesa da cultura e da arte nacional, tão característica do pensamento fino-oitocentista, é retomada por José de Figueiredo no livro *Portugal na Exposição de Paris* (1901), numa obra que no fundo *"serve muito mais para nos esclarecer acerca da polémica interna que o pavilhão português da Rua das Nações desencadeou, do que para nos informar sobre a nossa presença efectiva em Paris"*[307], ainda que de facto aborde outros aspetos da organização e da participação portuguesa na exposição universal de 1900, como veremos.

Neste livro Figueiredo reforça as considerações que "*dasataviada mas sinceramente"* já tecera nas *Novidades* a propósito dos pavilhões nacionais, insistindo para o facto de que a representação portuguesa deveria ter apresentado *"uma construcção typica, o mais accentuadamente portugueza possível"*. Porém, advertia novamente para o *"quanto seria erróneo (…) a escolha do estylo manuelino para tal*

[304] FIGUEIREDO, José de – "O nosso pavilhão…" in *Novidades* [14 de dezembro de 1899], 2.
[305] Idem, *ibidem*, 2.
[306] Idem, *ibidem*, 2.
[307] GUERREIRO, António – *Exposições universais…*, 1995, 84.

fim", defendendo que *"a linha geral a procurar deveria ser antes a do romano que, já pela secularidade da sua tradição latina, já pela natureza forte da nossa luz (…) é o mais portuguez que temos"*[308].

Figueiredo centrou toda a sua crítica aos pavilhões portugueses da Exposição de 1900 numa clara animosidade à "arquitetura francesa" de Ventura Terra; todavia, embora defendesse o uso de uma linguagem arquitetónica "acentuadamente portuguesa" nos pavilhões nacionais, só muito brevemente refere o projeto de Raul Lino (que embora recusado, terá sido *"o primeiro passo para a campanha da «casa portuguesa»"*[309]), ainda que sem grande entusiasmo e sem citar o nome do jovem arquiteto[310].

Por outro lado, note-se a sua oposição ao manuelino, entendido por muitos como o verdadeiro estilo português, correspondente a um período áureo da história pátria. Essa resistência teria duas razões de ser: em primeiro lugar, como afirmara no artigo do *Novidades*, essa linguagem já havia sido utilizada na exposição de 1889; em segundo lugar, neste período vários eruditos portugueses vinham fomentando uma posição crítica a esse "estilo". Refiram-se as opiniões, por exemplo, de Joaquim de Vasconcelos, que criticava ativamente essa *"manifestação artística que nem é* estylo *nem é* manuelino*"*[311], considerando-a um estado superficial do Gótico final marcado por um perturbante ecletismo, e defendendo, em oposição, o românico como *"fonte de autenticidade, de genuidade nacional da «casa portuguesa»"*[312]; ou de Ramalho

---

[308] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 17-18.

[309] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol.2, 1990 [1966], 154.

[310] *"De nada servindo, também, os esforços dos que se empenharam n'esse sentido, e entre elles, os dos illustres artistas Raphael Bordallo e Manuel Gustavo, que, pelo que respeitava ao pavilhão nacional, chegaram até a reproduzir no seu jornal um projecto* [de Raul Lino] *que, apezar de bastante desconnexo, obedecia, contudo, ao principio de regionalidade que acima defendemos"* (FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 26).

[311] Palavras de Joaquim de Vasconcelos em conferência realizada em 13 de maio de 1882 na Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses. Esta conferência fez parte de uma série de nove preleções proferidas por Vasconcelos entre maio e junho de 1882, a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola (v. LEANDRO, Sandra - *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo* [texto policopiado], 2008, 235).

[312] Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol.2, 1990 [1966], 174. Vasconcelos manteve-se um crítico ativo em relação ao manuelino durante toda a sua vida, num período em que aquele estilo *"era observado por muitos (…) como uma expressão artística genuinamente nacional, crença que assentava no tema de fundo da procura das raízes nacionais. Era o estilo que coincidia com uma ideal, mítica e portuguesa Idade de Ouro. Contudo, para Joaquim de Vasconcelos esta forma de pensar era primária: não existiam nem monumentos, nem documentos que o demonstrassem e a cronologia não correspondia, exactamente, à designação*" (LEANDRO, Sandra - *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946)…*, 2008 (texto policopiado], 270). As posições de Joaquim de Vasconcelos em relação à questão "românico *versus* manuelino" está profundamente tratada na tese de doutoramento de Sandra Leandro, que temos vindo a citar.

Ortigão, que embora entendesse o manuelino como uma manifestação "portuguesa" marcada pela *"nacionalisação"* ou *"originalidade local"* que os arquitetos portugueses conferiram a um sistema de construção que era comum em toda a Europa, não deixava de concordar com Vasconcelos em entendê-lo não como um estilo mas sim uma *"decadência"*, uma *"evolução do stylo gothico em Portugal"*[313]. Figueiredo estava decerto familiarizado com os trabalhos de Vasconcelos e Ramalho Ortigão, notando-se nas suas opiniões clara influência daqueles eruditos.

Por fim José de Figueiredo lamenta não se ter optado por construir um único *pavilhão nacional* de Portugal onde se expusessem os *"productos das nossas industrias (…), de envolta com o que de mais typico e de melhor tem produzido até hoje a nossa arte"*[314], evitando-se assim a dispersão dos produtos portugueses pelas diversas secções. Quanto ao pavilhão colonial, apenas seria projetado *"se o orçamento ainda ahi chegasse (…) pois de contrario o que lá expuzemos, simplificado, caberia muito bem n'uma divisão do pavilhão nacional"*[315].

Depois da crítica aos pavilhões portugueses, o autor dedica um pequeno capítulo da obra *Portugal na exposição de Paris* a "factos vários", em que tece algumas considerações sobre o processo de organização da representação portuguesa. O seu grande reparo a este processo prende-se com a escolha da comissão organizadora superintendida por Ressano Garcia:

> *"Porque a politica se metteu de permeio, politica foi e não adequadamente technica, com todas as suas funestíssimas consequências, a organisação do grupo installador. Os dirigentes é que foram os peiores possíveis. Derivando d'elles, exclusivamente, a má orientação que, desde começo, tiveram todos os trabalhos."*[316]

> *"Uma exposição porque procura as massas, e só com ellas póde aproveitar, deve por isso tambem procurar agradar-lhes, ganhando-as pela sugestão e encanto que porventura possa offerecer-lhes á rudeza ainda pouco complexa dos seus sentidos.*

[313] ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 146.
[314] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 22-23.
[315] Idem, *ibidem*, 24.
[316] Idem, *ibidem*, 27.

(…) Por isso que o comissário portuguez deveria ter sido escolhido n'um outro meio que não aquelle d'onde sahiu o sr. Ressano Garcia. Menos burocratico e mais artistico."[317]

Para José de Figueiredo o comissário português deveria ter sido alguém que *"tendo todas as qualidades de intelligencia, zelo e honestidade indispensaveis, fosse pessoa que conhecesse bem no nosso meio os seus melhores elementos aproveitaveis, e que, em logar de muitos dos empregados absolutamente inuteis que a nossa politica mandou a Paris, se fizesse acompanhar por meia duzia de creaturas capazes de o ajudarem e de lhe completarem nas especialidades que, porventura, lhe fossem menos conhecidas, o seu conselho e direcção"*[318]. Essa figura, defendia, seria Ramalho Ortigão, que poderia ter organizado a representação portuguesa com o *"concurso precioso"* de outras figuras competentes, como Rafael Bordalo Pinheiro, Joaquim de Vasconcelos ou *"o talentoso conservador da bibliotheca publica do Porto"*, Rocha Peixoto[319].

Apesar do tom crítico com que aborda a organização da participação portuguesa na Exposição de 1900, o autor não deixa de chamar a atenção para alguns momentos mais interessantes da representação nacional naquele evento, elogiando o trabalho de Baldaque da Silva (que terá conseguido *"dar um certo interesse á sala de entrada do pavilhão do Quai d'Orsay, com as tão pittorescas decorações em cordame"*); a organização *"mesmo boa, em absoluto"* de Cincinnato da Costa na secção de "Agricultura e Alimentos"; o trabalho de Alexandre Soares na secção "Educação e Ensino" (em que os produtos *"estavam agrupados o mais methodica e artisticamente possivel"*); e a ação de António Arroio nas secções de Belas-Artes (que, embora *"pouco feliz na secção de faianças e mobiliário (…), fez n'estas o mais que é possivel fazer-se"*)[320].

A representação portuguesa nas "Secções d'Arte" da Exposição foi o elemento que mereceu a maior atenção de Figueiredo no seu livro, nomeadamente as secções de pintura (marcada pelas queixas dos artistas portugueses em relação à má disposição dos seus trabalhos, cuja responsabilidade Figueiredo atribui *"ao sr. Visconde de Faria, cuja*

[317] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 29-30.
[318] Idem, *ibidem*, 30.
[319] Idem, *ibidem*, 31-32.
[320] Idem, *ibidem*, 33-39.

imprudência (?) os ia deixando mesmo sem logar nenhum") e de escultura (para a qual Portugal contou positivamente com um *"*emplacement *que, pela sua vastidão, era o espanto dos artistas francezes (…)"*)[321].

Em relação à secção de pintura o crítico começa por enunciar o seu maior defeito – *"ser muito incaracteristica"*:

> *"Muito pouca paisagem, e essa, ainda mesmo a melhor, salvo um quadro de Malhôa e algumas insignificantes manchas de Keil, muito franceza. Ou, como em Candido da Cunha e Carlos Reis, pelo retalho da terra que o era, ou, como para a maior parte, poros seus auctores tendo sido educados em França, ficarem, á falta de individualidade propria, deploravelmente agarrados ao processo e maneira dos artistas que ali tiveram por mestres".*[322]

Mais uma vez, a sua análise centra-se na falta de elementos caracterizadamente nacionais na arte portuguesa, reconhecendo contudo que outros países, como a Itália ou a Espanha *"não ficavam acima de nós, attendendo a que, cheios de tradições, a sua arte antiga (…) apenas por escapadas, e em alguns poucos artistas, se affirmou pallidissimamente"*[323].

No capítulo dedicado aos pintores paisagistas, Figueiredo insiste neste tom "portuguesista", ao afirmar notar que *"o que falta é o conhecimento da nossa terra, conhecimento que só uma grande convivência com ella lhes póde dar"*. Porém, reconhece que em Portugal os jovens artistas eram muitas vezes deparados com a falta de *"liberdade de movimento, visto a estreiteza do meio os obrigar, para viver, a trabalhar, quebrando-lhes os vôos e deformando-lhes até muitas vezes o temperamento"*[324]. É, pois, algo crítica a visão com que analisa a pintura paisagista apresentada pelos seus conterrâneos na Exposição de 1900: Marques de Oliveira (1853-1927), apesar de ter *"qualidades para deixar uma obra da grandeza da de Silva Porto"*, terá apostado não na qualidade, mas em quantidade, apresentando *"além de meia duzia de telas magnificas (…) manchas admiraveis, mas só manchas (…)"*; António Ramalho

[321] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 39.
[322] Idem*, ibidem*, 43.
[323] Idem, *ibidem*, 44.
[324] Idem, *ibidem*, 53.

(1858-1916), apesar de ter provado ser um *"artista expontaneo e originalissimo, com um colorido d'uma raríssima riqueza sobria"*, deixou-se cair *"n'uma indolência lastimável, sem a tentativa d'um esforço que, dado o valor e superioridade do seu temperamento, temos a certeza que o arrancaria, d'um dia para o outro, ao plano secundário em que vegeta"*; Júlio Ramos (1868-1945), andaria perdido no meio de influências diversas (pondo-se, *"alternativamente, a querer ser ou o sr. Sousa Pinto, ou o sr. Carlos Reis"*), malbaratando o seu talento[325]...

Para José de Figueiredo apenas dois artistas apresentaram pintura de paisagem merecedora de largos elogios: Cândido da Cunha e Carlos Reis que, *"differentissimos um do outro, occorrem-me (…) pela extraordinária superioridade da sua visão, e, sobretudo, pelo grande amor ao trabalho que a ambos caracterisa, amor que os ennobrece e lhes dá vulto no mais desanimado desleixo em que se deixaram cahir a maioria dos outros"*[326].

O grande aplauso a Carlos Reis prendia-se com o facto de aquele pintor vir *"tentando resolver, pelo que respeita á paisagem, o problema que essencialmente nos preocupa: o da sua desnacionalisação"*, quer através da sua obra, quer através da sua acção na Sociedade Silva Porto[327]. Figueiredo reconhecia que Reis começava a recuperar da 'desnacionalização' que sofrera durante o período em que estudara em França, destacando-se os seus quadros pela mestria no uso da cor e pelas paisagens em que *"a olhal-as a nossa alma, se tem sede de sonho, perde-se pelos seus fundos n'uma controladora indeterminação, ou agita-se e chora com a triste alegria de encontrar, nas dores e lagrimas da natureza, um doce e carinhoso acolhimento"*[328].

---

[325] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 54-58.
[326] Idem, *ibidem*, 59.
[327] *"A terra que só póde ser interpretada por aquelles que a conhecem profundamente, é posta, pelos cuidados d'esta aggremiação* [Sociedade Silva Porto]*, em contacto directo com os artistas. Da excursão d'este anno tirou já aquelle illustre professor* [Carlos Reis] *magnificos resultados: - umas trinta e tantas telas em que a individualidade dos excursionistas se manifesta talentosamente, sem nenhumas peias. O sr. Carlos Reis, acompanhou-os, guiou-os, mas deixou-os livres. (…)"* (Idem, *ibidem*, 59-60). A **Sociedade Silva Porto** consistiu num grupo formado em 1900 por Carlos Reis, no âmbito do qual se organizavam excursões com o objetivo de realizar pintura de paisagem. A Sociedade evoluiu para o Grupo de Ar Livre em 1910 e, em 1927, para o Grupo Silva Porto, *"numa sequência de agrupamentos norteados pela mesma atitude naturalista"* (FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.II, 1990 [1966], 320).
[328] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 63. Note-se que para Figueiredo (e de acordo com o pensamento da época) a paisagem era o género da pintura que melhor podia transmitir as especificidades de um povo, de um país, como viria a reafirmar num texto publicado uns anos mais tarde: *"A vida do campo com os seus costumes, o seu trajar ainda tradicional e typico, e as suas figuras do interior ou da beira mar, tão cheias de caracter e reveladoras da raça, veiu dar-lhes* [aos artistas] *uma mais profunda verdade e um maior conhecimento dos nossos verdadeiros elementos de constituição. A*

Em relação à obra de Cândido da Cunha, entendido por Figueiredo como um pintor *"emotivo"*, é exaltado o seu caráter *"sempre ethnica e accentuadamente portuguez"*, apesar da passagem por Paris[329].

Para além dos artistas referidos, no ponto dedicado aos "Paisagistas" o autor menciona ainda brevemente as participações de Adolfo Rodrigues (*"que, apesar de ser d'uma originalidade um pouco procurada, é entretanto, d'uma rara belleza de sentimento"*), Maria Augusta Bordalo Pinheiro (cujas telas, *"não sendo propriamente paisagem, valem contudo muito mais que algumas d'ellas pela intensidade de vida que a grande artista lhes soube dar"*) e do rei D. Carlos (*que "não foi (…) muito feliz no que expoz. (…) El-rei, se tivesse mandado algumas das suas tão typicas telas alemtejanas, (…) teria tido, sem duvida, o logar primacial entre os nossos paisagistas"*)[330].

É no capítulo dedicado aos "Pintores de figura" que Figueiredo faz a grande exaltação da pintura portuguesa, referindo com bastante agrado – apesar de apontar alguns aspetos menos positivos – os trabalhos apresentados por Veloso Salgado (cuja pintura considera *"por vezes, bastante convencional e fria"*, embora nunca deixe de ser *"vigorosa de desenho e rica de côr"*), Carlos Reis (cujas telas teriam sido prejudicadas pela má colocação na exposição), José Malhoa (que *"merecia mesmo, com o sr. Carlos Reis, uma recompensa maior do que a que teve"*), Sousa Pinto *("que é, entre os pintores portuguezes, um dos que mais sabe da sua arte"*) e António Carneiro Júnior (jovem talento que *"pode, evolucionando, ser, dentro em breve, um grande e superior artista"*[331]). Mas o grande destaque é dado à obra de Columbano Bordalo Pinheiro[332], o

---

luz, variável com a região, a architectura dos terrenos, differenciada de provincia para provincia, tudo isso veiu enriquecer o filão em que trabalham com coragem os que consideram o movimento artistico de hoje como um estadio já relativamente brilhante, mas ainda passageiro na nossa evolução artistica." (FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 125.)

[329] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 60-61.

[330] Idem, *ibidem*, 63-65.

[331] Idem, *ibidem*, 98.

[332] **Columbano Bordalo Pinheiro** (1857-1929). Pintor português. Foi o mais novo de quatro irmãos, crescendo num ambiente familiar artístico onde se destacavam os trabalhos do pai, o pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro, do irmão, o caricaturista e ceramista Rafael Bordalo Pinheiro e da irmã Maria Augusta, famosa pelas suas rendas e bordados artísticos. Já formado, obteve o pensionato particular da Condessa de Edla e partiu para Paris. Na capital francesa participou no *Salon* de 1882, onde apresentou o quadro *Soirée chez lui* (ou *Concerto de Amadores*), obra recusada no ano seguinte no salão da Sociedade Promotora de Belas-Artes, em Lisboa. De regresso a Portugal, integrou o "Grupo do Leão", composto por várias personalidades da geração naturalista que se reuniam em torno do mestre Silva Porto, e que retratou em 1895 no famoso quadro do mesmo nome. Ao longo da sua carreira Columbano destacou-se por retratar numerosas figuras do panorama artístico, intelectual e político português. Concebeu também pinturas para diversos espaços, como o Museu de Artilharia, a sala dos passos perdidos da Assembleia da República ou a Escola Médica de Lisboa. Foi professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa a partir de

"maior d'entre todos os pintores portuguezes que expuzeram"[333]. Evocando a primeira visita que fez à exposição de arte do *Grand Palais*, Figueiredo recorda como os quadros de Columbano chamaram a atenção do seu amigo Yvanhoé Rambosson, *"que é já hoje, em França, um dos mais notaveis d'entre os novos criticos d'arte"*:

> *"este meu amigo (…), ao entrar no recinto que alli coube aos nossos expositores, e depois de ter lançado um golpe de vista geral a todas as telas, sem que eu nada lhe dissesse, fixou-se longamente em frente dos quadros de Columbano. O pequeno retrato do meu illustre amigo Henrique de Vasconcellos, e o de Eça de Queiroz, sobretudo, enthusiasmaram-n'o. A elles se referiu por essa occasião n'um artigo, considerando-os, ao lado dos do allemão Lenbach, como duas obras primas da pintura moderna".*[334]

Figueiredo destaca nos quadros de Columbano os jogos de luz (*"«Luz creatix», diziam os romanos, e é ella realmente a única e eterna creadora"*) e de cor, chamando sobretudo a atenção para a sua profundidade e para a notória capacidade do pintor em captar intimamente o 'interior' do retratado:

> "[A arte de Columbano] *não vive ao ar livre porque não se contenta com elle. É interior, abrangendo assim um meio incommensuravel, meio que não tem limites, porque não tem começo nem fim".*
>
> *"Pintando uma figura, quando a sente, Columbano penetra-a, portanto, intimamente, adivinhando-a toda. (…)"*
>
> *"(…) Columbano alcança nos seus modelos alguma coisa mais do que a sua forma superficial."*[335]

1901 e foi diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea entre 1914 e 1927, ano em que foi forçado a reformar-se e em que foi nomeado seu diretor honorário (SILVEIRA, Maria de Aires – "Columbano Bordalo Pinheiro" in *Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910*, 2010, 41; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano*, 2010). Sobre a vida e obra de Columbano, v. a tese de Doutoramento de Margarida Elias, *Columbano no seu tempo (1857-1929)*, 2011 [texto policopiado].

[333] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 77.

[334] Idem, *ibidem*, 84-85.

[335] Idem, *ibidem*, 78-81.

O tom elogioso que predomina todo o texto em relação à obra de Columbano não é quebrado pela chamada de atenção para algumas das suas fragilidades, principalmente as relacionadas com a *"inferioridade relativa"* das telas de grande formato em comparação com as mais pequenas: Figueiredo entende essa característica como fruto *"não d'uma fraqueza, mas d'um excesso de poder"* do pintor, já que *"o dom de observação que em Columbano vae até á crueldade, tem-n'o este artista no mais alto grau. E porque tudo vê e fixa profundamente, acontece-lhe que alguns dos retratos que tem realisado em grande são, por vezes, excessivos de durezas"*[336].

A par de Columbano, só outro artista mereceu grande louvor de Figueiredo: António Teixeira Lopes, figura central do último (e pequeno) capítulo da sua obra, dedicado aos "Esculptores". Figueiredo refere os onze trabalhos apresentados pelo escultor na exposição, destacando a obra que marcou o seu grande sucesso naquele evento: *Dor* (monumento fúnebre da família Pinto da Fonseca), peça de uma *"grandeza extraordinária"*, marcada pela *"intensidade do sonho que d'essa mulher cahida irradiava,* [e que] *prendia como, sem o encanto do detalhe, só prendem as grandes obras de arte"*[337].

Mais uma vez o autor recorre a um pequeno episódio para referir o interesse que o trabalho de Teixeira Lopes suscitara perante ilustres visitantes estrangeiros:

> *"Bartholdi, o aclamado esculptor do «Leão de Belfort», actual vice-presidente da Sociedade dos Artistas Francezes e uma das grandes glórias artisticas da França, admirou-se, vendo a «Dôr», de que Teixeira Lopes pudesse, em figura de tamanho bem maior do que o natural, guardar tanta intensidade. (…)"*[338]

Para além de António Teixeira Lopes, Figueiredo refere que só eram *"dignos de menção"* os trabalhos de cinco escultores portugueses (dos 12 que participaram), ainda que não teça grandes considerações sobre os mesmos. Eram esses escultores Tomás Costa (*"brilhantíssimo artista"*, que concorreu com uma obra cujo *"movimento (…) dá ao calor forte das carnes, e á sua grande largueza de contornos, um vago que a espiritualista (sic)"*), António Fernandes de Sá (que apresentou um busto *"magnifico de*

[336] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901*,* 82-84.
[337] Idem, *ibidem*, 125.
[338] Idem, *ibidem*, 125-126.

verdade e d'uma grande sobriedade de factura"), António Alves Pinto (cuja escultura *"por hesitante, era um pouco feita de mais"*) e José Teixeira Lopes (pai) e José Teixeira Lopes Júnior (filho) (que apresentaram *"interessantes trabalhos"*)[339].

Como pudemos observar, em *Portugal na Exposição de Paris* José de Figueiredo tentou abordar vários assuntos, como a comissão organizadora, o concurso para os pavilhões nacionais ou a representação artística portuguesa na exposição, adotando um discurso tendencialmente crítico mas no qual não faltam algumas referências elogiosas. No meio desta diversidade de conteúdos podemos notar um fio condutor que, na nossa opinião, resume a ideia que terá estado na base da conceção desta obra: chamar a atenção para o perigo da desnacionalização da arte portuguesa. Figueiredo refere esse fenómeno constantemente, seja ao criticar a arquitetura demasiadamente "francesa" dos pavilhões nacionais – alinhando-se, aliás, com a maioria das críticas gerais surgidas na imprensa portuguesa[340] –, seja ao acusar o "distanciamento da terra" que os pensionatos no estrangeiro provocavam na maior parte dos jovens artistas portugueses em formação. Daí as insistentes chamadas de atenção para a incaracterização dos pavilhões portugueses e os profundos elogios aos trabalhos de Columbano e Teixeira Lopes, *"affirmadores da vitalidade da nossa arte"* e tradutores do *"verdadeiro fundo do nosso temperamento"*, artistas que *"um, com a sua sombria tristeza, o outro com a sua melancholoca elegia"* melhor terão sabido espelhar o sentimento de um *"povo alimentado a saudades, vivendo de coisas apagadas pelo tempo, e que, tendo já cumprido o seu destino, ainda mesmo a meio de rutilancias de côr, e do vivido espectaculo dos seus campos ferteis, se compraz, como nenhum outro, em vêr tudo, com olhos de chorar…"*[341].

Figueiredo identifica como causa da tendencial desnacionalização da arte portuguesa o progressivo afastamento do seu caráter místico, outrora ligado à religião,

[339] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 121-122. Sobre a participação dos escultores portugueses na exposição de Paris, v. o breve texto de Teresa Lapa – "Portuguese Sculpture at the Paris Universal Exhibition" in AAVV – *Portugal 1900*, 2000, 247-249.

[340] Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 149. No texto em que faz a crítica ao livro de Figueiredo, o cronista Fernando Reis relata: *"Quanto pela primeira vez me veio parar ás mãos o grande album da Exposição de Paris (…), o meu cuidado foi procurar o pavilhão portuguez ou cousa que se referisse a Portugal. Porque estava farto de ouvir dizer que o nosso paiz tinha feito uma figura desastrosa (…). Calculava, ainda assim, que fosse exagero das más linguas ou da politica que, sempre, se mette de permeio em tudo, e esperava vêr um desmentido formal. Procurei. Em vão. Tudo o que se tinha dito devia ser verdade porque Portugal não tinha logar no album. / Pois apesar d'isso perguntei ainda a quem tinha assistido á Exposição e todos confirmavam: / -Foi uma desgraça. Foi uma pelintrice. (…)*". (REIS, Fernando – "Os livros. Portugal na Exposição de Paris" in *Revista Nova*. 1.º Ano, n.º 3 [20 de maio de 1901], 94).

[341] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 126-128.

com que as pessoas se identificavam, referindo que esse caráter (místico, mas não necessariamente litúrgico) poderia ser recuperado através de um novo caminho – o da educação:

> *"A arte, querendo, portanto, continuar a viver e ser grande, tem que ir procurar a outra parte essa sua fé e intensidade, hoje perdidas.*
>
> *Se não a allumia já a religião de Deus, transforme-se e faça-se de si mesmo uma religião. (…)*
>
> *(…) ás artes plásticas o caminho mais nobre que lhes resta é, a meu vêr, o da sua socialisação e acção educadora sobre o povo. (…)*
>
> *Querendo viver, a arte do futuro tem de ter esse caracter mystico de religiosidade, embora menos lithurgico, e mais terra a terra do que o antigo."*[342]

Note-se, na construção do raciocínio e nas opiniões de Figueiredo, a clara influência de uma atitude nacionalista "negativa" de Ramalho Ortigão, que uns anos antes dedicara no seu *O culto da arte em Portugal* algumas palavras a propósito deste assunto. Acusava aquele erudito de estar a assistir-se, naquele final de século, a uma *"desorganisação geral de toda a policia da arte"* de que resultava uma *"quebra da tradição esthetica nacional"* e a *"desnacionalisação pelintra de todo um povo"* [343]. Para Ramalho esse processo de desnacionalização da arte portuguesa estava relacionado com uma geral falta de sensibilidade artística da população, decorrente do completo desconhecimento do seu legado patrimonial e da falta de valorização das suas artes e indústrias tradicionais. Para colmatar esses erros de décadas, era então urgente começar a organizar catálogos e inventários artísticos[344], abrir museus de arte e museus industriais, fomentar o ensino das nossas artes tradicionais, enfim, criar diversas

[342] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 130-131.
[343] ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 109.
[344] *"Da pintura portugueza, que constitue a mais importante parte da riqueza artistica da nação, não ha porém catalogo, nem inventario, nem rol. Nos nossos depositos de antigos quadros (…) o povo portuguez passa indifferente, abstrahido, expatriado, sem guia que o condusa ás fontes da tradição e da nacionalidade, em que cada um de nós tem a mais restricta e a mais instante obrigação de ir retemperar e fortalecer de portuguezismo o seu sangue, dessorado pela mais falsa educação a que se pode condemnar um paiz."* (Idem, *ibidem*, 101-102).

estruturas que concorressem para um eficiente educação artística do *"povo portuguez"*[345]…

Apesar desta vinculação ao pensamento de Ramalho Ortigão, José de Figueiredo apresenta uma obra original, ao longo da qual revela conhecer com alguma profundidade o panorama artístico nacional e internacional, tecendo e revelando conhecimentos de história e de alguma teoria da arte europeia.

O livro *Portugal na Exposição de Paris* termina com um apêndice, escrito já depois de concluída a redação final do seu texto e de iniciada a sua impressão. Como refere o autor, foi este apêndice motivado pela necessidade de referir a ocorrência de dois acontecimentos – *"um grotesco e o outro trágico"*[346] – depois do termo do evento. O primeiro foi a publicação do Catálogo oficial da representação portuguesa na Exposição de Paris, volume que Figueiredo critica devido aos fracos conteúdos e à falta de originalidade das notícias, lamentando mesmo ter de frisar *"que da exposição portugueza em Paris nem o catalogo se salvou"*[347]; o segundo foi o naufrágio do *Saint André*, ao largo de Sagres, navio que transportava parte das obras de arte exibidas na Exposição de 1900[348] pelos artistas portugueses, entre os quais o tão elogiado *"pequeno retrato de Eça de Queiroz pintado por Columbano (…) que não póde, infelizmente, ser outra vez refeito"*[349]. Figueiredo imputa alguma responsabilidade deste dramático acontecimento aos comissários portugueses, que *"atiraram-n'as* [as obras de arte] *para dentro d'um «chaveco», o primeiro que lhes appareceu, sem se importarem que elle offerecesse, ou não, condições de garantia"*, lamentando sobretudo o *"silêncio que se tem feito à roda d'este naufragio"*, que no fundo tão bem refletia *"o acanhado da idéa que os nossos dirigentes têm sobre coisas d'arte."* [350]

[345] ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 101 e seg.
[346] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 137.
[347] Idem, *ibidem*, 137 e 138.
[348] Após o encerramento da exposição foram fretados quatro navios para trazer o material exposto. O navio *Saint Jacques* trouxe 172 caixas com expositores e 3 grandes contentores com pinturas de Columbano, José de Brito e Condeixa; o *Saint Barnabé* trouxe 296 caixas contendo 381 peças de artilharia e 2 contentores com maquinaria naval e algumas esculturas; o *Gomes IV* trouxe centenas de caixas com artigos diversos; e o *Saint André* trazia um largo número de caixas com obras de arte. Além das obras de arte trazidas nos navios que não naufragaram, salvaram-se outras 47 que não chegaram a embarcar, pois os seus autores previam expô-las brevemente em exposições em Dresden e em São Petersburgo (cf. MANTAS, José de Quintanilha – "Reports on the Paris Universal Exhibition" in AAVV – *Portugal 1900*, 2000, 260).
[349] FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 138.
[350] Idem*, ibidem*, 140.

CAPÍTULO 3

UM HOMEM NUM PAÍS EM MUDANÇA.
JOSÉ DE FIGUEIREDO, DEPOIS DE 1901

1. O regresso a Portugal.

Depois de quase seis anos de permanência regular em Paris, José de Figueiredo regressou a Portugal, instalando-se em Lisboa em 1901. O seu regresso terá sido motivado pela perspetiva de finalmente encontrar um emprego, razão pela qual trocou o Porto, sua cidade natal, onde se encontrava a sua família, pela capital portuguesa. De facto, por decreto de 24 de dezembro Figueiredo foi nomeado 1.º oficial da Direção Geral de Instrução Pública (DGIP) (tutelada pelo Ministério do Reino)[351], o seu primeiro cargo público, sendo que vários artigos publicados por altura da sua morte referem que teria sido António Cândido[352], amigo de família, quem o fez entrar na *burocracia.*

Foi por esta altura, provavelmente já empregado, que José de Figueiredo casou com Ana Beatriz Pinto Moreira da Fonseca, irmã de sua cunhada Albertina Alcina Pinto Moreira da Fonseca, que era casada com o irmão mais velho de José de Figueiredo, Alberto[353] (Fig.18). Albertina e Ana Beatriz pertenciam a uma família de tradição monárquica da alta sociedade, sendo filhas de Manuel Eleutério Pereira da Fonseca, empresário portuense que em 1902 exercia a presidência do Conselho de Administração

[351] *Diário do Governo*, n.º 294, de 28 de dezembro de 1901, 3707. No mesmo decreto é nomeado Abel Pereira de Andrade (1866-1958) para o cargo de Diretor Geral da Instrução Pública.

[352] **António Cândido Ribeiro da Costa** (1852-1922). Professor, académico e político português. Doutorado em Teologia e Direito em Coimbra, onde veio a ser professor catedrático. Membro do Partido Progressista, exerceu vários cargos políticos, entre os quais o de par do reino (1891), ministro do Reino e da Instrução Pública e Belas-Artes (entre 13 de outubro de 1890 e 21 de maio de 1891), conselheiro de Estado (1902) e presidente da Câmara dos Pares (1905). Foi vice-presidente da Academia das Ciências e integrou o grupo de intelectuais "Vencidos da Vida", do qual faziam parte Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, entre outros. (v. "António Cândido" in *Infopédia*. URL: http://www.infopedia.pt/$antonio-candido; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 5, [s.d.], 713-714; *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico,* Vol. VI, [1904-1915], 281-283.

[353] Cf. PONTES, Teresa - *Museologia da Arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*, 1999 [texto policopiado], 25. Consultámos os registos paroquiais do concelho do Porto (apesar de não sabermos de facto o local onde foi celebrado o matrimónio) e não encontrámos registo deste casamento. Baseamos estas informações na dissertação referida e nas informações cedidas pelo Dr. José de Figueiredo Krohn da Silva. Não conseguimos apurar as datas de nascimento e morte de Ana Beatriz.

da Companhia do Caminho de Ferro do Porto à Póvoa e Famalicão[354]. Este casamento terá facilitado a Figueiredo o estreitamento de relações com várias personalidades da esfera do poder político estabelecido e ter-lhe-á aberto várias portas quando se instalou em Lisboa e começou a integrar-se na sociedade de então. Da união entre José de Figueiredo e Ana Beatriz nasceu uma criança, que morreu ainda pequena, por volta de 1905[355].



Fig.18 Retrato de Ana Beatriz Pinto Moreira da Fonseca, mulher de José de Figueiredo, por António Carneiro, 1905.

[354] Cf. *Gazeta dos Caminhos de Ferro* [1 de janeiro de 1903], 8.

[355] Não encontrámos mais dados sobre o assunto, a não ser uma referência indireta ao período de luto da família depois dessa perda: em julho de 1905 Figueiredo recebe de um amigo a seguinte missiva: *Em Lisboa, antes de sahir (…) soube dos seus desgostos, meu caro e bom José de Figueiredo; e, mesmo durante a minha jornada e entre os cuidados que me forçaram a fazel-a, desejei muito escrever-lhe a dizer-lhe quanto elles me tinham entristecido como seu grande e affectuoso amigo que sou. (…) Peço-lhe para a Senhora Dona Anna Beatriz, a quem desejo profundamente um perfeito restabelecimento, os meus melhores e mais agradecidos cumprimentos e respeitos"* (Carta de António Correia de Oliveira para José de Figueiredo [12 de julho de 1905]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado). Este não seria o primeiro filho de José de Figueiredo, que em Paris terá tido um filho fruto de uma relação não identificada, que também morreu em tenra idade, antes do seu regresso a Portugal (informações cedidas pelo Dr. José de Figueiredo Krohn da Silva).

No início do século XX Portugal permanecia uma sociedade predominantemente rural, na qual se destacavam duas cidades grandes (Lisboa e Porto) e que tardava em se desenvolver a nível económico, social e cultural. Contudo, apesar do fraco desenvolvimento geral, a partir de 1900 acumularam-se sinais de progresso: a normalização do câmbio brasileiro fomentou o regresso das remessas dos emigrantes, as importações subiram (*"sinal de prosperidade"*), aumentou o número de indústrias nas grandes cidades (o que promoveu ondas de migração populacional para as mesmas), houve um surto de crescimento da construção civil e das obras públicas (destaque-se o Plano Geral de Melhoramentos da Capital, em 1903, e o grande investimento na rede de via férrea, na primeira década do século), expandiu-se a rede de escolas primárias e de liceus[356]. Estes sinais de desenvolvimento trouxeram outras consequências, relacionadas sobretudo com o aumento populacional dos centros urbanos (o que deu origem a diversos bairros pobres, como as "ilhas" portuenses e os "pateos" e "vilas" lisboetas) e com a politização da atividade laboral, marcada pelo incremento da contestação, nomeadamente das greves[357].

Em termos políticos o país funcionava entre os governos "rotativos" dos regeneradores, chefiados por Hintze Ribeiro, e dos progressistas, encabeçados por José Luciano de Castro, situação que se manteve entre 1893 e 1906[358]. Nesse ano, João Franco foi nomeado chefe do Governo (com o apoio parlamentar de Luciano de Castro) e em 1907, na sequência de sucessivas crises políticas, passou a governar em situação de ditadura. O seu governo conturbado terminou depois de um grupo de conspiradores ter assassinado a tiro o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro, D. Luís Filipe, em 1 de fevereiro de 1908.

O panorama político português da primeira década do século XX foi ainda marcado pela clara ascensão do Partido Republicano, sobretudo a partir de 1908, ano em que venceu as eleições municipais de Lisboa:

> *"O regicídio transformou tudo. A corte, agora dominada pela rainha D. Amélia (…), procurou uma «acalmação» através da demissão de Franco e do regresso ao poder dos inimigos de D. Carlos. (…)*

[356] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 565 e seg.
[357] RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 243.
[358] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 565.

Na busca de conciliação, o Governo deixou até os republicanos vencerem a eleição municipal de Lisboa, em Novembro de 1908. (…)"[359]

As mudanças que se operavam no país do dealbar do novo século manifestaram-se na progressiva alteração da sua vida social e cultural, marcadas pelo progressivo *"descarrilamento das aristocracias"* e pela prosperidade dos novos-ricos, *"«burguesia endinheirada» que penetrava a sociedade das elites"*[360]. Cada vez mais gente tinha acesso aos restaurantes e aos cafés; aumentava a procura de espetáculos oferecidos pelos numerosos teatros, um pouco por todo o país; a imprensa e a atividade editorial proliferavam. Na sociedade endinheirada e elegante – aquela em que José de Figueiredo se movimentava – multiplicavam-se *"os jantares formais, as reuniões nocturnas para* whist *e* bridge*, as recepções semanais (…), as visitas de boas festas. A diminuição dos custos do correio tornou a correspondência mais frequente. Era, assim, uma sociedade em que havia mais contactos e mais gente."*[361]

Figueiredo depressa se integrou nesta dinâmica social marcada pelas intensas redes de contactos, a nível pessoal e também profissional. Exemplos disso são algumas missivas que recebeu enquanto funcionário na Direção Geral da Instrução Pública, para intervir pessoalmente num ou outro caso: por exemplo, no final de 1903 o médico e cirurgião Roberto Frias (1853-1918) pede-lhe que interceda no concurso para chefes de clínica na Escola Médica de Lisboa[362]; no início de 1907 o pintor António Carneiro questiona-o sobre os concursos e as vagas para o ensino de desenho e pintura nas escolas industriais ou de Belas-Artes de Lisboa e do Porto[363]; em 1909 o seu grande amigo Francisco de Almeida Moreira[364] avisa *"que já vem tardando o prometido*

[359] RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*, 2010, 572.
[360] RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 247.
[361] Idem, *ibidem*, 311.
[362] Cf. várias cartas de Roberto Frias para José de Figueiredo [novembro e dezembro de 1903]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[363] *"A minha situação, n'este escasso meio artístico, aggrava-se cada vez mais, o que faz que ambicione a eventualidade d'alguns desses concursos, na esperança de me sahir com êxito e assegurar assim a minha Vida."* (Carta de António Carneiro para José de Figueiredo [13 de janeiro de 1907]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[364] **Francisco António de Almeida Moreira** (1873-1939). Professor e crítico de arte, diretor do Museu Grão Vasco (Viseu). Militar de carreira (nomeado Capitão em 1911), efectuou estudos na Universidade de Coimbra e na Escola Politécnica do Porto e na Escola do Exército, denotando ao longo do seu percurso particular propensão para os trabalhos tipográficos e de desenho. Foi professor na Escola Normal de Viseu e integrou diversas comissões administrativas da Câmara Municipal daquela cidade. Almeida Moreira manteve sempre grande ligação com o panorama artístico português, sendo particularmente recordado pelas suas atividades em prol do património e da arte portuguesa: foi encarregado da secção

despacho de professor de Gymnastica. Preciso que me vejas lá isso (…) e que me digas. No dia em que sahi dahi, disse-me o Agostinho – pelo telephone – que ia levar a despacho do ministro a minha pretensão."[365]

Embora se movimentasse com alguma facilidade nos círculos políticos, o meio privilegiado das relações de Figueiredo era essencialmente intelectual e artístico, destacando-se os contactos com pintores, escultores, escritores e outros eruditos, como Joaquim de Vasconcelos, Columbano Bordalo Pinheiro, Luciano Freire, Teixeira Lopes, Afonso Lopes Vieira ou Alfredo da Cunha. Nesta época foi retratado por Columbano (Fig.19), o "pintor dos intelectuais", vindo mais tarde a ser retratado por António Carneiro (Fig.20), que também pintou Ana Beatriz (Fig.18)[366].



Fig.19 Retrato de José de Figueiredo, por Columbano Bordalo Pinheiro, 1908.

artística da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922), participou em diversos congressos internacionais e dedicou-se com grande afinco ao Museu Grão Vasco, do qual foi diretor entre 1913 e o ano da sua morte. Colaborou com vários periódicos e foi autor de diversas obras, entre as quais *Os quadros da Sé de Viseu* (1916), *Museu Regional de Grão Vasco: catalogo e guia sumario* (1921), *Notas de viagem: um congresso em Amsterdam* (1927), *As influências coloniais na pintura primitiva* (1935) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 2, [s.d.], 75; SILVA, Alcina – "Almeida Moreira. Vida e obra", 1992, 287-312).

[365] Carta de Francisco Almeida Moreira para José de Figueiredo [24 de novembro de 1909]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

[366] Em missiva datada de 28 de março de 1906 António Carneiro escreve a Figueiredo: *"Não se esqueça de mandar o retrato da Sr.ª D. Anna Beatriz à Sociedade de Bellas Artes, e pedir ao V. Terra as sanguíneas que lá estão e o seu retrato. São os trabalhos de que dei nota para a futura exposição. Conto ir ahi em meiados de Abril. Com o pretexto de ver a exposição, vou á colheita de novas esperanças, pois as que tenho alimentado teem-se desfolhado todas."* (Espólio José de Figueiredo, não catalogado).



Fig.20 Retrato de José de Figueiredo, por António Carneiro, fevereiro de 1914. No canto inf. dir. tem a dedicatória *"Ao meu amigo José de Figueiredo"*.

Após a sua fixação em Lisboa, José de Figueiredo passou a intervir ativamente nos principais organismos culturais e artísticos do país, tornando-se sócio da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1902)[367], vogal do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais[368] (1902) e académico de mérito da Academia Real de Belas-Artes (1903). Nesta última instituição encontrou o enquadramento para desenvolver duas das mais importantes ações de incrementação e promoção do seu nome no meio cultural e intelectual nacional: a polémica travada entre a ARBAL e o diretor do Museu Nacional

[367] Cf. TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um século de História e de Arte*, 2006, 30. A **Sociedade Nacional de Belas-Artes** (SNBA) foi fundada em 1901, estando na génese da sua criação a fusão de duas importantes instituições artísticas: a Sociedade Promotora das Belas-Artes (1861-1899) e o Grémio Artístico (1890-1901). O seu propósito era promover as belas-artes em Portugal e participar na defesa da arte nacional, nomeadamente através da oferta de ensino artístico, da organização de exposições, da publicação de catálogos e monografias e da atribuição de prémios. A sua sede, desenhada pelo arquiteto Álvaro Machado (1874-1944) foi inaugurada em 1913. Sobre a história desta instituição consultar a referida obra de Cristina Azevedo Tavares, baseada na sua tese de doutoramento (TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, 1999 [texto policopiado]).

[368] No livro de atas do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais está registado, na reunião de 2 de dezembro de 1902, que *"O Senhor Augusto Fuschini propõe que para a vaga deixada por Lino de Assumpção sejam propostos ao Governo, em lista triplice, os Senhores Rozendo Carvalheira, Francisco de Aguiar e José de Figueiredo, empregado no Ministerio do Reino, fazendo o elogio deste ultimo senhor (…)"* (*apud* PONTES, Teresa – *Museologia da Arte…*, 1999 [texto policopiado], 34). Figueiredo veio a ser nomeado vogal desse organismo por resolução publicada no *Diário do Governo* n.º 287, de 19 de dezembro de 1902, 4180.

de Belas-Artes, Carlos Reis, a partir de 1905; e a campanha em torno do restauro e estudo dos painéis de S. Vicente, em 1910. Foi ainda neste período, e no âmbito das profícuas relações que manteve com os principais nomes da intelectualidade portuguesa, que Figueiredo participou na experiência de formação de um grupo de defesa do património artístico português, a Liga de Educação Estética (1909), que estaria na base da formação do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (v. Capítulo 10).

A atividade de José de Figueiredo nos primeiros anos do século XX foi suportada, sobretudo, pelas suas colaborações em diversos periódicos portugueses (como por exemplo *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Dia*, *O Século*, *Novidades* ou a famosa *Ilustração Portuguesa*), requisitadas *"não só porque* [Figueiredo] *tinha uma escrita eficaz na abordagem directa dos problemas artísticos, mas também porque cuidava da sua imagem, frequentando os meios intelectuais mais prestigiados"*[369]. Os seus artigos abordavam assuntos tão diversos quanto a política cultural e organização artística do país, o estado da produção e do ensino artístico nacional, a arte produzida pelos seus contemporâneos ou a história da arte portuguesa, nomeadamente a pintura dos "primitivos", numa variedade de temas – entre a arte antiga e a arte do seu tempo – que, cremos, denotam não só os seus interesses genuínos mas também uma busca por um "nicho" onde se pudesse integrar e de algum modo marcar a diferença (ainda que essa variedade de interesses e preocupações se mantenham ao longo de toda a sua vida). Figueiredo aproveitava ainda o seu tempo livre para realizar algumas viagens de estudo pelo país, visitando igrejas, mosteiros, museus e coleções, contactando mais diretamente com aquela que era a sua paixão e que viria a ser o seu objeto de estudo durante toda a sua vida – a arte portuguesa. Uma dessas viagens ficou registada na revista *Arte*, importante periódico artístico portuense publicado por Marques Abreu[370] entre 1905 e 1912 (Fig.21):

[369] PONTES, Teresa – *Museologia da Arte…*, 1999 [texto policopiado], 29.

[370] **José Marques Abreu** (1879-1958). Artista gráfico, fotógrafo e professor português. Em 1893 começou a tomar contacto com o trabalho gráfico, no atelier de Germano Courrége, no Porto e em 1899 torna-se operador no ateliê de zincogravura da Fotografia Universal. Aos dezanove anos montou as oficinas Marques Abreu de zincogravura, fotogravura e símile-gravura, em sociedade com Cunha Morais. Foi um dos responsáveis pela edição da primeira série da *Revista Moderna* (1898-1903) e diretor da revista *Arte* (1905-1912), na qual divulgou reproduções de obras de arte dos mais conceituados artistas nacionais e internacionais. Entre 1928 e 1953 publicou a coleção de monografias *A Arte em Portugal*, consolidando o seu nome como um importante divulgador e defensor do património artístico português. Para além da atividade gráfica, Marques Abreu foi ainda professor de gravura na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto (Biografia de Marques Abreu na página Digitarq do Centro Português de Fotografia. URL: http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=39583).

"Realizou ha poucos meses o illustre critico d'arte, na companhia do Dr. Eleutherio da Fonseca, distincto engenheiro civil, um dos raros que se interessa pelo progresso esthetico do nosso paiz, de Luciano Freire, professor e secretario da Real Academia de Bellas-Artes de Lisboa, e de Marques d'Abreu director desta revista, uma importante viagem de estudo por Amarante, Lamego, S. João de Tarouca, Salzêdas, Ferreirim, Moimenta da Beira, Vizeu, Coimbra e Aveiro, recolhendo-se cêrca de oitenta clichés*, que serão, por sua vez, publicados na* Arte.

O Dr. José de Figueiredo procedeu tambem a um minucioso estudo dos quadros mais dignos de menção, de epocha remota, provavelmente do seculo XV, encontrados em mosteiros d'algumas d'essas localidades. É de esperar que o nosso eminente critico d'arte decida com toda a proficiencia questões pendentes sobre a authenticidade e valor de certas obras, ainda mal conhecidas, no que, verdadeiramente, presta um dos maiores serviços ao paiz e á arte nacional."[371]



Fig.21 Uma excursão artística – o grupo na Quinta da Várzea (Lamego), fotografado por Marques Abreu, 1909. José de Figueiredo encontra-se no banco de trás da viatura, na foto, à direita. Ao seu lado, Luciano Freire.

[371]"Uma excursão artistica" in *Arte: Archivo de Obras de Arte*. Ano 6, n.º 61[janeiro de 1910], 10.

Foi também durante a primeira década do novo século que foram publicadas as suas mais emblemáticas obras de vulto, essenciais para o reconhecimento nacional e mesmo internacional do seu nome como erudito em "assuntos de arte" e que, no seu conjunto, nos permitem de algum modo acompanhar a evolução do seu pensamento em relação à arte e ao panorama patrimonial português: *Portugal na Exposição de Paris*, O *legado Valmor e a reforma do serviço de bellas artes* (1901); "Arte e artistas contemporâneos" (1905); *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (1908); e *Arte primitiva portugueza. O pintor Nuno Gonçalves* (1910).

Em suma, o contacto de José de Figueiredo com várias figuras de relevo da sociedade portuguesa intensificou-se a partir de 1900, conferindo-lhe os enquadramentos necessários para afirmar com sucesso o seu nome no panorama cultural nacional e permitindo-lhe desenvolver uma das características com que é hoje recordado: a sua (quase sempre) eficaz capacidade de diplomacia nas relações interpessoais e profissionais. Foi integrado neste contexto que iniciou uma ação profícua no âmbito da sua atividade enquanto historiador e crítico de arte, dando início a um percurso que culminaria na sua afirmação como um dos mais destacados eruditos de arte portugueses do início do século XX.

2. Os anos da Primeira República.

Poucos meses após a publicação de *Arte Portuguesa Primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, José de Figueiredo assistiu a um acontecimento significativo na vida do país: a implantação da República em Portugal.

A mudança de regime foi uma consequência da crescente fragilidade que as instituições monárquicas vinham conhecendo desde o final do século XIX, agravada no final da primeira década do novo século pela governação de um rei jovem e pouco preparado para o cargo (D. Manuel II) e pela tendência geral de republicanização do Estado e das suas instituições[372]. Depois de uma complexa sucessão de acontecimentos que envolveu a participação de militares e civis afetos aos Partido Republicano

[372] *"(…) em 1910, em Portugal, ninguém com importância política, nem mesmo o rei, recusava a forma republicana do Estado. A monarquia de D. Manuel II era apenas o «existente» e a fidelidade à dinastia não fazia parte do programa de nenhum partido político constitucional. (…) Pelo contrário, se havia alguma coisa que os chamados «monárquicos» queriam era limitar os poderes constitucionais do rei. (…) A monarquia constitucional portuguesa era governada por homens de ideias liberais, que achavam a forma republicana do Estado uma consequência lógica do progresso moderno."* (RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 339).

Português e à Carbonária, a República foi proclamada nos Paços do Concelho da capital portuguesa na manhã de 5 de outubro de 1910. Nesse dia a família real embarcou na Ericeira rumo ao exílio, numa fuga que acabou por ser entendida como uma abdicação formal do rei ao trono[373], e no dia seguinte o *Diário do Governo* anunciava a constituição de um Governo Provisório, presidido por Joaquim Teófilo Braga (1843-1924). Afonso Costa e António José de Almeida – antigos colegas de Figueiredo em Coimbra – integraram o novo governo, nas pastas da Justiça e do Interior, respetivamente[374].

Quando se deu a mudança de regime em 1910 José de Figueiredo vivia regularmente em Lisboa, instalado no n.º 26 do Campo de Santana (atual Campo Mártires da Pátria) (Fig.22). Fazia, contudo, viagens regulares ao Porto, onde se encontravam a sua mãe e o irmão mais velho, Alberto, bem como a família de sua mulher, Ana Beatriz.

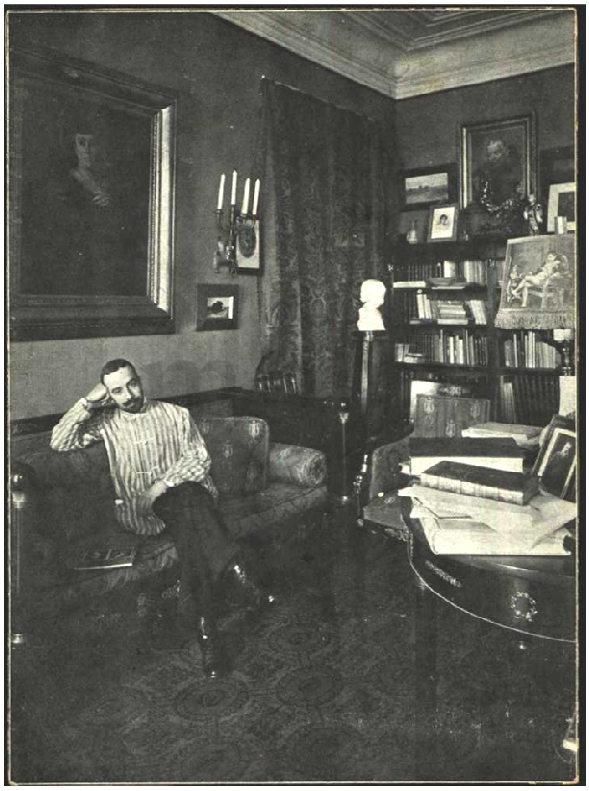


Fig.22 José de Figueiredo fotografado em casa, no seu gabinete de trabalho. Lisboa, 1910.

[373] Cf. RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 398.

[374] O Governo Provisório era constituído pelos ministros António José de Almeida (Interior), Afonso Costa (Justiça), Basílio Teles (Fazenda), António Xavier Correia Barreto (Guerra), Amaro Azevedo Gomes (Marinha), Bernardino Machado (Estrangeiros) e António Luís Gomes (Obras Públicas) Por recusa de Basílio Teles, José Relvas seria nomeado em 12 de outubro para a pasta das Finanças (ex-Fazenda), sendo Brito Camacho nomeado ministro do Fomento (ex-Obras Públicas) em 22 de novembro, devido ao afastamento de António Luís Gomes.

José de Figueiredo e Ana Beatriz mantiveram uma relação algo peculiar: vivendo juntos em Lisboa desde o início do século[375], o casal separou-se por volta de 1912[376]; Figueiredo prosseguiu a sua vida em Lisboa (onde se centrou a sua atividade profissional, principalmente após ser nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, em 1911) ou no estrangeiro (para onde se retirava regularmente em viagens de estudo ou por motivos de saúde) e Ana Beatriz regressou ao Porto, onde convivia com a família do marido (principalmente com Alberto, casado com sua irmã) e onde manteve as relações com amigos comuns. Embora separados – e ainda que Teresa Pontes refira na sua dissertação que até à morte de Figueiredo o casal nunca mais se voltou a encontrar[377] –, podemos afirmar que José de Figueiredo e Ana Beatriz terão mantido algum tipo de relação: por um lado na correspondência particular daquele primeiro existem por vezes referências a sua esposa[378]; por outro, não estando divorciados, cabia a Ana Beatriz zelar por alguns dos assuntos do marido, quando este não se encontrava presente[379].

Não sabemos exatamente como acolheu José de Figueiredo a mudança de regime uma vez que, como já pudemos observar, os testemunhos que nos chegaram acerca das suas simpatias políticas não permitem entender qual é ideologicamente a sua

---

[375] Uma das raras referências pessoais que encontrámos sobre a relação de José de Figueiredo com Ana Beatriz neste período é uma missiva (rascunho de carta para destinatário desconhecido, sem data) na qual este relata que *"A Anna Beatriz está felizmente muito bem. Zanga-se comigo porem às vezes, por achar que eu trabalho e me fatigo demais."* (AMNAA, FJF, Cx. 8, Pasta 2).

[376] Cf. PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], 64. Data de outubro desse ano uma carta para Figueiredo, em que o remetente refere que *"Amanhã pois seguirá a papelada registada para o Museu das Janelas Verdes (…). Não mando para o Hotel Frankfort (Santa Justa) porque não sei se o meu Dr. resolveria definitivamente hospedar-se aí. Não mando para o Campo de Sant'Ana, 51, porque é provavel que frequente pouco a sua casa."* (Carta de António de Almeida e Sousa (Espinho), para José de Figueiredo [12 de outubro de 1912]. AMNAA, FJF, Cx. 8, Pasta 2).

[377] PONTES, Teresa – *Museologia da Arte...*, 1999 [texto policopiado], 64.

[378] Por exemplo, em 10 de agosto de 1916 Figueiredo escreve a Luciano Freire, referindo que *"minha mulher escreveu á irmã d'elle [Columbano], Senhora D. Maria Augusta. Espero que ella tenha recebido essa carta."* (AMNAA, FJF, Cx. 9, Pasta 3, Doc. 3.1); em 30 de agosto do ano seguinte, no *post-scriptum* de uma missiva também remetida a Freire, Figueiredo envia *"Lembranças affectuosas de minha mulher"* (AMNAA, FJF, Cx. 9, Pasta 3, Doc. 4.3).

[379] Um exemplo disso é-nos transmitido por uma missiva de Joaquim de Vasconcelos para Luciano Freire, a propósito da preparação da publicação de um dos fascículos da sua *Arte Religiosa em Portugal*, num período em que José de Figueiredo se encontra em França por motivos de saúde: "*A Senhora D.ª Anna Beatriz autorizou o uso das reproduções do nosso amigo Dr. Fig.º em carta especial, depois de eu lhe haver explicado, lealmente, o que V. E. e eu estamos fazendo em beneficio de seu marido – para que elle possa continuar nos seus trabalhos, interrompidos."* (Carta de Joaquim de Vasconcelos para Luciano Freire [30 de março de 1918]. AMNAA, FJF. Cx. 10, Doc. 14). Apesar de nem sempre estarem de acordo em relação às metodologias e às conclusões defendidas nos trabalhos de Vasconcelos, Luciano Freire e José de Figueiredo foram importantes colaboradores daquele historiador: "*V. E., tanto como Dr. J. de Fig., tem inconfundivel logar no meu estudo. Elle teve – unica cousa que lhe invejo – a sua collaboração constante e permanente, o fructo de uma visão interior. (…); e confio que qualquer divergência de opinião será admittida e discutida com a franqueza de amigos; (…)"* (Carta de Joaquim de Vasconcelos para Luciano Freire [21 de dezembro de 1917]. AMNAA, FJF. Cx. 10, Doc. 14).

posição em relação às transformações a que assiste neste período (*vide supra*). Contudo, qualquer leitura superficial da sua cronologia de vida permite-nos verificar a sua extremamente fácil incorporação nas instituições da nova conjuntura, o que esteve certamente relacionado com o prestígio granjeado pelas suas movimentações no meio intelectual português desde o início do século (principalmente as suas intervenções na ARBAL e a campanha que dirigiu em torno dos painéis de S. Vicente), que permitiram a sua integração numa elite cosmopolita lisboeta que, independentemente do seu grau de engajamento ideológico com o fenómeno republicano, participou no dinamismo cultural que este potenciou:

> *"(…) o republicanismo revelou um enorme dinamismo político e cultural (…), uma capacidade de seduzir parte do campo cultural e de congregar as expectativas e aspirações de um largo espectro de tendências políticas do campo dito progressista. Não era maioritário, mas conseguiu reunir forças capazes de ultrapassar a inferioridade numérica. Mas, se nem todos eram republicanos, também existiam sectores pouco abertos para a vida política que não estavam dispostos a derramar o seu sangue pela Monarquia."*[380]

Por outro lado, não terão sido certamente estranhas à sua fácil integração no novo regime as boas relações pessoais e institucionais que mantinha com diversas personalidades republicanas, das quais destacamos alguns dos seus colegas na Academia e no Conselho dos Monumentos Nacionais, como Luciano Freire, Miguel Ventura Terra ou José Veloso Salgado (todos eles republicanos maçons) ou os políticos José Relvas[381] e Afonso Costa[382].

---

[380] SAMARA, Maria Alice - "O republicanismo" in *Op. cit.*, 2010, 75.

[381] Para além da atividade política, **José Relvas** (1858-1929) foi um dedicado colecionador, adquirindo regularmente peças artísticas que atualmente podem ser vistas na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, sua antiga residência particular, legada em testamento, juntamente com o recheio, à Câmara Municipal daquela localidade. Na documentação consultada no espólio particular de José de Figueiredo encontram-se algumas missivas de José Relvas pedindo pareceres sobre aquisições para a sua coleção, bem como uma curiosa nota acerca da reação de Figueiredo em relação à intenção do político em tornar público o seu espólio: *"(…) Fico muito satisfeito com a certeza do seu aplauso á minha tentativa de nacionalização da casa n'este meio, e ao esforço que tenho feito para reunir alguns documentos d'arte. Receio, porem, que tenha tido muita benevolência, lembrando-se de que o muito pouco que sei o devi ainda assim a um trabalho sempre paralelo (…). Reunir um ou dois quadros que mereçam a sua atenção, a sua critica, e até mesmo o seu enthusiasmo, já é para mim motivo de alegria. (…)"* (Carta de José Relvas para José de Figueiredo [27 de outubro de 1915]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

A mais evidente prova da fácil integração de José de Figueiredo no novo regime foi a sua nomeação para a direção do Museu Nacional de Arte Antiga logo em 1911 e o seu envolvimento em diversas ações ligadas à reorganização da área patrimonial, artística e museológica do país, principalmente a sua colaboração direta ou indireta na definição e implementação da legislação patrimonial republicana, a participação no processo de arrolamento dos paços reais e no inventário dos bens da Igreja e a participação ativa e regular nas reuniões do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição e no Conselho Superior dos Monumentos Nacionais. Porém, uma análise mais detalhada do seu percurso biográfico permite-nos inferir que a sua atuação e relação com as instituições e personalidades ligadas à 1.ª República foi marcada por diferentes momentos, verificando-se ora fases de forte dinamismo e envolvimento, ora períodos marcados por um certo distanciamento das mesmas, num processo que, como poderemos observar, cremos relacionar-se com dois fatores: as constantes mudanças políticas trazidas pelo novo contexto republicano, e as suas próprias motivações e inquietações pessoais.

Num primeiro momento, balizado sensivelmente pelos anos de 1910 a 1917, José de Figueiredo centrou a sua atividade em Portugal (ainda que faça algumas viagens de estudo ao estrangeiro), dedicando-se com grande afinco às tarefas de que foi incumbido pelo novo regime e participando ativamente na vida cultural portuguesa. Neste período o país passou por importantes transformações, ligadas a um "programa republicano" que visava a afirmação e aceitação do novo regime dentro e fora das fronteiras e do qual resultou a reestruturação de diversas áreas de ação do Estado. Esse programa incidiu, por um lado, na manutenção da ordem pública nos diversos pontos do país[383] e, por outro, na instauração de várias medidas sociais e políticas integradas no princípio da defesa de um Estado laico[384] e na defesa de áreas como a proteção à

[382] Figueiredo e Costa conheciam-se desde os tempos de Coimbra e tratavam-se informalmente por "tu". Na documentação consultada podemos observar que o contacto entre estas duas personalidades nos primeiros anos de República terá sido sobretudo institucional, particularmente relacionado com os assuntos do MNAA. Contudo, existem a partir de 1919 referências de teor mais pessoal, coincidindo com o período em que Costa saiu do país e assumiu cargos diplomáticos em Paris, cidade que Figueiredo visitava regularmente nesta época.

[383] *"Impedir que um vento anárquico e subversivo da ordem social vigente varresse o País foi o grande objectivo dos gabinetes republicanos, pressionados pela opinião pública conservadora internacional e até pelas declarações, «conselhos amigáveis» e avisos dos representantes das grandes potências. (…)"* (MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 561).

[384] *"Os republicanos fizeram da laicização da vida portuguesa um dos principais temas da propaganda, com argumentos em que aliavam traços do liberalismo político e do positivismo filosófico. Eram anticlericais, segundo a tradição maçónica, do mesmo passo que se opunham à realeza: aos seus olhos,*

infância e aos idosos, o direito à educação, o direito às greves e ao associativismo, entre outras. Simultaneamente, pretendeu-se fomentar uma "cultura republicana" cuja ação foi, a nível institucional, marcada pela criação e divulgação dos novos símbolos identitários do país (a moeda, a bandeira, o hino, o culto aos heróis e datas republicanos) e pelo forte vigor reformista que resultou numa intensa produção legislativa centrada na interrelação entre o desenvolvimento do ensino livre, as reformas dos museus e do ensino e a reorganização dos arquivos e bibliotecas.

O regime instaurado em 1910 implicou uma chegada ao poder das *"diferentes vozes daqueles que tinham sonhado diferentes repúblicas"*[385], o que lhe conferiu uma heterogeneidade que viria a refletir-se na falta de um plano coerente no conjunto das medidas tomadas pelo Governo Provisório[386] e que se agravou após a aprovação da nova Constituição e da eleição do primeiro Presidente, Manuel de Arriaga[387]. Assim, apesar de ter congregado rapidamente o apoio nacional e de ter desde logo iniciado a implementação de uma série de reformas legislativas nas mais variadas áreas, os primeiros anos de república acabaram por ser marcados pela fragmentação partidária e pela incapacidade dos sucessivos governos em manter uma governação forte e sólida, o que gerou um ambiente de instabilidade social e política quase permanente que viria a prejudicar a concretização sistemática e contínua das reformas estruturais previstas[388].

A situação do panorama político e social português foi, entretanto, agravada por um acontecimento que viria a marcar o início de um novo ciclo na vida do país: o deflagrar da guerra na Europa[389]. Aliado da Inglaterra e cioso das suas colónias

---

Monarquia e clericalismo equivaliam-se." (SERRA, João B. – "A evolução política (1910-1917)" in *Op. cit.*, 2010, 97).

[385] SAMARA, Maria Alice – "O republicanismo" in *Op. cit.*, 2010, 76.

[386] *"(…) não foi identificado nem acordado previamente o elenco das reformas a adoptar. As providências adoptadas, ministério a ministério, exprimem não um programa comum, mas aspirações herdadas dos temas da propaganda republicana, à mistura com preocupações pragmáticas ditadas pela evolução da conjuntura política (…)"* (SERRA, João B. – "A evolução política (1910-1917)" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 93).

[387] A primeira Constituição da República Portuguesa foi aprovada em 19 de agosto de 1911, seguindo-se, em 24 desse mês, a eleição do primeiro Presidente. Manuel de Arriaga (1840-1917) foi o candidato proposto por António José de Almeida e por Brito Camacho e concorreu diretamente contra Bernardino Machado, candidato de Afonso Costa. As eleições presidenciais marcaram o início de uma série de diferendos dentro do PRP, das quais vieram a resultar a sua divisão formal em três partidos: o Partido Republicano Português, de Afonso Costa (também designado de Partido Democrático, que representava uma ala mais "radical"); o Partido Republicano Evolucionista, de António José de Almeida (mais "conservador"); e o Partido da União Republicana, de Brito Camacho (v. RAMOS, Rui – *História de Portugal*, 2010, 591 e SERRA, João B. – "A evolução política (1910-1917)" in *Op. cit.*, 2010, 103).

[388] MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 563.

[389] A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) representou o *"culminar de rivalidades imperialistas que dilaceravam a Europa desde há meio século*" e foi o resultado direto de uma sucessão de acontecimentos

africanas, Portugal não ficou neutral face ao conflito mundial, vindo a entrar oficialmente na guerra em março de 1916, depois de o Governo, a pedido de Inglaterra, se ter apropriado de cerca de 70 barcos alemães que se encontravam em portos portugueses (note-se que para o jovem regime republicano, "*alinhar com as grandes potências significaria (…) um reconhecimento* de facto *que a República sentia não haver ainda conquistado em 1914. (…) Interesse nacional, interesse colonial e interesse republicano apontavam, pois, para a intervenção na guerra ao lado dos Aliados.*")[390]. O país, já de si fragilizado pela falta de coesão política com que se via confrontado desde a implantação da república, veio a ressentir-se a vários níveis pelo enorme esforço de guerra nas diversas frentes (nas trincheiras da Flandres e em África).

Segundo Fernando Rosas, *"na realidade, a guerra foi a morte da Primeira República"*, na medida em que veio agravar os problemas e contradições que desde o início marcaram o novo regime[391], agora exacerbados por uma crise internacional sem precedentes (social, económica e financeira) e por uma série de eventos internos que complicaram a situação já instável do país, como a brevíssima experiência ditatorial do general Pimenta de Castro, em 1915[392] e o governo de Sidónio Pais, o "presidente-rei", em 1918[393].

---

despoletados pelo assassinato do arquiduque Francisco Fernando, herdeiro do Império Austro-Húngaro, na Sérvia. Em 29 de julho, em retaliação por esse acontecimento, o Império Austro-Húngaro decreta a mobilização para a invasão da Sérvia. Em 1 de agosto o Império Germânico – aliado da Áustria-Hungria – toma idêntica medida e declara guerra à Rússia, que se posicionara na defesa da Sérvia. A França recebe, por seu turno, uma declaração de guerra no dia 3. No dia 4 as fronteiras belgas são violadas pelas tropas alemãs, o que levou à intervenção da Inglaterra. No dia 5 de Agosto a Europa entra oficialmente em guerra (Cf. MOURRE, Michel – *Dicionário de História Universal*. Vol.II, 1998, 604 e seg.).

[390] MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 565.

[391] ROSAS, Fernando – "A República e a Grande Guerra" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 248.

[392] Em janeiro de 1915 o Presidente da República, Manuel de Arriaga, pediu a Pimenta de Castro que formasse um governo extra-partidário, com o objetivo de pacificar a Nação e de presidir com imparcialidade às eleições legislativas que se avizinhavam. Apoiado pelos Evolucionistas e pelos Unionistas, e contando também com a simpatia dos quadrantes monárquicos e da Igreja, Pimenta de Castro iniciou então uma forte perseguição ao Partido Democrático de Afonso Costa, que detinha a maioria no Parlamento. Uma das suas medidas mais contestadas foi o seu encerramento e a destituição dos órgãos administrativos do país – ou seja, a instituição de uma ditadura. Em maio de 1915 um golpe armado conseguiu derrubar a ditadura de Pimenta de Castro, instalando os Democráticos no poder e levando à demissão de Arriaga. Depois da presidência interina de Teófilo Braga, em agosto de 1915 Bernardino Machado foi eleito Presidente da República, e em novembro Afonso Costa foi chamado para formar um novo ministério (MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 565; RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 503 e seg.; "Pimenta de Castro" in *Infopédia*. URL: http://www.infopedia.pt/$pimenta-de-castro).

[393] Em dezembro de 1917 os partidários de Brito Camacho, liderados por Sidónio Pais (major do exército e professor na Universidade de Coimbra) alimentaram uma conspiração armada contra Afonso Costa. Após três dias de combates em Lisboa, o Governo rendeu-se, Bernardino Machado recebeu uma intimação para deixar o país e Afonso Costa foi preso no Porto. Sidónio Pais assumiu a chefia do novo governo, dissolveu o Parlamento, decretou alterações à Constituição e instituiu um regime

José de Figueiredo acompanhou a guerra não só através das notícias que todos os dias inundavam a imprensa nacional, mas também através dos postais enviados no verão de 1916 por Reinaldo dos Santos[394], então em viagem pela Europa (Fig.s 23 e 24; Anexo, Doc. 10). Santos encontrava-se neste período em missão do Governo português junto dos exércitos francês, inglês e belga[395], tirando partido da realização deste périplo para desenvolver algumas pesquisas no âmbito da História da Arte e tendo testemunhado com comoção o rasto de destruição causado pelo conflito:

> *"Vi o que resta de Lampernisse: um pedaço de muro roto por três ogivas. E era tudo! Todas tinham preciosidades de arte. Raras puderam ser salvas duma destruição metódicamente cruel."*

---

presidencialista, no qual foi eleito Presidente em eleições diretas em abril de 1918. A "República Nova" de Sidónio Pais anunciava-se acessível a católicos, monárquicos e sindicalistas, acabando contudo por ficar marcada por um forte agravamento da agitação social e política, num clima de abalo social e cultural provocado pela guerra. A crescente dissidência contra o governo sidonista acabou por ter como consequência o assassinato de Sidónio Pais em 14 de dezembro de 1918 (MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 570 e seg.; SERRA, João B. – "A evolução política (1910-1917)" in *Op. cit.*, 2010, 125 e seg.)

[394] **Reinaldo dos Santos** (1880-1970). Médico, professor e historiador de arte português. Na Medicina desenvolveu uma importante carreira nacional e internacional, destacando-se como cirurgião, área na qual foi distinguido, em 1937, com a *Violet Heart Fund Medal*, por se ter destacado como *"o cirurgião que mais contribuiu para o avanço da cirurgia vascular"* (cf. CARMO, Germano do – "Cid, o inovador", 2008, 60). O interesse de Reinaldo dos Santos pela arte e pela sua história terá nascido ainda durante a sua juventude, vindo a ser desenvolvida através da relação próxima que manteve com José de Figueiredo e com outros nomes do círculo intelectual e artístico português da primeira metade do século XX. Os seus estudos abrangeram diversas áreas de interesse, entre as quais a pintura antiga, a arquitetura e a escultura. Autor de profícua bibliografia sobre a história da arte portuguesa, Santos destacou-se também à frente do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (do qual chegou a ser presidente do Conselho Diretor, entre 1924 e 1932) e da Academia Nacional de Belas-Artes (que presidiu após a morte de José de Figueiredo em 1937) e na organização de importantes exposições nacionais e internacionais, como a *Exposição dos Primitivos Portugueses* (Lisboa, 1940) e *Portuguese Art 800-1800* (Londres, 1958). (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.* Vol. 27, [s.d.], 379-381; OLIVEIRA, Paulo Alexandre Martins – *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte no pensamento e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*, 2004 [texto policopiado]).

[395] Reinaldo dos Santos foi nomeado pelo Ministério da Instrução para estudar os problemas da cirurgia de guerra, dadas as intenções do Governo português em entrar no conflito. Esta nomeação surgiu como consequência das críticas que já tecera à passividade portuguesa ("*nomeadamente pelo não envio de auxílio clínico para socorrer os feridos"*) e coincidiu com o período de incompatibilização e afastamento das instituições médicas de Lisboa. A marcante experiência de percorrer uma Europa em guerra viria a ser fixada pelo médico e historiador em artigos que publicou em vários números de *A Medicina Contemporânea*, no texto "Nas margens do Yser", publicado na revista *Atlântida* em janeiro de 1917 e num inédito que se encontra na posse da família, intitulado *Diário de Guerra* (cf. OLIVEIRA, Paulo Alexandre Martins – *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte…* 2004 [texto policopiado], 47 e 49). No espólio pessoal de José de Figueiredo existem epístolas remetidas de Londres, França (Paris, Rouen, Châlons-sur-Marne) e Bélgica.

"Dos objectos do culto da igreja de S. Martinho de Ypres, essa jóia arquitectónica hoje arrasada, alguns conservam irisações estranhas das chamas; um cálix torcido parece surpreendido numa convulsão de dôr; e há corôas, bandejas e estanhos parcialmente fundidos, colares mutilados, tudo provindo dessas Pompeias, em que se transformara as pequenas cidades da Flandres".[396]





Fig.s 23 e 24 Frente e verso de postal enviado por Reinaldo dos Santos a José de Figueiredo, durante a Grande Guerra [Calais, 2 de julho de 1916]. *"Em plena offensiva, aqui estarei dois dias, n'uma tentativa para entrar na Belgica."*

Ainda acerca deste período, destaquemos também uma pequena memória de José de Figueiredo, evocada num texto que publicou na revista *Lvsitania*: em 1917 o então ministro da Guerra, Norton de Matos (1867-1955), *"organizador das nossas fôrças e que se revelou nesse momento como um excepcional homem de acção"*, foi visitar o MNAA com a sua família, surpreendendo o diretor do museu com o seu interesse e erudição, ainda mais porque este *"estava acostumado a ver passar, não digo já pelas diferentes cadeiras ministeriais, mas pela da Instrução Pública e Belas Artes, homens que saíam de lá sem terem tido sequer a curiosidade de ir ver pela primeira vez o museu sôbre que superintendiam (…)"*. No decorrer da conversa Figueiredo acabou

[396] SANTOS, Reynaldo dos – "Nas margens do Yser" in *Atlântida*. N.º 15 [15 de janeiro de 1917], 206-207.

por referir o seu amigo pintor Sousa Lopes[397] (1879-1955) como *"o artista que, em meu entender, melhor poderia, dada a sua mocidade e valor, acompanhar o corpo expedicionário, para, nos campos de batalha, preparar a obra que seria depois o registo artístico da nossa intervenção na guerra"*. Norton de Matos prometeu *"estudar o caso"*, vindo o resultado a ser o da efetiva integração daquele pintor no contingente que partiu para a guerra[398]. Note-se que nesse período Sousa Lopes já manifestara *"tenazmente"* o seu desejo em seguir para a frente de batalha, chegando a propor ao ministro da Guerra *"a honra de me conceder um posto honorífico nas fileiras do Corpo Expedicionário Português, confiando-me o encargo de documentar artisticamente a participação de Portugal na Guerra europeia, podendo esta ser metodicamente feita e orientada por V. Ex.ª. (…)"*[399]. José de Figueiredo deveria conhecer estas intenções, tendo aproveitado a visita de Norton de Matos ao MNAA para interceder pelo seu amigo[400].

Embora José de Figueiredo se dedicasse, desde 1910-11, total e constantemente à organização do "seu" museu e aos demais assuntos relativos ao património artístico nacional, integrando-se na dinâmica cultural institucional do país e adaptando-se aos

[397]**Adriano de Sousa Lopes** (1879-1944). Pintor e desenhador português. Formou-se na Escola de Belas-Artes de Lisboa, partindo em 1903 para Paris, como pensionista do Legado Valmor, na especialidade de Pintura de História. Na capital francesa frequenta a *École Nationale des Beaux-Arts* e a *Académie Julien* e participa nas edições do Salão de Outono de 1904, 1905, 1906, 1908, 1909 e 1912. Em 1915 é destacado para organizar a secção de Belas-Artes da representação portuguesa da Exposição Internacional Panamá-Pacífico (São Francisco, EUA) e em 1917 realiza a sua primeira exposição individual em Lisboa, na SNBA. Nesse ano é destacado para a frente na 1.ª Guerra Mundial, como oficial capitão, encarregue do registo iconográfico da acção do Corpo Expedicionário Português (CEP). Após a guerra realiza várias viagens pela Europa e Norte de África. Em 1927 volta a expor individualmente em Lisboa, sendo nomeado nesse ano para a direção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, por proposta do seu antecessor no cargo, Columbano Bordalo Pinheiro. Nos anos seguintes dedica-se à organização do MNAC, colabora na organização de importantes exposições históricas e comemorativas (*Arte Portuguesa da época das grandes Descobertas ao século XX*, em 1931, com José de Figueiredo; *Primitivos Portugueses*, em 1940, com Reinaldo dos Santos), respondendo também a importantes encomendas artísticas para a decoração da Assembleia da República e da Sala da Grande Guerra do Museu Militar. (v. "Adriano de Sousa Lopes", 2010. URL: http://www.cam. gulbenkian.pt/index. php?article =60486&visual=2&langId=1; PEREZ, Maria Feliza Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Entre a continuidade e a mudança*, 2012 [texto policopiado]; SILVEIRA, Carlos – "Adriano de Sousa Lopes. Um pintor nas trincheiras", 2010, 174-183).

[398] FIGUEIREDO, José de – "Norton de Matos e Sousa Lopes" in *Lvsitania*, Fasc. 1 [janeiro de 1924], 147-148.

[399] Carta de Adriano Sousa Lopes para Norton de Matos, *apud* SILVEIRA, Carlos – "Adriano de Sousa Lopes. Um pintor nas trincheiras", 2010, 174-183).

[400] Sobre a participação de Adriano de Sousa Lopes na 1.ª Guerra Mundial e a sua produção artística neste período v. SANTOS, Vítor Manuel Fernandes dos – *O desenho de guerra de Adriano de Sousa Lopes*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006 [texto policopiado]. Refira-se também a investigação em curso de Carlos Silveira, que à data em que redigimos este texto se encontra a preparar tese de Doutoramento intitulada *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944): um pintor na Grande Guerra.*

acontecimentos que marcaram os primeiros anos de República, verificamos a partir de meados de 1917 o início de uma fase de afastamento de Lisboa e de um ciclo marcado por longos períodos de ausência no estrangeiro, que se prolongaria até cerca de 1924.

O primeiro período de ausência de Portugal deu-se nos anos de 1918 e 1919, tendo sido motivado, cremos, pela conjunção de dois fatores: por um lado, o cansaço provocado pelas constantes dificuldades com que se deparava, quer na implementação efetiva das reformas artísticas e patrimoniais do país, quer na efetivação dos seus planos para o MNAA, devido à instabilidade política e às contrariedades financeiras entretanto trazidas pelo novo contexto de guerra; por outro lado, a fragilidade da sua saúde, agora debilitada por um novo surto neurasténico despoletado pelos períodos de doença e morte de sua mãe, em 30 de janeiro de 1917, e de seu irmão Agostinho, em meados de 1918.

Abalado com o falecimento de Leopoldina, sua mãe, e após ter procurado algum repouso na sua cidade natal e nas termas do Buçaco, Figueiredo confessaria a Luciano Freire que

> *"(…) a fraquesa em que cahi no Bussaco foi terrivel e por vezes julgo que não posso sahird'ela. Se vir que não melhoro é possivel que vá para a Suissa, para uma casa de saude. Entregar-me por completo nas mãos de um medico e não pensar mais em mim, será para o meu estado remedio supremo. Mas é possivel que nada d'isso seja necessario. Vamos a vêr."*[401]

> *"Quasi não leio nem escrevo, pois com o estado de fraquesa em que vim do Bussaco, e a que a continuação das insomnias não tem permitido senão leves melhoras, sinto sempre a cabeça um pouco esvahida (…). /* [A doença] *tira-me a vontade seja do que for, o que faz com que leve a vida mais triste e deprimente que imaginar-se póde. Custa a acreditar como uma pessoa como eu assim me deixei cahir, mas o facto é que resvalei para um estado do qual procuro sahir, mas de que não sahirei facilmente (…)."*[402]

[401] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [20 de agosto de 1917]. AMNAA, FJF. Cx. 9, Pasta 3, Doc. 4.1.
[402] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [30 de agosto de 1917]. Idem, Doc. 4.3.

Não sofrendo melhoras do seu estado nervoso[403], procuraria o restabelecimento em França, havendo a partir de janeiro de 1918 notícia de suas estadias em Pau, em Vichy e em Paris, cidade onde se encontrava no final da Grande Guerra[404].

Em meados de 1919 José de Figueiredo regressou a Portugal já restabelecido, sendo recebido com grandes louvores pelos seus colegas no Conselho de Arte e Arqueologia após praticamente dois anos de ausência das reuniões[405]. Porém, este não seria ainda um regresso definitivo, uma vez que a primeira metade da década de 1920 foi marcada por novos períodos de afastamento prolongado do país: entre março e novembro de 1920 Figueiredo encontrava-se no estrangeiro, existindo dados que nos indicam a sua passagem por Paris, Bélgica, Londres e La Toja (Pontevedra, Espanha); e entre meados de 1921 e 1924 passou a maior parte do tempo em França (principalmente em Paris e em Plombières-les-Bains, estância termal para onde se deslocava todos os verões), apesar de alguns interregnos em Portugal (para onde ia tratar de assuntos profissionais, apenas "*o tempo necessario, com proveito para o museu e desproveito meu*"[406]) e das viagens esporádicas que fez à Bélgica, a Espanha e a Inglaterra.



Fig.25 José de Figueiredo em Plombières-les-Bains, agosto de 1923.

[403] Em 4 de outubro de 1917 Francisco Almeida Moreira escreveu a Luciano Freire, referindo que um seu amigo médico comentara que deixara *"na Foz o José de Figueiredo completamente neurastenizado"*, pelo que o aconselhara a fazer uma *"cura na Suissa"* (AMNAA, FJF. Cx.10, doc. 12).

[404] Poderá ainda ter contribuído para o alargamento desta temporada de restabelecimento no estrangeiro o facto de Portugal ter estado, no período 1918-1919 assolado por um surto epidémico de gripe pneumónica (a "gripe espanhola", como se designava na imprensa da época). Sendo José de Figueiredo tendencialmente hipocondríaco, esta situação decerto não o motivava a regressar ao seu país.

[405] Cf. Ata da Comissão Executiva do CAA [22 de julho de 1919]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611684.

[406] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Coimbra, 24 de julho de 1921]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 8.2.

Ao invés do que aconteceu no período 1918-1919, a justificação apresentada oficialmente por José de Figueiredo para sair do país durante o início da década de 1920 não se fundamenta nos seus problemas de saúde, mas sim na sua necessidade em desenvolver pesquisas e fomentar contactos profissionais, em "missões de estudo oficiais" que teriam habitualmente a duração de um mês. Contudo, o prolongamento indefinido da sua permanência no estrangeiro foi regularmente justificado através de atestados médicos, que entretanto a sua tutela (CAA) lhe exigia:

> *"Peço-lhe pois, meu amigo, para ter a bondade de me escrever (…), dizendo-me se é preciso que eu mande d'aqui um attestado medico a justificar o prolongamento da minha ausencia por motivo de doença. Permittir-me-hei entretanto dizer-lhe que não acho muito justo isso desde que eu estou aqui em missão official do meu cargo (assim me foi dado o passaporte) e a prestar serviços que me não parece os outros prestem. Além do meu amigo, poucos são os que se sacrificam como eu o tenho feito e isto para não dizer que ninguem, no campo da historia da arte, os teem prestado como eu."*[407]

> *"Amanhã mando-lhe um atestado medico dizendo que não posso regressar agora a Portugal, e isto por a minha demora não poder ir alem de 30 dias, e a conta das minhas despezas n'estes 30 dias, acrescidada viagem até aqui. O regresso, visto demorar-me mais de 30 dias pagal-o-hei á minha conta."*[408]

Este período de afastamento de José de Figueiredo de Portugal coincidiu com uma nova fase na vida político-social do país, agora num contexto de pós-guerra. Depois da "nova república" sidonista de 1918 e da breve tentativa de restauração da monarquia, em 1919[409], pretendia-se um regresso à "república velha", com o PRP

[407] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 3 de agosto de 1920]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 7.10. Quando escreve esta missiva Figueiredo já se encontrava ausente do país desde finais de março. Na documentação consultada referente a este período os seus problemas de saúde só são referidos efetivamente em setembro de 1920, altura em que se encontra a receber tratamentos termais no Gran Hotel de La Toja.

[408] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 21 de junho de 1922]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 9.2.

[409] Em 19 de janeiro de 1919 as Juntas Militares do Norte e do Sul - criadas durante a governação de Sidónio Pais, *"com o pretexto de defender Portugal da «subversão» e de apoiar o Presidente contra os seus inimigos mas, na realidade, com o propósito de reclamar a Monarquia, mais cedo ou mais tarde" –*

(agora presidido pelo coronel Sá Cardoso) a afirmar-se como partido dominante do parlamentarismo republicano. António José de Almeida foi eleito Presidente da República em agosto de 1919 e Afonso Costa manter-se-ia fora do país, primeiro assumindo a representação portuguesa na Conferência de Paz de Versalhes, depois como embaixador da Sociedade das Nações, em Paris.

Apesar das intenções, a nova "república velha" já não seria a mesma de antes da guerra, pois as pessoas e os contextos haviam mudado, os partidos estavam em constante mutação, fragmentando-se ou fundindo-se; ensaiava-se agora uma nova ordem, integrada num contexto internacional marcado pelo crescimento de tendências totalitaristas como o comunismo ou o fascismo, que colocavam em causa a sociedade burguesa estabelecida[410]. A instabilidade política mantinha-se, pois, apoiada por governos frágeis e pouco duradouros[411] e pautada por incidentes violentos, como a "Noite Sangrenta" de 1921[412], episódio que mereceu de José de Figueiredo o comentário de que

> *"Ha, na verdade, uma só palavra para classificar tudo isso, a palavra horrivel. Nenhuma outra pode syntetisar uma coisa que não tem sequer a desculpal-a a*

proclamaram a restauração da monarquia em Lisboa e no Porto. Em Lisboa a rebelião foi facilmente dominada; no norte, contudo, os monárquicos chegaram a ensaiar a reorganização política, militar e administrativa do território sob seu poder, numa ação que ficaria recordada como "Monarquia do Norte". O episódio terminaria com a entrada das forças republicanas no Porto em 13 de fevereiro e a consecutiva rendição do restante território nortenho (MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 572-573).

[410] MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 573; PINTO, Ana Catarina – "Nova estratégia para a República" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 411-412.

[411] Depois de Sidónio Pais, e até à instauração da Ditadura Nacional, em 1926, foram nomeados 28 chefes de Governo e 5 chefes de Estado.

[412] Em 1921 Lisboa vivia num clima de ocupação militar, com a Guarda Nacional Republicana convertida numa espécie de exército paralelo com o poder de se imiscuir nos centros de decisão política. É neste contexto que em 19 de outubro se dá uma revolução radical que forçou a demissão do governo conservador de António Granjo. No decurso deste acontecimento vários políticos foram assassinados, na noite de 19 para 20 de outubro – a "Noite Sangrenta" –, entre eles os heróis de 1910, Carlos da Maia e Machado dos Santos, bem como o próprio Granjo. De acordo com a maioria dos historiadores, a "Noite Sangrenta" não terá tido relação direta com o movimento que depôs António Granjo, tendo sido antes motivada por motivos pessoais e de corporação (v. MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 574; PINTO, Ana Catarina – "A transformação política da República: o bloco radical" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 448-449; RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI, 1994, 622-623).

fatalidade dos acontecimentos, pois estes podiam têr-se dado em toda a sua inutilidade, sem a brutalidade hedionda que o marcou."[413]

Embora fisicamente distante, José de Figueiredo mantinha-se durante os períodos em que permaneceu no estrangeiro atento aos assuntos políticos e às movimentações da vida cultural do país, através da leitura regular de periódicos nacionais, do convívio com alguns conterrâneos e, principalmente, através da correspondência que trocava com inúmeras personalidades das suas relações. Do "seu" museu, as notícias mais regulares chegavam-lhe através de Luís Keil[414] e de Luciano Freire, então encarregado da direção interina daquele estabelecimento[415] e a quem escrevia regularmente *"para lhe dar noticias minhas e para lhe agradecer tudo o que tem feito por mim, no museu e em tudo em que com a sua actividade me pode ser util. (...)"*[416].

Note-se que Figueiredo nunca deixou efetivamente de dirigir o museu, dando durante as suas ausências instruções precisas em relação ao funcionamento e organização do estabelecimento de que era diretor. As estadias no estrangeiro eram

---

[413] Carta de José de Figueiredo para Reinaldo dos Santos [25 de outubro de 1921]. Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, Pasta 486 - "José de Figueiredo". Sublinhado original.

[414] **Luís Cristiano Cinatti Keil** (1881-1947). Filho do compositor, pintor e poeta Alfredo Keil, frequentou a Escola Politécnica de Lisboa e a Faculdade de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Gand (Bélgica). Após um curto período de atividade na administração pública, começou a colaborar com José de Figueiredo no MNAA em 1914, dando início a vários anos de atividade naquele museu, primeiro como conservador-adjunto (nomeação por Portaria publicada no *Diário de Governo* n.º 9, 2.ª série, de 12 de janeiro de 1915) e depois como conservador efetivo, em substituição do entretanto falecido Manuel de Macedo Pereira Coutinho (v. *Diários do Governo* n.º 287, 2.ª série, de 11 de dezembro de 1915; n.º 185, 2.ª série, de 8 de agosto de 1916 e n.º 167, 2.ª série, de 30 de junho de 1920). Luís Keil manteve funções no MNAA até 1938, ano em que foi nomeado conservador responsável pelo Museu Nacional dos Coches, de que viria a ser diretor a partir de 1943 e no qual seria responsável pela ampliação (1944) e pela edição de um importante catálogo descritivo (1945). Autor de numerosa obra de investigação e crítica, destacam-se títulos como *Uma visionária seiscentista* (1915), *O Império de Penedo* (1917), *Faianças e tapeçarias* (1918), *As tapeçarias de D. João de Castro* (1928), *O primeiro português que foi à Índia* (1933), *As assinaturas de Vasco da Gama* (1934), *Porcelanas artísticas chinesas do século XVI com inscrições em português* (Prémio José de Figueiredo, 1942) ou o volume do *Inventário Artístico Português* dedicado ao Distrito de Portalegre (1943). Keil destacou-se pela forte internacionalização do seu trabalho, fomentada pela participação em diversos congressos internacionais e pela publicação de artigos em periódicos artísticos estrangeiros, tendo sido agraciado com numerosas condecorações nacionais e estrangeiras (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.* Vol. 14, [s.d.], 441-442; "MNAA – Cadastro do seu pessoal efectivo" [rascunho]. AMNAA, "Secretaria – Assuntos pendentes", [s.d., 193-]).

[415] Durante os períodos de ausência de José de Figueiredo do país a direção interina do museu foi reservada a pessoal da sua confiança, por sua sugestão direta à tutela: entre 1911 e 1915 foi Manuel de Macedo Pereira Coutinho, o mais antigo conservador do museu, quem assumiu esse cargo; entre 1915 e 1934 a substituição do diretor foi feita por Luciano Freire; e a partir desse ano, até 1938 (e antes de 1934, quando Freire se encontrava indisponível) foi Luís Keil a assegurar essa função (cf. AMNAA, Copiadores de Correspondência Remetida [vários anos]).

[416] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Pau, 3 de março de 1918]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 5.2.

aproveitadas para fazer aquisições de obras de arte e livros, para estabelecer e fortalecer o contacto direto com alguns negociantes de arte, para desenvolver algumas investigações e para fomentar relações com historiadores e críticos de arte. Destacam-se, neste âmbito, o repto que lhe terá sido lançado no sentido de *"continuar na Grande Histoire de l'art dirigida por André Michel, a Historia da Arte Portuguesa ali iniciada por Bertaux"*[417], o convite para organizar a representação portuguesa no Congresso de História da Arte de Paris, em 1921 (o primeiro dos vários encontros em que Figueiredo e outros eruditos portugueses viriam a participar durante as décadas de 1920 e 1930 – *vide infra*), e o início de um projeto pessoal de organização e publicação de uma grande obra dedicada à arte portuguesa, intitulada *Cent chefs d'oeuvres d'art en Portugal*. E até nos períodos de repouso o diretor trabalhava em prol do museu, angariando nas termas onde veraneava novos sócios para o Grupo de Amigos do MNAA[418]… Identificamos, pois, na ação de José de Figueiredo durante os períodos que passava no estrangeiro um efetivo investimento na promoção internacional da história da arte portuguesa e do Museu Nacional de Arte Antiga, assunto que retomaremos e desenvolveremos nos capítulos 8 e 10.

José de Figueiredo regressou "definitivamente" a Portugal em setembro de 1924[419], numa fase de relativa acalmia política, social e financeira do país[420], pautada contudo pelo início do debate, em todos os quadrantes políticos, acerca da *"possibilidade de* [se] *regenerar a República através de uma «ditadura temporária»"*[421]. A coincidência do seu regresso com o "início do fim" de uma 1.ª

[417] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 27 de maio de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.14. Sublinhado no original. Não sabemos quem terá feito esse convite a José de Figueiredo, sendo que a sua participação nessa obra acabou por não ser efetivada. Os capítulos iniciados por Émile Bertaux, relativos à História da Arte em Espanha e em Portugal, viriam a ser continuados, após a sua morte em 1917, pelo historiador e arqueólogo Pierre Pâris (1859-1931), professor da Universidade de Bordéus.

[418] Por exemplo, em Agosto de 1923 Figueiredo escreveu a Reinaldo dos Santos comunicando-lhe propor para membro do GAMNAA José Rufino, de Alijó, "*que subscreveu, de uma só vez, com a quantia de mil escudos"*, acrescentando que *"É pessoa de importância no Pará e prometteu-me quando elle voltasse, no fim do ano, obter-nos mais socios.*" (cf. Cartas de José de Figueiredo para Reinaldo dos Santos, [Plombières-les-Bains, 25 e 27 de agosto de 1923]. Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, Pasta 486 - "José de Figueiredo").

[419] Manteve, contudo, as suas viagens anuais a França, normalmente feitas nos meses de verão / início de outono.

[420] *"A situação geral do país melhorara desde 1923. O orçamento tendia a ficar equilibrado (…). A dívida pública mostrava-se mais ou menos estabilizada, sendo quase metade do que era em 1910 ou em 1919. O escudo achava-se saneado. A efectivação de obras públicas e de reformas sociais avançadas fazia parte dos programas governativos e começava timidamente a tornar-se uma realidade (…). Era o resultado óbvio da gradual industrialização do País e da lenta alfabetização das massas."* (MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 578).

[421] FARINHA, Luís – "Porque caiu a República?" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 560.

República cujas instituições e funcionamento vinham sendo postos em causa desde a Grande Guerra, leva-nos a questionar se o prolongamento constante da permanência no estrangeiro não poderá ter constituído, na prática, uma espécie de "auto-exílio", uma vontade consciente de se manter diplomaticamente apartado de um certo meio político que inevitavelmente tinha de integrar, por via das funções assumidas em 1911 (e que desejava manter). De facto, após um período de algum "deslumbramento" nos anos imediatos à implantação da República (marcado não só pelas expetativas positivas em relação ao rumo que os assuntos da arte e do património deveriam levar a nível institucional, mas também pela participação direta na efetivação de algumas importantes decisões nessas áreas, conforme poderemos observar), Figueiredo foi-se tornando cada vez mais crítico em relação ao seu

> *"Desgraçado paiz em que só os trampolineiros e inuteis são festejados e em que os outros são desconsiderados e magoados. Confesso que começo a descrêr de tudo e a pensar que não vale a pena ser-se patriota em uma terra governada por homens de tal natureza."*[422]

A possibilidade de um afastamento intencional do país – hipótese já intuída por Teresa Pontes, que na curta análise que faz à troca epistolar entre Freire e Figueiredo nota que este *"evita consecutivamente regressar a Portugal"*[423] – torna-se mais pertinente se considerarmos, por um lado, a progressiva descrença do diretor do MNAA na classe política (ainda assim uma descrença moderada, pois nunca coloca em causa a sua própria integração institucional nos organismos do Estado) e a sua aversão aos períodos de *"barafunda publica"* da nação – *"o que*, *alem de ser pessimo para o paiz, tambem é mau para a nossa saude que se ressente sempre (…) do mal estar do ambiente em que vivemos"*[424]; e por outro lado, o facto de defender que a melhor atitude face a eventuais contrariedades seria a de uma diplomática e *"indispensavel*

[422] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 21 de outubro de 1922]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 9.9.
[423] PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], 66.
[424] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 1 de outubro de 1925]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 12.4.

indifferença", seguramente mais fácil de manter à distância, uma vez que, segundo o próprio, *"a fleugma não é o meu forte"*[425].

O não engajamento de José de Figueiredo a partidos políticos, aliado ao respeito e prestígio que foi granjeando por via do seu trabalho e dos ecos de reconhecimento que vinham do estrangeiro, terão sido então o garante de uma passagem incólume pelas oscilações políticas de toda a 1.ª República e, depois, da sua perfeita integração nas conjunturas políticas que se lhe seguiram.

3. Os anos da Ditadura Nacional e do emergir do Estado Novo.

O clima de rutura política que se fazia sentir em Portugal em meados da década de 1920 acabou por provocar uma movimentação *"contra-revolucionária que, aliando descontentes da extrema-direita à extrema-esquerda, se propunha instaurar uma «nova ordem política» de partido único e orientação incontestada, sob a batuta dos militares"*[426]. Em 28 de maio de 1926 o país assistiu a uma série de pronunciamentos em várias divisões militares, que resultaram na demissão do governo e do Presidente da República, Bernardino Machado. Em 9 de junho o Parlamento foi dissolvido e em 22 desse mês estabeleceu-se a censura prévia à imprensa. Começava assim a Ditadura Nacional, dirigida por um governo de triunvirato composto pelos generais Gomes da Costa, Gama Ochoa e Mendes Cabeçadas[427].

Em 9 de julho de 1926 um novo golpe militar, dirigido pelo general monárquico Sinel de Cordes, veio a resultar na formação de um novo governo, encabeçado por Óscar Carmona (que acumulou este cargo com a Presidência da República) e em que Cordes assumiu a pasta das Finanças. Até 1928 Sinel de Cordes e Carmona

---

[425] "*Não há duvida de que n'este paiz só teem tranquilidade os inuteis, pois aos outros não faltam más vontades. Por mim vou-me couraçando pouco a pouco com a indispensavel indifferença, mas a fleugma não é o meu forte."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [setembro de 1916]. Sublinhada no original. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 3.2).

[426] FARINHA, Luís – "A transformação política da República: o PRP dos «bonzos», tempo dos deuses menores" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010, 464-465.

[427] SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.) – *Nova história de Portugal. Vol. XI – Portugal da Monarquia para a República*, 1991, 739. Sobre o período final da 1.ª República e a instituição da Ditadura Nacional, v. também FARINHA, Luís – "A caminho do 28 de Maio" e REIS, António – "O fim da Primeira República" in ROLLO, Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*, 2010 e SAMARA, Maria Alice – "A queda da República" in PAÇO, António Simões do (coord.) – *Os anos de Salazar*. Vol.1, 2008.

"governaram o país em típica ditadura militar"[428]; nesse ano as eleições presidenciais deram a vitória ao único candidato, Óscar Carmona, vindo também a ser formado um novo governo, presidido pelo coronel José Vicente de Freitas.

Foi neste complexo contexto que emergiu a figura de António de Oliveira Salazar (1889-1970) à frente do ministério das Finanças (cargo que já ocupara durante breves dias em 1926, no efémero governo de Mendes Cabeçadas), onde executou com sucesso uma política financeira que lhe granjeou o epíteto de "salvador da nação"[429]. Figura que *"para o público (…) projecta a imagem do homem inteiramente dedicado à tarefa que se propôs"*[430], Oliveira Salazar começou a partir de 1928 a interferir cada vez mais regularmente nos assuntos não financeiros da nação, sendo que no verão de 1931 começou a colocar-se a hipótese da sua nomeação para a presidência do ministério, cargo que acabaria por assumir em julho do ano seguinte. Abriu-se assim o caminho para o Estado Novo – *"um regime assente numa chefia pessoal do Estado, no monopólio da actividade política legal por uma organização cívica de apoio ao Governo, e na articulação do Estado com associações sócio-profissionais e locais, as quais se esperava que viessem a estruturar toda a sociedade"*[431] – oficialmente inaugurado em 11 de abril de 1933, data da entrada em vigor da nova Constituição redigida por Salazar e seus colaboradores.

A Constituição que instituiu a Segunda República Portuguesa – o Estado Novo – mantinha na sua base parte das disposições da Constituição de 1911, apresentando contudo a novidade de prever a integração da população ativa do país em vários organismos locais e sócio-profissionais que seriam representados numa Câmara Corporativa[432]; nos meses seguintes à sua publicação, foi complementada com uma série de outras importantes medidas político-legislativas, como a reorganização da censura prévia, a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado e a criação do Secretariado de Propaganda Nacional[433].

Ao invés das experiências de extrema-direita que neste período começaram a singrar em alguns países europeus, a formação do Estado Novo não se organizou em

[428] MARQUES, A. H. de Oliveira – *Breve história de Portugal*, 2001 [1995], 623.
[429] Idem, *ibidm*, 626.
[430] PAÇO, António Simões do "A ascenção de Salazar" in PAÇO, António Simões do (coord.) – *Os anos de Salazar*. Vol.1, 2008, 11.
[431] RAMOS, Rui – *História de Portugal*, 2010, 627.
[432] Idem, *ibidem*, 632.
[433] ROSAS, Fernando – *História de Portugal*. Vol. VII, 1994, 206.

torno de um ideário fascista (ainda que viesse a contar, numa primeira fase, com a colaboração de personalidades adeptas dessa tendência), tendo antes sido constituído em torno de uma aliança conservadora heterogénea, "salazarista"[434], que contava com a representação da direita republicana, de monárquicos integralistas, de católicos conservadores, de altos comandos militares e dos grandes interesses económicos[435]. Foi, então, num jogo de equilíbrios e ambiguidades que assentaram os pilares do novo regime, fundados sobre as instituições do Exército, da Igreja e de um Governo forte, e que garantiram um período de estabilidade que o regime conheceu até meados da década de 1940, *"quando se começam a fazer sentir os efeitos económica, social e politicamente subversores da crise da Segunda Guerra Mundial, a primeira crise séria da história do Estado Novo."*[436]

Falecido em 1937, José de Figueiredo só conheceu o período de ascensão e consagração do novo regime, então quase consensualmente aceite e celebrado. A instituição da Ditadura Nacional e, depois, a formação do Estado Novo, constituíram para ele contextos particularmente favoráveis, tendo beneficiado, enquanto diretor do Museu Nacional de Arte Antiga e cultor do estudo e divulgação da arte portuguesa, da melhoria da conjuntura económica nacional e do programa de organização e propaganda das novas estruturas institucionais, que incluíam um forte investimento estatal na cultura e na educação. Além do mais, os discursos do novo regime organizavam-se em torno de narrativas de tom nacionalista – visando uma "institucionalização da Portugalidade"[437] – com as quais o diretor do MNAA se identificava profundamente.

Vários testemunhos dão-nos conta da admiração de José de Figueiredo por António de Oliveira Salazar:

---

[434]Adotamos aqui a definição de "salazarismo" proposta por Fernando Rosas: *"O salazarismo surge-nos (…) como um compromisso entre as diversas correntes políticas da direita e os vários sectores das «forças vivas» a partir de uma base comum de rejeição do liberalismo herdado da I República e da apologia de um Estado política, económica e socialmente forte e interventor (…). Política e ideologicamente, poderemos considerar no salazarismo, enquanto frentismo das direitas, chefiado e arbitrado pela autoridade crescentemente aceite e afirmada do futuro presidente do Conselho, quatro fontes principais. (…) O corporativismo, o antiparlamentarismo, o anticomunismo, a defesa dos interesses da Igreja (…)"* (ROSAS, Fernando – *História de Portugal*. Vol. VII, 1994, 185).

[435]*"[Salazar] Fez da ambiguidade uma arte. Rodeou-se de personalidades e de grupos contrários uns aos outros, que o tentavam convencer e manipular e que ele ia convencendo e manipulando. (…) O general Carmona, numa entrevista de 1934, deu a chave do sistema: «O equilíbrio tem sido a nossa força, e não o devemos perder.»"*(RAMOS, Rui – *História de Portugal*, 2010, 631.

[436] ROSAS, Fernando (coord.) – *Nova História de Portugal*. Vol. XII, 1992, 16-17.

[437] Cf. Ó, Jorge Ramos do – "Salazarismo e cultura" in ROSAS, Fernando (coord.) – *Nova História de Portugal*. Vol.XII, 1992, 394.

"Só nos últimos anos, a política o seduziu [José de Figueiredo]*; encontrara, finalmente o seu Homem, aquele que o soubera ouvir, nele confiara e lhe ia permitir realizar, integralmente, o plano idealizado."*[438]

"Ouvimos muita vez a José de Figueiredo palavras de enternecida admiração por Salazar, em quem o seu esforço patriótico em prol da arte lusa sempre encontrara compreensão e auxilio desvelados. Foi por inspiração sua que frequentemente aqui expusemos e encarecemos a acção benfazeja de Salazar neste canteiro dos jardins do espirito."[439]

A correspondência do diretor do MNAA para o Presidente do Conselho, existente na Torre do Tombo, confirma-nos essa admiração, revelando-nos ainda que a relação entre as duas figuras foi sempre cerimoniosa mas bastante próxima[440]. Simultaneamente, a documentação permite-nos verificar que Figueiredo encontrou em Salazar um forte aliado no que diz respeito às matérias patrimoniais de que era responsável, recebendo quase sempre resposta favorável aos frequentes e insistentes pedidos pessoais para a intervenção direta do governante em assuntos relacionados com a atividade que vinha a desenvolver nas diversas instituições em que estava envolvido (como o MNAA, Conselho Superior de Belas-Artes, Academia Nacional de Belas-Artes, por exemplo). De facto, como iremos analisar desenvolvidamente nos capítulos seguintes, foi durante a governação de Salazar, e muitas vezes graças à sua ação direta, que Figueiredo teve a possibilidade de dar seguimento, entre outros, a assuntos que lhe eram particularmente caros, entre os quais a ampliação do MNAA (pela qual se debatia desde que fora nomeado diretor daquela instituição, em 1911), o aumento da dotação

[438] EGO – "Uma opinião…" in *O Comércio do Porto* [3 de janeiro de 1938].
[439] PAMPLONA, Fernando de – "Um grande mestre: José de Figueiredo" in *Diário da Manhã* [12 de janeiro de 1938].
[440] Verificamos nesta correspondência inúmeras manifestações de entusiasmo de Figueiredo por Oliveira Salazar, das quais transcrevemos aqui, a título exemplificativo, apenas duas: *"Deixe-me Vossa Excelencia, primeiro, cumprimentá-lo pelo dia triunfal de hontem. E o beneficio colhido não é só o da nova e explendida marinha de Guerra, o que é imenso, mas ainda o animo moral que Vossa Excelencia veio assim, mais uma vez, dar à Nação, fortificando-a, dia a dia, sob todos os aspectos."*; *"Renovo os meus votos de um ano novo excelente, que, no dia 1, fui já, pessoalmente, apresentar a casa de V. Ex.ª, e testemunho, com o protesto da minha admiração, o meu reconhecimento de português, a V. Ex.ª, pelo admirável monologo de hontem. Devia ser largamente editado e completamente distribuído. Convinha que todos o relessem de quando em quando, e o meditassem."* (Cartas de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [19 de novembro de 1933 e 12 de janeiro de 1923]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Cx.129, Pt.3 – 169-170 e 183-184. Sublinhado no original). Apresentamos esta documentação descrita e parcialmente transcrita e reproduzida em Anexo, Doc. 11).

orçamental para aquisições de obras de arte ou a produção e/ou revisão da legislação relativa aos museus e ao património. A propósito da atitude positiva do chefe do Governo face à cultura patrimonial do país, Figueiredo afirmou em 1935, numa importante entrevista dada ao periódico francês *Les Nouvelles Littéraires*, que:

> *"(…) M. Salazar, a une intuition merveilleuse de l'œuvre d'art. Il vient parfois au Musée, pas assez souvent faute de loisirs. Il y reste des heures et il va d'instinct aux œuvres les plus significatives et les plus belles. Je n'oublie pas son jugement des œuvres d'art envoyées de Paris pour la récente exposition d'art français à Lisbonne. Sans laisser d'admirer les magnifiques tapisseries venues de votre Mobilier National et choisies soigneusement par son administrateur Guillaume Janneau, ce sont des moulages des plus belles pièces de votre admirable sculpture du moyen âge qui l'ont surtout intéressée. (…)*
>
> *Et c'est encore cet amour de l'art qui l'a fait augmenter le budget appliqué à la restauration de nos vieux monuments. Grâce à lui, du sud au nord du pays, les travaux de conservation et de restauration des anciens châteaux, palais, églises et autres constructions de réelle valeur artistique ont pris une énorme importance."*[441]

Note-se que, não tendo Salazar particular capacidade para se ocupar detidamente nos assuntos da gestão artística e patrimonial do país, seria natural atender aos reptos de alguém que, como José de Figueiredo, já dera provas de grande competência e reconhecimento e que vinha contribuindo largamente para a divulgação positiva do nome de Portugal no estrangeiro[442]; além do mais, cremos que a matriz conservadora do gosto e da personalidade do diretor do MNAA decerto agradaria ao também conservador chefe do Governo.

Um dos episódios mais curiosos a que José de Figueiredo esteve ligado na propaganda do nome de Salazar, ainda antes de ser instituído constitucionalmente o

[441] José de Figueiredo [entrevista] in LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" in *Les Nouvelles Littéraires* [Paris, 14 de setembro de 1935], 4.

[442] Não esqueçamos que no início da década de 1930 ainda se faziam sentir particularmente os ecos internacionais do sucesso granjeado por Figueiredo no âmbito das exposições de arte portuguesa que organizou em Sevilha, (1929) e em Paris (1931); e em 1934 um novo impulso para a projeção nacional e internacional do seu nome – e do próprio regime português – viria a ser dado com a organização, em parceria com o governo francês, de uma importante Exposição de Arte Francesa que teve lugar na SNBA. Abordaremos estes eventos nos capítulos 8 e 10.

Estado Novo, deu-se aquando da publicação, no número de Natal de 1932 do *Notícias Ilustrado*[443], do anúncio da *"sensacional descoberta"* da *"extraordinária"* semelhança entre Salazar e uma das figuras dos painéis de S. Vicente (Fig.26). A identificação da figura como sendo Estêvão Afonso (*"um dos fundadores da célebre Companhia de Lagos*), feita pelo *"eminente director do Museu de Arte Antiga e grande cronista de arte que é o Dr. José de Figueiredo"*, foi posta em destaque pelo articulista, que logo exaltou a coincidência entre o financeiro de 1450 e o financeiro de 1932:

> *"(…) estamos em presença duma figura que tem dois pontos de contacto com o actual presidente do Ministério: a semelhança dos traços fisionómicos e o exercício de idêntico mister – ambos administradores da fazenda; Estevam Afonso, da Companhia de Lagos e Oliveira Salazar, da governação pública.*
>
> *Extraordinária coincidência a uma distância de quinhentos anos!"*[444]



Fig.26 "A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves!" Capa do *Notícias Ilustrado*, n.º 237 [25 de dezembro de 1932].

[443] O *Notícias Ilustrado* foi uma revista semanal pertencente à empresa *Diário de Notícias*, publicada entre 1926 e 1935. Foi dirigido por Leitão de Barros, tendo como editor António das Neves Carneiro e diretor-dirigente Carolina Homem Cristo. Da sua linha editorial destaque para a forte atenção dada à divulgação de temas da cultura artística nacional (artes plásticas, exposições, teatro, música) e, principalmente, aos artistas modernistas.

[444] "Salazar na imagem" in *Notícias Ilustrado* [25 de dezembro de 1932], capa e 12-13.

O recurso às palavras de um reconhecido erudito como José de Figueiredo credibilizava de algum modo o artigo, que mais não era do que um texto sensacionalista de forte cunho propagandístico (cuja tese, aliás, nunca viria a ser explorada diretamente pelo próprio Figueiredo) e que foi oportunamente publicado depois da divulgação, nas edições de 19 a 23 de dezembro do *Diário de Notícias*, de uma série de entrevistas feitas por António Ferro[445] a Oliveira Salazar, fundamentais para a promoção da figura do chefe do Governo e do seu plano para o país[446].

A documentação consultada dá-nos também notícia de algum relacionamento, a partir do final dos anos 1920, entre José de Figueiredo e António Ferro, marcado pelo tratamento de recíproco respeito e até de alguma afetuosidade. Essa relação foi estimulada por uma série de atividades relativas ao seu grande interesse comum – a arte e a promoção de Portugal no estrangeiro –, como testemunham quer as pequenas notícias que surgem na imprensa desse período, quer algumas cartas trocadas entre estas duas personalidades. Refiram-se, por exemplo: a menção que o *Notícias Ilustrado* faz, em 8 de dezembro de 1929, a um sarau artístico na casa de Ferro, em que Figueiredo esteve presente e que teve como motivo a passagem do crítico de arte francês René-Jean (1879-1951) por Lisboa (Fig.27); a carta que no início de 1932 António Ferro escreve ao diretor do MNAA, dando conta do trabalho que vinha desenvolvendo na Casa de Portugal de Paris:

[445]**António Ferro** (1895-1956). Jornalista, ensaísta e político português. Deixando por concluir o curso de Direito, dedica-se à carreira de jornalista. Em 1915 destaca-se como editor da revista *Orpheu*, efémero projeto no qual participam Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Após passagem por Angola em 1918, no contexto da 1.ª Grande Mundial, regressa a Portugal e assume a chefia da redação do periódico sidonista *O Jornal*. Nos anos seguintes colabora com diversos periódicos nacionais, sendo de destacar as entrevistas que realiza no *Diário de Notícias* a grandes figuras internacionais, como Mussolini, Primo de Rivera, Pétain e Clémenceau. Em 1932 a série de entrevistas que faz a Salazar marcam o início de uma relação com aquele estadista e com a definição e ascensão do Estado Novo. Em 1933 é nomeado diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), através do qual construirá a imagem do regime, desenvolvendo uma "política do espírito" promovida através do fomento do turismo e da organização de exposições, concursos e prémios, nas áreas das artes plásticas, cinema, teatro, literatura e música, nas suas expressões mais populares ou eruditas. Em 1944 passa a dirigir o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), que substitui o SPN. Em 1949 é afastado do país, sendo nomeado ministro plenipotenciário em Berna e, depois, em Roma. Foi autor de numerosa bibliografia, da qual destacamos *Leviana* (1921) *A Idade do Jazz Band* (1923), *Viagem à volta das ditaduras* (1927), *Prefácio da República Espanhola* (1933) e *Homens e multidões* (1941). Sobre a sua vida e ação, v. OLIVEIRA, César – *A preparação do 28 de maio. António Ferro e a propaganda do fascismo (1920-1926)*, 1980; Ó, Jorge Ramos do – *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito". 1933-1949*, 1999; HENRIQUES, Raquel Pereira – *António Ferro - estudo e antologia*, 1990.

[446] V. PAÇO, António Simões do (coord.) – *Os anos de Salazar*. Vol.1, 2008, 26-27 e 76-81. Estas entrevistas viriam a ser coligidas e publicadas no livro *Salazar, o homem e a sua obra* (1933).

"Tenho feito o que tenho podido e julgo que não é pouco. Levar Farrere, Pirandelo, Paul Valery, etc. etc., à Casa de Portugal para fazer discursos e conferencias, sem lhes pagar nada, é um verdadeiro serviço prestado ao país de que não me arrependo mas que não deve ser aí compreendido nem avaliado. Envio-lhe amanhã ou depois uma longa carta relatando-lhe [?] *coisas interessantes. Um grande abraço do seu amigo muito grato."*[447]

ou a missiva em que Figueiredo comunica a Ferro que

"Se puder vou á conferencia do Gregh. E digo <u>se puder</u>, porque com a vinda dos estudantes franceses, que ficam cá de 11 a 15, não sei se estarei livre nesse dia. Teria grande desgosto se não o ouvisse. Como é que se obtem uma entrada?

Desejava receber o Gregh no Museu de Cascaes e, com os meus colegas, oferecer-lhe ali um chá. Diga o que lhe parece. Seria uma coisa muito intima, pretexto para nos juntarmos ali e conversarmos um pouco."[448]

A relação entre José de Figueiredo e António Ferro era de algum modo inevitável, uma vez que num meio pequeno como Portugal (e ainda mais, Lisboa) todos se conheciam e acabavam direta ou indiretamente por interagir, principalmente quando se movimentavam nas mesmas áreas de ação; para além disso, aproximava-os a admiração por Salazar e o tom nacionalista do programa do regime que então se

[447] Carta de António Ferro para José de Figueiredo [27 de janeiro de 1932]. Espólio José de Figueiredo [não catalogado]. Estas conferências tinham como tema Portugal, sendo que a maioria dos comunicantes haviam estado em Lisboa no ano anterior, a convite do V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical. O *Diário de Notícias* deu particular atenção a esta iniciativa, numa série de artigos intitulados "A propaganda de Portugal em Paris, dirigida por António Ferro". Este é um período particularmente profícuo para o futuro diretor do SPN: *"1932 (…) é o ano chave, o ano em que Ferro mais intervém para apelar aos organismos estatais sobre o que considera necessitar de alterações. Mas não se limita a isso: escreve sobre a arte e os artistas portugueses, a literatura, o comunismo e a democracia, o momento internacional, e termina, por assim dizer, com um tema cujo título surge pela primeira vez: «Política do espírito». (…) [Nos seus artigos] manifesta profunda admiração pela obra do Presidente do Conselho, [sendo] notória (…) a vontade de intervir e participar na dinâmica interna do País. Ferro surge como a pessoa capaz de dar ao regime um conteúdo intelectual e de operar a transposição do espírito para o movimento político português."* (HENRIQUES, Raquel Pereira – *António Ferro – estudo e antologia*, 1990, 35-36).

[448] Carta de José de Figueiredo para António Ferro [9 de setembro de 1932]. Fundação António Quadros, Correspondência AFC-AF, Caixa 0013, PT/FAQ/AFC/01/001/0174/0002. Sublinhado no original. **Fernand Gregh** (1873-1960) foi um poeta e crítico literário francês. O museu a que José de Figueiredo se refere é o Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães. Esta instituição foi inaugurada em 1931, tendo sido Figueiredo um dos vogais da sua Comissão Administrativa.

formava (para o qual, aliás, ambos contribuíram, cada um à sua maneira). Contudo, as duas personalidades possuíam visões diferentes acerca da arte portuguesa enquanto elemento de formação e divulgação de narrativas nacionalistas: Figueiredo tinha uma postura mais centrada na exaltação do passado e dos valores de uma tradição idealizada, desenvolvendo a sua ação enquanto historiador, crítico e diretor do MNAA, ora através da promoção do estudo e divulgação da arte antiga, de uma "escola portuguesa" que ele próprio procurou identificar e definir, ora através da exaltação de artistas vivos que fossem tradutores do "temperamento dos portugueses"[449]; Ferro fazia parte da geração dos modernos e desde a juventude que apelava *"Olhe-se com ternura para o passado, não se viva no passado"*[450], movimentando-se no sentido de *"modernizar os hábitos e os gostos dos Portugueses, actualizando-os, e sobretudo harmonizando-os com o tempo presente, a hora oficial"*[451].



Fig.27 Receção ao crítico francês René Jean, na casa de António Ferro, dezembro de 1929. Assinalados, da esq. para a dir., António Ferro, René Jean e José de Figueiredo.

Não encontrámos referências a qualquer ligação particular entre Figueiredo e Ferro a partir de 1933, ano que este último passou a dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional[452]. Verificamos, sim, que a partir desse ano os assuntos artísticos mais urgentes são tratados por Figueiredo diretamente através de Salazar, como atesta a

[449] Cf. FIGUEIREDO, José de – *Portugal na exposição de Paris*, 1901, 126 e seg.
[450] António Ferro [entrevistado por "O Homem que Passa"] – "A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 816 [8 de outubro de 1921], 232.
[451] HENRIQUES, Raquel Pereira – *António Ferro – estudo e antologia*, 1990, 21.
[452] O SPN foi criado pelo Decreto-Lei n.º 23.054, em 25 de setembro de 1933. Ferro foi nomeado diretor deste novo organismo em 3 de outubro.

já referida correspondência que regularmente dirige ao Presidente do Conselho (v. Anexo, Doc. 11).

Nunca, como durante a Ditadura Nacional e o Estado Novo, Figueiredo esteve tão próximo – e com tão bons resultados – do poder decisor. Embora durante a 1.ª República tenha beneficiado do clima de mudança que lhe proporcionou integrar-se e destacar-se nas principais instituições patrimonialistas do país, a instabilidade constante do regime acabou em certa medida por bloquear o desenvolvimento dos seus projetos; ao invés, o clima de estabilidade social, política e financeira das conjunturas que se lhe seguiram, aliados à necessidade de afirmação interna e externa das novas estruturas organizativas e à facilidade de comunicação com o seu máximo dirigente, facultaram-lhe as ferramentas de que necessitava para levar a bom termo a sua "missão" de orientador dos estudos e divulgação da arte portuguesa em Portugal e no estrangeiro[453] e de organizador do museu que dirigia[454].

O derradeiro voto da admiração de José de Figueiredo por António de Oliveira Salazar viria a ser expressado através do seu testamento, em que legou ao Presidente do Conselho

> *"o exemplar dos seus "Discursos" com encadernação a marroquim vermelho, feita em Paris, e o exemplar de "Maitres d'Autrefois" de Fromentier com idêntica encadernação a marroquim vermelho, ambas em estojo de cartão"*, bem como *"o Santo António, em madeira, alto-relevo policromado, do século XVII, e a salva de prata que me foi oferecida por o meu saudoso amigo Dr. António Cândido, e que tem gravada a assinatura do grande orador."*[455]

[453] Destaquem-se os mais importantes projetos internacionais da sua carreira – o comissariado da secção artística da Exposição Internacional de Sevilha, em 1929 (com Adriano Sousa Lopes) e a grande exposição *L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XX siècle* (Paris, 1931) – e a sua nomeação como presidente da então restabelecida Academia Nacional de Belas-Artes (1932), ainda durante a vigência da Ditadura Nacional.

[454] Foi durante o Estado Novo que Figueiredo viu por fim o início da concretização do seu projeto de reorganização do MNAA, quer no que diz respeito à sua instalação (início das obras do edifício anexo), quer à dinamização e consagração desta instituição enquanto importante centro de investigação, restauro e divulgação da história da arte portuguesa (*vide infra*).

[455] Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (v. Anexo, Doc. 52).

PARTE II

UMA VIDA DEDICADA À ARTE PORTUGUESA

(1901-1937)

CAPÍTULO 4

JOSÉ DE FIGUEIREDO, ACADÉMICO DE MÉRITO DA ARBAL: INTEGRAÇÃO, AÇÕES E POLÉMICAS.

> *"Aos dezanove de Dezembro de mil novecentos e tres, sob a presidencia de Sua Exª Sr Visconde de Athouguia, reuniu na respectiva sala das sessões, a assembleia geral da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, com a assistencia dos academicos effectivos Sn^rs^ Antonio Jose Nunes J^nr^, Jose Luis Monteiro, Jose Simões de Almeida J^nr^, Jose Velloso Salgado, Dr. João Barreira, Columbano Bordallo Pinheiro, Henrique Lopes de Mendonça, Antonio Alberto Nunes, D. Jose Pessanha, e dos academicos de merito, Srs Luis Caetano Pedro de Avila, Ernesto Ferreira Condeixa, Miguel Ventura Terra e Jose Alexandre Soares. (…)"*
>
> *O Sr Presidente em nossa* (sic) *Comissão Executiva, propos em seguida que fosse conferido o titulo de Academicos de Merito aos seguintes escriptores, que tanto se teem occupado da critica de arte e de estudos de investigação archeologica: o Sr. Jose Duarte Ramalho Ortigão, Zacharia d'Aça, Antonio Jose Arroyo, Abel Accacio d'Almeida Botelho, Gabriel Victor do Monte Pereira e* ***Dr Jose de Figueiredo****. O Sr D. Jose Pessanha propos que esse titulo fosse egualmente conferido ao Sr Joaquim de Vasconcellos, de cujos trabalhos acerca da historia d'arte em Portugal fez uma rápida apreciação. – O Sr Nunes J^nr^ faz identica proposta em relação ao Sr Visconde de Castilho. (…)"*[456]

A Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) era, no início do século XX, uma instituição que reunia um conjunto significativo de personalidades relevantes da vida cultural portuguesa, entre professores, artistas, historiadores e outros eruditos. Criada em 1836 num contexto de reestruturação liberal do país[457], sofrera ao longo do

[456] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [19 de dezembro de 1903]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. Sublinhado nosso.

[457] A **Academia de Belas-Artes de Lisboa** foi criada em 25 de outubro de 1836 e foi fruto do empenho do Ministro do Reino Manuel da Silva Passos (Passos Manuel), então nomeado seu Inspetor Geral. Pelo decreto fundador, previa-se nas funções da Academia olisiponense (e na sua congénere portuense, criada em 22 de novembro do mesmo ano) promover o ensino artístico, formar uma biblioteca, zelar pelo património artístico e estimular a formação de museus. Em 1862 o rei D. Luís atribuiu-lhe o título de

século XIX alguns momentos de crise, estando no início do novo século a sofrer uma transformação positiva, inspirada não só pela reforma de 1901[458] (*vide infra*) mas também pela integração na sua estrutura de novos membros. Pertencer-lhe constituía um sinal de reconhecimento e conferia um estatuto que José de Figueiredo decerto ambicionava.

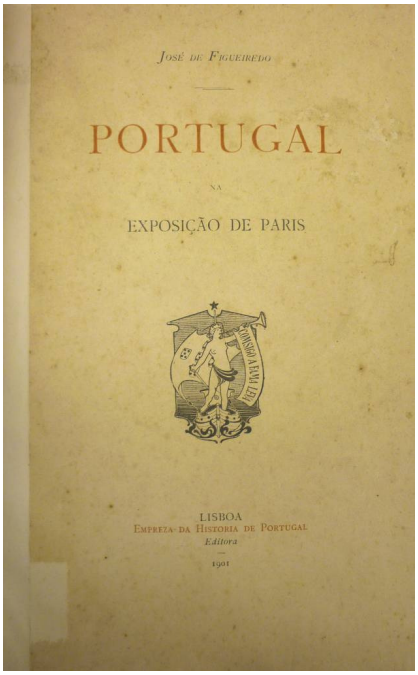
No ano em que foi nomeado académico de mérito da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, Figueiredo contava no seu percurso profissional com apenas duas publicações de relevo (*Portugal na Exposição de Paris* e *O Legado Valmor e a reforma dos serviços de belas-artes*) e vários artigos em periódicos nacionais. De resto, era um funcionário regular da Direção Geral de Instrução Pública (DGIP), particularmente bem relacionado nos meios eruditos de Lisboa e do Porto. Assim, apesar do reconhecimento com que vinha sendo acolhido no meio intelectual português, o seu currículo nesta época era ainda relativamente parco, não justificando inteiramente a sua nomeação como "académico de mérito" – ainda mais se compararmos a sua atividade com a da maior parte das personalidades que foram nomeadas pela Academia no mesmo período. Luciano Freire[459] refere mesmo que aquela nomeação precoce fora "imposta" à ARBAL por *"compadrio"* de Abel de Andrade, então diretor da DGIP, tendo sido o jovem portuense recebido *"com certa desconfiança, pois não tinha então títulos de*

"Real". Confrontada com vários problemas funcionais desde a sua criação, foi alvo de constantes propostas de reformas, das quais se destacam as de 1875 (levada a cabo por decreto de 22 de março de 1881) e a de 1901 (decreto de 14 de novembro). A Academia Real de Belas-Artes foi extinta pelo decreto republicano de 26 de maio de 1911 (*Diário do Governo* n.º 124 de 29 de maio de 1911, 2244-2247) sendo a sua atividade substituída pelo então criado Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição (Lisboa). A permanência da maior parte dos intervenientes e a continuidade de ação por parte dos CAA levou Jorge Custódio a defender que as Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto não tenham sido efetivamente extintas, tendo antes sofrido uma *"metamorfose, uma alteração de designação, de modo a colocar os seus objectivos de acordo com os novos tempos"* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, 710 [texto policopiado]. V. também CORTEZ, Fernando Russell – "A Academia Real de Belas-Artes e a protecção do património artístico…", 1984, 79-95; PAMPLONA, Fernando de – "Da Academia de Belas-Artes de D. Maria e Passos Manuel (1836) à Academia Real de Belas-Artes (1862) e à Academia Nacional de Belas-Artes (1932), 1980, 45-51; LEANDRO, Sandra – "Academias de belas-artes e reformas do ensino em Portugal", 2010, 65-66.

[458] Decreto de 14 de dezembro de 1901 (*Diário do Governo* n.º 261, de 19 de novembro de 1901) e regulamento desse decreto, de 18 de dezembro de 1902 (*Diário do Governo*, n.º 291, de 24 de dezembro de 1902).

[459] **Luciano Martins Freire** (1864-1934). Pintor e restaurador de pintura português. Formou-se em Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde a veio ser professor de Desenho até 1933. Particularmente às questões relacionadas com a arte e o património cultural do país, desenvolveu, em paralelo com a sua atividade artística, investigações e práticas relacionadas com a conservação e restauro de pintura. Ficou famoso pelo polémico restauro dos Painéis de S. Vicente, em 1910. Diretor do Museu Nacional dos Coches a partir de 1911, manteve ainda estreita ligação ao Museu Nacional de Arte Antiga, exercendo por diversas vezes o cargo de diretor interino daquela instituição. Foi também colaborador regular diversos periódicos (BAIÃO, Joana – "Freire, Luciano" in *Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910*, 2010, 143; V. também LEANDRO, Sandra – "O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da «pintura antiga»" in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, 2007, 65-80).

importância a impol-o á Academia"[460]. De qualquer modo, as suas duas obras de 1901 – *Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor e a reforma dos serviços de Bellas-Artes* – viriam a ser apresentadas à Comissão Executiva da ARBAL como elementos que sancionariam superiormente a deliberação da assembleia-geral em propor a sua nomeação[461].



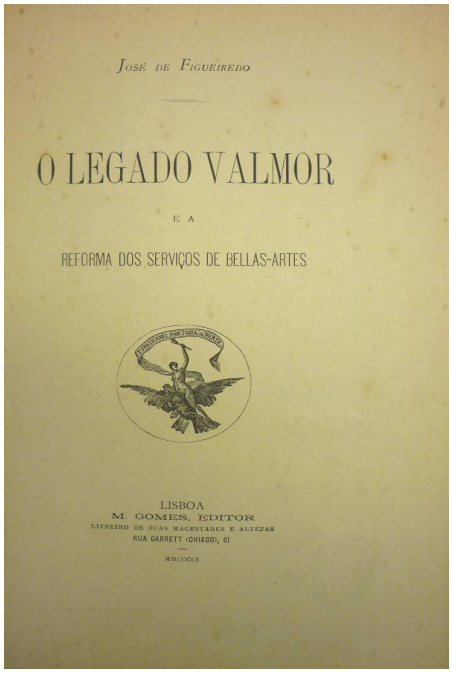


Fig.s 28 e 29 Frontispícios dos livros *Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes* (1901), obras de José de Figueiredo que justificaram a sua nomeação como académico de mérito na ARBAL.

[460] *Memórias de Luciano Freire*, [s.d.], 127 [documento manuscrito]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pasta 1, [início da redação em 11 de julho de 1914]. Neste documento Luciano Freire refere o ambiente que se vivia no início do século na ARBAL, salientando o quanto fora estimulada nesse período a entrada de novos membros: *"Cançadas de questiunculas e esforços estereis, não se oposeram as Academias a que fossem reforçadas as hostes com elementos novos, visto o reconhecerem o quanto estavam enfraquecidas para a luta, tendo como tinham de fazer frente a um inspector que as atormentava com os seus desvarios. Nesse proposito, julgára do seu dever propor superiormente a nomeação de novo socios de merito, incidindo a escolha em Jose Velloso Salgado, Columbano Bordallo Pinheiro, Ernesto Ferreira Condeixa, Jose Vital Branco Malhoa, João Vaz e quem escreve estas memorias. Merecendo egual distinção os criticos de arte Ramalho Ortigão, Antonio Arroyo e pouco depois o Dr. Jose de Figueiredo."*

[461] Em 30 de janeiro de 1904 foram lidos em reunião da Comissão Executiva da ARBAL "*dois officios de Abel Accacio d'Almeida Botelho e Dr José de Figueiredo, acompanhando a remessa dos trabalhos que segundo a lei, eram obrigados a apresentar, para poder ser sancionada superiormente a deliberação da Academia Real de Bellas Artes, que em sessão de 18 de Dezembro de 1903 os elegeu academicos de merito. O trabalho de critica d'arte e historia artistica apresentado pelo Sr Abel Accacio d'Almeida Botelho, intitula-se "A obra ceramica de Raphael Bordallo Pinheiro" e os trabalhos do Dr José de Figueiredo, intitulam-se "O Legado Valmôr e reforma do ensino de bellas artes" e "Portugal na Exposição de Paris"*. Ata da Comissão Executiva da ARBAL [30 de janeiro de 1904]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679.

Figueiredo começou a frequentar as reuniões da ARBAL somente a partir de abril de 1905, mantendo até à extinção daquela instituição, em 1911, uma presença regular nessas sessões. Pela leitura das atas das assembleias-gerais podemos observar que as suas intervenções prenderam-se sobretudo com as questões relacionadas com a história da arte portuguesa, com o Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA)[462], com a reforma dos serviços artísticos do país e com a defesa do património artístico móvel nacional, sendo que as suas ideias neste período deixam antever as propostas que fará mais tarde, após tornar-se um dos principais decisores dos assuntos culturais do país.

1. ARBAL e José de Figueiredo *versus* Carlos Reis.

Das intervenções de José de Figueiredo enquanto académico destaca-se em primeiro lugar a posição que tomou na polémica mantida entre a ARBAL e o pintor Carlos Reis (Fig. 30), à qual deveu forte divulgação do seu nome na principal imprensa nacional.



Fig.30 Retrato de Carlos Reis, pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro, 1897.

[462] O **Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia** foi inaugurado em 12 de junho de 1884 no antigo palácio Alvor-Pombal, às Janelas Verdes, arrendado para instalar o museu da ARBAL em 1879. Embora a inauguração formal do museu tenha sido em 1884, o início das suas atividades públicas deu-se em 1882, por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. A partir de 1901 passou a designar-se Museu Nacional de Belas-Artes, perdendo a valência arqueológica com que havia sido concebido e que cada vez mais vinha sendo explorada pelo Museu Etnográfico Português, a cargo de José Leite de Vasconcelos. O museu foi tutelado pela Academia Real de Belas-Artes de Lisboa até 1911, ano em que foi extinto, dando origem ao Museu Nacional de Arte Antiga e ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (v. LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas-Artes…*, 2007, 271 e seg.; FERREIRA, Maria Emília – *Lisboa em festa: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização* [texto policopiado], 2010).

Vários foram os fatores que deram início a esta querela, sendo que podemos reportar a sua génese a 1905, ano em que morre António José Nunes Júnior (n.1840), diretor do MNBA desde 1894. Ficando disponível o cargo de direção do museu, foi votada na Academia a nomeação do novo diretor, recaindo a escolha no escultor José Simões de Almeida Júnior (1844-1926)[463]. Apesar de esta nomeação ter sido feita de acordo com as disposições legais então em vigor, o Ministério do Reino sobrepôs-se à decisão, deliberando *"dividir as directorias da Escola e Museu de Belas-Artes, nomeado José Simões de Almeida Júnior, para a da referida Escola e Carlos Reis para a do Museu"*[464]. A entrada de Carlos Reis na direção do MNBA dava então o mote para uma certa autonomia daquele cargo e deu azo ao início de um período de crise e debate interno na ARBAL,

> *"Crise institucional, pelas incompatibilidades criadas pela decisão ministerial que indispôs a Academia com o poder político, aspecto que ressalta das suas actas. Crise de valores quanto à ideia de museu de belas artes, isto é, enquanto solução museal para a problemática das artes portuguesas e enquanto ao seu papel na sociedade portuguesa ou na defesa, salvaguarda, conservação e valorização do seu património artístico".*[465]

Para além de constituir um pretexto para a discussão acerca da subordinação tutelar do museu à Academia, a nomeação de Carlos Reis coincidiu com um contexto de mudança interna na ARBAL, marcado pela entrada de novos académicos e vogais, ansiosos por se colocarem em posição de destaque quer naquela instituição, quer no panorama cultural português em geral[466]. Por outro lado, se o novo diretor até se mostrava empenhado no bom funcionamento do museu a seu cargo, preocupado com as

[463] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [18 de abril de 1905]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. Sublinhado nosso. Simões de Almeida foi nomeado com 11 votos, Carlos Reis obteve 2 votos e José Luís Monteiro teve apenas 1 voto.

[464] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [14 de julho de 1905]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679.

[465] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, [texto policopiado], 628. Sobre a ação de Carlos Reis no MNBA, v. também GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de Museus Nacionais*, 1963 e REIS, José Carlos – *Carlos Reis*, 2006.

[466] Jorge Custódio chama a atenção para o facto desta progressiva renovação da Academia entre 1901 e 1910 refletir também o crescimento da expansão do ideário republicano, referindo a importância que teve neste período a entrada na ARBAL de membros com um *"novo sangue, de cor republicana que agitavam as suas hostes de intelectuais das artes, desejosos de representar um papel orgânico na nova ordem (…)"* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, [texto policopiado], 632).

condições do edifício e com a conservação das coleções – conforme apurou Jorge Custódio ao estudar a documentação da ANBA – ele não deixava de ser, acima de tudo, *"um pintor paisagista, um homem dos valores da contemporaneidade, não um arqueólogo das obras de arte do passado"*, não se registando nas suas intervenções enquanto diretor ou membro da academia a defesa de uma renovação efetiva do museu de belas-artes, *"que expressasse os novos valores da museologia internacional, um museu que promovesse a investigação e a valorização dos seus melhores conteúdos, a pintura dos primitivos, a pintura portuguesa do período gótico a Domingos Sequeira ou os ambientes das artes decorativas nas suas diversas valências estéticas e documentais"* [467].

Finalmente, lembremos que no período em que começaram as tensões entre Carlos Reis e a ARBAL o pintor encontrava-se fortemente envolvido nas movimentações para a construção da sede da Sociedade Nacional de Belas-Artes[468]. Embora a edificação de um novo espaço para exposições de artistas contemporâneos constituísse uma real necessidade e viesse satisfazer *"um anseio público"* (sendo mesmo aplaudido por vários membros da Academia, muitos deles artistas e sócios da SNBA), deste modo as carências na instalação do museu da ARBAL manter-se-iam "esquecidas" pelo governo; simultaneamente, a regulamentação oficial da Sociedade deu azo ao início de certas tensões com a Academia, que passava a ter de partilhar com aquela instituição o seu poder de decisão em determinados assuntos artísticos do país.

Foi neste contexto global que José de Figueiredo se tornou protagonista da campanha pública que viria a tornar cada vez mais complicado o relacionamento entre Carlos Reis e a Academia, ao publicar na imprensa nacional, a partir do final de julho de 1908, uma série de artigos e cartas nos quais criticou ferozmente a relação entre o pintor e aquela instituição, bem como a sua ação na direção do MNBA.

---

[467] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, [texto policopiado], 632-633.

[468] Carlos Reis foi membro fundador da SNBA, ocupando diversas vezes o cargo da direção daquela instituição. Foi graças aos seus esforços, auxiliado por Tomás Costa e pelo Conde de Penha Garcia, que a SNBA obteve da Câmara Municipal de Lisboa a concessão de um terreno para a construção da sede, na Rua Barata Salgueiro. Depois de algumas vicissitudes, o projeto da sede e o seu financiamento foram aprovados nas Câmaras dos Pares e dos Deputados em 1908, ficando o Governo autorizado a inscrever no Orçamento a verba de 3 contos anuais, durante 10 anos, para a citada construção e nas condições propostas. A nova sede seria inaugurada oficialmente em 29 de março de 1913 (QUEIROZ, Amílcar de Barros – *Da Promotora de Belas-Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas-Artes. 1860-1961* [1951]. URL: http://www.snba.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=87).

A pretexto da aprovação oficial do projeto da sede da SNBA, Figueiredo questionou nos seus artigos algumas disposições legais previstas que, no seu entender, entrariam em choque com a lei orgânica da ARBAL. A sua principal crítica prendia-se com a formação da comissão encarregue anualmente de selecionar as obras dos artistas subvencionados pelo Estado que iriam integrar as coleções nacionais, na qual, segundo o projeto a ser aprovado, a SNBA assumia particular importância:

> *"Não achamos justo que a Sociedade Nacional, a que aliás pertencemos, sendo devedora para com o Estado, seja ella propria devedora do valor do seu debito, pois outra coisa não é a selecção e escolha das obras com que ha de pagar-lhe esse debito (…). Ha ainda outras antinomias entre as disposições do projecto actual e a lei organica da Academia que tornam as resoluções da commissão encarregada da escolha das obras d'arte destinadas a ser cedidas ao governo inexequiveis, desde que essa escolha não seja feita em harmonia com o parecer da commissão executiva da Academia, visto que esta, segundo a lei, é a unica entidade a quem cabe resolver sobre a admissão no Museu Nacional de qualquer obra d'arte. As obras d'arte escolhidas pela commissão estatuida no projecto não poderão, por isso, dar entrada no Museu Nacional sem resolução posterior da commissão executiva da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, como, sem a correspondente sanção, não poderão ser acolhidas pelo Museu Portuense de Bellas Artes*[469].

Figueiredo aproveitou este artigo para lembrar, então, que Carlos Reis – figura central quer na SNBA, quer na Academia, por ser diretor do Museu – não devia sequer representar uma instituição (a ARBAL) *"que o não propoz ao governo para o logar que, incompetentemente, occupa no edificio das Janellas Verdes"*, uma vez que *"O sr. Carlos Reis foi nomeado pela exclusiva vontade do sr. Eduardo José Coelho que, para satisfazer a empenhoca, poz de parte a lei, preterindo o illustre esculptor e professor o sr. Simões d'Almeida"*[470], criticando também a progressiva perda de autonomia que a Academia vinha sofrendo face ao Ministério do Reino, *"em geral alheio às coisas de arte!"* E concluía ironicamente:

[469] FIGUEIREDO – "O projeto do palacio para Exposições d'Arte" in *O Dia* [29 de julho de 1908].
[470] Idem, *ibidem*. Eduardo José Coelho (1853-1913) fora nomeado Ministro dos Negócios do Reino em 26 de abril de 1905, tendo sido exonerado em março do ano seguinte. Em julho de 1908 esse cargo era ocupado por Francisco Ferreira do Amaral (1844-1923).

"Decididamente, anda tudo n'uma grande desorientação n'este paiz e, pelo rumo que as coisas parecem assim tomar, ainda não desesperamos de vêr, n'um dia não muito longinguo, o grande esculptor Teixeira Lopes ou o illustre pintor Columbano malgré eux*, a gerir a pasta do ministerio do reino, enquanto o sr. Eduardo José Coelho, muito contente, presidirá á classificação das obras d'arte.*

Se s. ex.ª, que conseguiu, na sua curta passagem pelo ministerio do reino, metter um seu delegado no Museu Nacional, tem tambem essa ambição artistica, não desespere. O caminho fica-lhe agora definitivamente aberto."[471]

Claramente humilhado nesta missiva (fora diretamente acusado de incompetência, sem justificação aparente), Carlos Reis respondeu no dia seguinte que *"perante a minha dignidade me julgo de publicamente fazer considerações sobre a competencia que o sr. Figueiredo julga possuir em todos os assumptos d'arte e da vida artística, visto ter as relações cortadas ha muito com o mesmo senhor"*[472].

Figueiredo não tardaria a contra-responder, lamentando que o pintor tenha levado a questão para o nível pessoal, e argumentando, face às dúvidas quanto à sua própria competência enquanto erudito em assuntos de arte, que *"Quanto ao meu valor critico, creia o sr. Reis que o tenho em menor conta do que o sr. Reis o tinha ainda não ha muito, como ultimamente tive occasião de vêr ao reler umas cartas que s. ex.ª, noutros tempos me dirigiu."*[473]

Esta questiúncula depressa se repercutiu no meio institucional que ambos frequentavam, e em 1 de agosto Carlos Reis dirigiu um requerimento ao Inspetor da ARBAL (publicado dias mais tarde n'*O Dia* e n'*O Século*), em que, face às graves acusações de que foi alvo – ainda mais vindas de um membro da Academia – pedia que fosse solicitada, em seu nome, *"uma rigorosa syndicancia aos meus actos, devendo, n'essa occasião, o sr. José de Figueiredo provar (…) as razões da incompetência que*

[471] FIGUEIREDO – "O projeto do palacio para Exposições d'Arte" in *O Dia* [29 de julho de 1908].
[472] REIS, Carlos - "O projeto do palacio para Exposições d'Arte" [carta aberta] in *O Dia* [30 de julho de 1908]. Não sabemos quanto e em que circunstâncias os dois eruditos cortaram relações; como vimos, pelo menos até 1905 Figueiredo fora um positivo crítico da obra daquele pintor, elogiando-a nos seus livros e artigos periódicos. A relação entre o crítico e o pintor nunca será restabelecida.
[473] FIGUEIREDO, José de – "Questões d'Arte" [carta aberta] in *O Dia* [1 de agosto de 1908].

me attribue e da qual se tornou accusador publico"[474]. Na mesma missiva dava a entender que a motivação de Figueiredo em denegrir o seu nome prendia-se com o *"cubiçado logar"* que ocupava há já três anos nas Janelas Verdes.

Em 4 de agosto o Inspetor da Academia, Rui de Atouguia Ferreira Pinto Basto (Visconde de Atouguia) respondeu ao diretor do museu julgar não ser justificada a sindicância solicitada, acrescentando que *"A questão a que se refere quando tenha de sahir do campo onde foi iniciada, poderá ser dirimida em qualquer sessão d'esta Academia onde ambos os contendores teem pleno direito de tratar o assumpto"*[475]. Nesse mesmo dia a Comissão Executiva da ARBAL reuniu-se para trocar *"impressões"* sobre a contenda entre Figueiredo e Reis, lamentando que o diretor do MNBA tenha desviado a discussão do seu campo inicial, "*vindo indirectamente ferir a Academia, visto as suas vagas insinuações permittirem aos malevolos o supporem que se teem passado factos escandalosos da responsabilidade da mesma Academia"*[476]. A Academia não tomava, pois, oficialmente nenhum partido, ainda que implicitamente se note um certo compactuar com as críticas de Figueiredo. Este voltaria a manifestar-se dois dias depois na imprensa, afirmando ser a sindicância requerida por Carlos Reis *"absolutamente desnecessaria",* visto que no seu artigo de 29 de julho apenas pretendia aludir à *"incompetencia legal do sr. Carlos Reis, por a sua nomeação ter violado a lei organica da Academia Real de Bellas Artes e os seus estabelecimentos annexos"*. Contudo, acrescentava, não deixava de considerar o diretor do museu *"em certo modo"* incompetente tecnicamente *"porque o director de um muzeu, mesmo com um regulamento restrictivo como o nosso, não póde desconhecer, ainda que summariamente, o valor archeologico e artistico das suas collecções, de fórma a bem exercer as suas funcções de superintendencia e a de, em contacto com qualquer pessoa conhecedora do assumpto, um viajante illustre, por exemplo, lhe poder dar quaes informações, que elle, porventura, lhe peça."*[477] Finalmente, lembrava Figueiredo que embora já fosse académico de mérito quando vagou o lugar da direção do museu, nunca

[474] REIS, Carlos – "Questões d'arte" [carta aberta] in *O Dia* [3 de agosto de 1908].
[475] Ofício do Inspector da ARBAL para Carlos Reis, diretor do MNAA [4 de agosto de 1908] *apud* GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de Museus Nacionais*, 1963, 11-12 e nota 15.
[476] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [4 de agosto de 1908]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679.
[477] FIGUEIREDO, José de - "Questões d'arte" [carta aberta] in *O Dia* [6 de agosto de 1908].

dera *"o minimo passo no sentido de ser nomeado para aquelle cargo, que jamais cobiçou"*[478], encerrando deste modo (por enquanto) a questão.

Alguns meses mais tarde reacendeu-se a polémica entre a ARBAL e a direção do Museu Nacional de Belas-Artes, desta vez a propósito de questões diretamente relacionadas com o museu e com as suas coleções. Instigadas por vários académicos, a novas polémicas teriam mais uma vez em Figueiredo um porta-voz ativo.

Um dos episódios que agravou as relações entre Carlos Reis e a ARBAL foi iniciado em novembro de 1908, quando aquele sugeriu ao Inspetor da Academia que se vendessem em hasta pública alguns objetos pertencentes ao acervo do museu, a fim de obter uma verba que permitisse fazer algumas melhorias nas salas de exposição do mesmo[479]. A resposta chegou pela mão do arquiteto José Luís Monteiro, vice-presidente da Comissão Executiva da ARBAL, que comunicou ser aquela instituição a favor de que *"nenhum objecto do Museu seja alienado"*[480]. O assunto depressa chegou à imprensa, onde se insinuou que o diretor do MNBA pretendia vender objetos pertencentes à Nação, contra o parecer da sua tutela. Atacado mais uma vez, Carlos Reis escreveria em abril de 1909 uma carta que veio a ser publicada no *Diário de Notícias* no mês seguinte, em que se defende, afirmando que

> *"em primeiro logar devo dizer que nunca me passou pelo espírito a ideia de vender a nossa preciosa colecção de primitivos, nem tão pouco de mandar derreter a cruz processional d'Alcobaça ou qualquer outra preciosidade que se encontra nas collecções confiadas aos meus cuidados."*

Reis pretendia vender apenas alguns objetos e uns "quadros bárbaros" que se encontravam abandonados nas arrecadações e que eram considerados sem valor pelo conservador do Museu, *"unica entidade que pelos seus conhecimentos especiaes e pela natureza do seu próprio logar, está no caso de saber o que convém conservar no*

[478] "Vida artistica. O Museu Nacional de Bellas Artes" in *O Século* [6 de agosto de 1908], 5.
[479] Ofício de Carlos Reis para a Inspeção-Geral da ARBAL [5 de novembro de 1908], *apud* GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de Museus Nacionais*, 1963, 12 e nota 16 e CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, [texto policopiado], 634, nota 70.
[480] Ofício da Comissão Executiva da ARBAL para o diretor do MNBA [24 de novembro de 1908], *apud* GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de Museus Nacionais*, 1963, 12 e nota 16.

museu."[481] Toda a carta foi escrita num tom profundamente crítico em relação à ARBAL, argumentando o seu autor que apenas pretendia cumprir do melhor modo as suas tarefas de diretor do museu, *"funcção esta que me é attribuida e ao mesmo tempo recusada"*, e lembrando mesmo o exemplo do que se vinha fazendo, nessa matéria, no Museu do Louvre, cuja direção vendera recentemente algumas obras de arte menores, obtendo *"duzentos e tantos mil francos"*[482].

Para agravar a relação já não fácil entre Carlos Reis e os restantes académicos, surgiu nos periódicos de final de março de 1909 a notícia de que o diretor do MNBA pretendia realizar, nas salas daquele museu, uma exposição de arte hispano-portuguesa. A Academia, vexada por nada saber sobre o alegado evento, reagiu em massa contra tal ideia: António Arroio[483] classificou o projeto de *"loucura"*; Ramalho Ortigão manifestou-se contra a exposição; o pintor João Vaz considerou grave que *"mais uma vez o Ministerio do Reino saltasse por cima das atribuições da Academia"*; e Figueiredo afirmou achar estranho que Carlos Reis "*faça parte, segundo consta da Comissão promotora da exposição e não tivesse logo combatido a ideia de a realizar*

[481] REIS, Carlos – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *Diário de Notícias* [21 de abril de 1909], 1. O conservador do MNBA a que se refere Carlos Reis é Manuel de Macedo (1839-1915), cuja nota biográfica mencionamos no Capítulo 6, p. 224, nota 687.

[482] REIS, Carlos – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *Diário de Notícias* [21 de abril de 1909], 1. Na sua tese de doutoramento Jorge Custódio afirma que entretanto a autorização de venda dos referidos objetos foi *"concedida, mas reflectia alguma dissolução dos sentimentos e uma prática deontológica criticável num responsável superior de museus. Entre as obras alienadas constavam dois quadros de Sanches Coelho, um de D. Catarina e outro de D. João III, que José de Figueiredo não lhe perdoará"* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009, [texto policopiado], 634. Apesar de baseado numa ata da Comissão Executiva do CAA, Custódio terá sido induzido em erro, uma vez que no jornal *O Século* de 8 de dezembro de 1911 José de Figueiredo refere que esses mesmos quadros, *"que jaziam abandonados, como se fossem velhos mamarrachos, na arrecadação das Janelas Verdes"*, estavam agora a ser intervencionados por Luciano Freire. As obras referidas viriam mais tarde a ser atribuídas por José de Figueiredo ao pintor Cristóvão Lopes (v. http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=250041).

[483] **António Arroio** (1856-1934). Engenheiro e crítico de arte português. Formado em Engenharia pelo Instituto Politécnico do Porto, iniciou a vida profissional como técnico na construção dos caminhos-de-ferro. Entre 1881 e 1890 foi funcionário do Ministério das Obras Públicas, num cargo que lhe permitiu viajar pela Europa. Foi Inspetor do Ensino Elementar, Industrial e Comercial entre 1890 e 1926, ano em que integrou o Conselho de Obras Públicas. Foi um dos sócios fundadores da Liga de Educação Nacional. A par da atividade técnica, António Arroio desenvolveu trabalhos na área cultural, debruçando sobre temas como a literatura, a pintura, a música ou a escultura. Da sua obra enquanto crítico destaque para *José Viana da Mota* (1896), *Notas sobre Portugal* (1908-1909), *A Orquestra Filarmónica de Berlim* (1908), *O Canto Coral e a Sua Função Social* (1909), *O Ensino Industrial como Elemento Intensificador da Produção* (1917). No ano em que faleceu o seu nome foi atribuído à então recém-criada Escola Industrial António Arroio de Artes Aplicadas ("António Arroio" in *Infopédia*. URL: http://www.infopedia.pt/$antonio-arroio).

em salas do Museu, tornando-se, portanto, cumplice d'esse verdadeiro atropello da lei, que estabelece os fins e funções do Museu (…)"[484].

O interesse pelas (pretensas más) ações de Carlos Reis à frente do MNBA foi entretanto avivado por outro assunto: o mau "*estado em que se encontram os quadros guardados no extinto Convento das Albertas, annexo do Museu, e muito principalmente os expostos ao publico"*, notado por Veloso Salgado e José Pessanha numa visita às Janelas Verdes[485]. O assunto mereceu grande atenção por parte de vários académicos[486], nomeadamente de Luciano Freire, que em 12 de junho apresentaria à ARBAL um parecer intitulado "Medidas a tomar para evitar a ruina immediata de parte dos quadros dos Seculos XV e XVI do Museu Nacional"[487]. A discussão gerada em 1909 em torno do estado de conservação das pinturas do MNBA veio ressuscitar uma antiga contenda que anos antes havia antagonizado Reis e Freire, agora recordada por ambos publicamente na imprensa nacional[488].

A leitura das atas da ARBAL e de artigos nas publicações periódicas da época levam-nos a constatar o agravamento, ao longo de todo o ano de 1909, da relação entre Carlos Reis e a Academia. Qualquer pretexto era válido para afirmar a incompetência do diretor do MNNA e este, apesar de responder frontalmente às acusações de que era

[484] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de abril de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.
[485] Idem, *ibidem*.
[486] Na ata da sessão referida na nota anterior e na da sessão seguinte, de 12 de junho, descrevem-se os comentários e pareceres que Luciano Freire, Ramalho Ortigão, António Arroio, Ventura Terra, José Luís Monteiro, José Pessanha e José de Figueiredo teceram a propósito deste assunto. As suas preocupações com a conservação das pinturas antigas abrangiam vários elementos, não só físicos (a sua colocação nas salas, a climatização) mas também relacionados com a necessidade de se inventariar, catalogar e estudar aquelas obras.
[487] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [12 de junho de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. O texto deste parecer encontra-se transcrito e publicado por António Manuel Gonçalves na sua obra *Do restauro dos painéis de São Vicente de Fora*, 1960, 37 e seg.
[488] Luciano Freire era, desde 1903, o responsável pelos restauros dos quadros do MNBA, atividade que exercia no seu ateliê sito na sede da Academia, no antigo convento de São Francisco. Contudo, após a nomeação de Carlos Reis em 1905, este fez instalar uma oficina de restauro no museu, opondo-se à saída dos quadros para o ateliê de Freire. Freire recusou-se a trabalhar no novo espaço (*"uma dependência da antiga cozinha do palacio das Janellas Verdes, a que se dá pomposamente o titulo de «atelier de restaurador»"*) e incompatibilizou-se com o novo diretor. A partir dessa data as pinturas que se encontravam no museu não sofreram quaisquer intervenções, sendo Carlos Reis acusado de impedir o restauro das tábuas degradadas. Por sua vez, Reis acusaria Academia de incúria, escrevendo ironicamente que aquela instituição decidiu dar *"umas largas férias de quatro annos ao «amor e carinho» que dedica ao museu, carinho e amor em que enche de tempos a tempos o coração como se fosse um alcatruz de nora, ora abaixo, ora acima, ora cheio, ora vasio"* (v. *Diário de Notícias*, 14 e 15 de junho, 1). Para além das opiniões divergentes em relação aos assuntos da ARBAL, a animosidade existente entre os dois pintores poderá estar ainda relacionada com a integração de cada um deles em quadrantes políticos opostos: Carlos Reis era monárquico e bastante próximo da Família Real; Freire guiava-se pelo ideário republicano e era maçom, tendo sido iniciado na loja Fiat Lux de Lisboa em 1898, com o nome de Sequeira (MARQUES, A.H. de Oliveira – *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*. Vol. I, 1986, 612-613).

alvo, nem sempre soube defender-se perante esta animosidade, o que era agravado pelo facto de não comparecer pessoalmente às Assembleias Gerais para as quais era convocado, optando antes por se manifestar em cartas abertas na imprensa ou através de ofícios enviados aos seus superiores.

A gota de água nesta relação seria a carta que Carlos Reis fez publicar no *Diário de Notícias* de 14 de junho de 1909, na qual acusava diretamente a ARBAL de negligência continuada em relação ao Museu (quer em relação às suas instalações, quer em relação às coleções), mesmo antes do início da sua direção, uma vez que, ao assumir o cargo, se deparou com um museu em estado de abandono, com graves deficiências de instalação, sem inventário e com os quadros em ruína[489]. A notícia fez com que a Comissão Executiva da Academia convocasse uma reunião extraordinária em que as reações dos diversos académicos logo se fizeram sentir: o Vice-Inspetor da Academia referiu que "*de ha mto vinha desgostando a attitude agressiva e desrespeitosa do sr. Carlos Reis para com a Academia, levantando essa attitude sérios embaraços e por vezes, mesmo, tornando impossivel o cumprimento das resoluções tomadas"*; Simões de Almeida, diretor da Escola de Belas-Artes, manifestou-se *"profundamente desgostoso com a attitude tomada pelo s*r. Reis"; António Arroio lembrou que *"o sr. Reis não concedia á Academia que se manifestasse* [a propósito do estado de conservação da pintura]*, pondo nessa attitude a intenção malévola de o desprestigiar e a ambição de lhe usurparem o logar de director do Museu, lucubrações a seu ver enfermiças"*, lamentando ainda as passagens mais agressivas da carta, nomeadamente aquelas em que Reis se refere de "*maneira desprimorosa"* aos seus colegas professores das cadeiras teóricas; e José de Figueiredo defendeu que fosse exposta ao Governo *"a situação creada por esse funcionario, afim de lhe serem tomadas as devidas contas, não só pelo seu incorrectissimo procedimento, mas tambem pela falta da competencia que vem manifestando no exercício do seu cargo",* ficando acordada por aclamação a seguinte moção:

> *"A Academia Real de Bellas Artes, considerando e deplorando que o actual director do Museu Nacional de Bellas Artes, por successivos actos praticados no desempenho das suas funcções, quer na sua commissão de director do referido*

[489] REIS, Carlos – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [14 de junho de 1909], 1.

Museu, quer como academico, e pelos artigos que ultimamente fez publicar nos jornaes, venha seguindo um procedimento que o torna incompativel nas suas relações de funcionario com a mesma Academia, resolve dar conhecimento deste facto ao Governo, para os devidos effeitos ponderando a superior consciência, desse solução rápida do assumpto e passe á ordem do dia".[490]

Estas quezílias entre a Academia e Carlos Reis deram mais uma vez um contexto favorável para que Figueiredo visse o seu nome difundido na imprensa nacional, associado à defesa dos assuntos artísticos do país, fazendo publicar em 21 de junho – apenas dois dias depois da reunião extraordinária da ARBAL –, no *Diário de Notícias,* uma extensa carta da sua autoria, em que analisava as palavras publicadas por Reis no dia 19 naquele jornal, reportando para o pintor a responsabilidade sobre a má gestão do museu e das suas coleções. Após relembrar o processo de entrada de Carlos Reis na direção do Museu, Figueiredo assumiu a defesa de Luciano Freire:

"Uma vez dentro do museu, e consolidada a sua situação pela demasiada bondade e complacência da Academia, o sr. Director, em vez de procurar cooperar com aquella entidade, tentando resgatar assim a maneira como escalara aquelle logar, no que pensou foi em represálias a suppostos aggravos. Isso era para este sr. o essencial. O resto pareceu-lhe secundário, não se preocupando, um momento sequer, com a ideia do prejuizo que traria para as collecções do museu a seu cargo, a natural retirada do sr. Freire que, sem a isso poder ser obrigado officialmente, e por uma quantia inferior á que sua ex.ª recebe n'um mez, tinha, com prejuizo dos seus interesses, e só por amor da arte, restaurado já, magistralmente, a «Virgem com o menino» de Memling, «A scena de interior» de Bambocci, e o «Aspecto da Amora», a melhor paysagem de Annunciação que ha no museu. Isto, sem contar com o beneficiamento feito a outros quadros, e, em especial, ao tryptico que, no catalogo de 1883, tem o n.º 697, e que mais deve filiar-se na escola flamenga de Gerard David do que na allemã, como esse catalogo indica[491].

[490] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [19 de junho de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[491] Este tríptico (painel central: "Nossa Senhora da Misericórdia", painéis volantes: "São Sebastião" e "São Cristóvão". MNAA, óleo sobre madeira, 155 x145 cm, 697 Pint.) encontra-se atualmente atribuído a Jan Provost (1465 - 1529, pintor flamengo em cujo estilo se podem notar influências de Gerard David e

E o sr. Freire tinha anteposto o seu amor pelas collecções do museu, não só aos seus interesses pessoaes, mas até á sua dignidade de académico affrontada com a nomeação do sr. Reis para o museu. E assim o sr. Freire, depois da entrada do sr. Reis n'aquelle annexo, voltou ainda ali e lá continuaria senão fossem os aggravos propositaes do sr. Reis. Sobre este assumpto, o que o sr. director diz n'um jornal da manha de 19 do corrente, é mais um seu esquecimento… da verdade."[492]

Note-se que as palavras de Figueiredo a favor de Luciano Freire não podem ser interpretadas tendo em conta apenas a animosidade (pessoal e académica) contra Carlos Reis ou a solidariedade entre académicos, devendo ser lidas à luz de um fator particular: neste período Figueiredo e Freire estavam a iniciar a campanha em torno do estudo e restauro dos painéis de São Vicente, momento que marcou o início da peculiar ligação e amizade que mantiveram ao longo de toda a sua vida (*vide infra*).

Regressemos, entretanto, às palavras de Figueiredo a propósito das questões que temos vindo a referir. Confrontado com as opiniões de Carlos Reis, que acusava a ARBAL de ser a única e exclusiva responsável pela ruína em que se encontravam as tábuas dos pintores primitivos, já que só em 1908 começou a tratar do seu restauro, Figueiredo responde habilmente:

"Ruina, ameaçam todos os quadros desde que estão pintados. A morte é inherente á vida. Mas, essa ruina que é inevitável, e que só pode ser adoçada por cuidados e attenções (cuidados e attenções que são do dever do director e conservador do museu, diz o n.º 6.º do art. 174 e 3.º do art. 176 do respectivo regulamento [de 1901]*), não é o mesmo que a ruina imminente, ruina que exige remédios mais inergicos e urgentes, por que se póde ultimar de um dia para o outro. Ora, na primeira ruina, soffrem os quadros desde que existem. Quanto á outra, essa é já menos remota. E, se em janeiro de 1903, quanto a commissão executiva visitou pela primeira vez o museu, alguns, pouquissimos quadros, na verdade, soffriam d'ella, esses quadros foram todos beneficiados e ficaram só a braços com a outra, a chronica, a* desiminente*, se é que se me permitte o termo. (…)*

---

de Hans Memling (v. ficha de inventário em http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=268139).

[492] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [21 de junho de 1909].

A ruína imminente, de que soffrem, presentemente, quasi tres duzias! de quadros é, portanto, posterior á entrada do sr. Reis para o Museu, em meiados de 1905, data em que a commissão executiva deixou aquelle annexo á sua guarda."[493]

Ao longo de todo o texto o autor revela conhecer profundamente a legislação relacionada com o funcionamento da ARBAL e do MNBA, notando-se a atenção contínua que dedicava àquelas instituições desde que regressara de Paris e se integrara na vida artística portuguesa. A sua análise à situação que o opunha a Carlos Reis é naturalmente facciosa (não podemos esquecer que, para além da querela institucional, havia questões pessoais implícitas) mas os argumentos a que recorre suportam-se em factos institucionais registados em ofícios, nas atas e nos regulamentos, o que acaba por revelar, afinal de contas, algum traquejo da sua formação académica de base (Direito) e inteligência na gestão do conflito, dando pouca margem de resposta. Figueiredo utiliza, pois, um discurso pautado pelo compromisso entre a argumentação lógica e racional e o tom pessoal irónico, no qual questiona e dá as respostas, de modo a suscitar no leitor empatia pela causa que defendia em seu nome e em nome da Academia. O extenso excerto que em seguida transcrevemos apresenta exatamente essas características:

"E o que fez o sr. Director? Cumpriu o que manda o regulamento, avisando a Academia d'esse perigo [de ruína das pinturas]*, e dando o signal de alarme necessario? Nada d'isso. Não ha uma só communicação da Direcção do Museu a esse respeito. E, se não fosse a ida eventual de dois membros da commissão ao museu a ruína dos quadros ter-se-hia completado. (…)*

Assim, o sr. Reis espanta-se de que a commissão executiva, creada em 1901, só, em 1903, se tivesse occupado dos quadros do Museu (…). Adoravel ingenuidade! essa que fez com que o sr. Reis se esquecesse de explicar que se a Reforma da Academia de Bellas Artes é, realmente, do anno de 1901, mas do mez de Dezembro, o Regulamento respectivo, que define as attribuições da commissão executiva quanto ao Museu, esse é só já de 18 de Dezembro de 1902, e logo em 11 de Janeiro de 1903, isto é, vinte e quatro dias depois, a mesma commissão executiva se reunia no

[493] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [21 de junho de 1909].

edificio do Museu, encarregando, na sessão immediata, que ali realisou, em 25 do mesmo mez, o restauro dos quadros ao sr. Freire. (…)

Mas, a «Academia nunca fez nada!», exclama o sr. Director (…). As suas attribuições [da Academia] *são de caracter puramente artistico, sendo, portanto, as obras de carpinteria, com as de vidraçaria e ainda outras, juntamente com as indispensaveis bombas, tudo funcções do Director do Museu (…). E esquece-se, tambem, que commissão executiva só passou a ter interferência effectiva no Museu desde os fins de Dezembro de 1902 e, desde então, até julho de 1905, que foi quando o sr. Reis ali entrou contra a lei, isto é, em dois annos e meio, essa commissão fez muito mais do que sua ex.ª em quatro annos (…).*

Depois, entrou o sr. Reis no museu, e a Academia, apesar de não confiar no sr. Reis, pensou que s. ex.ª, como artista, teria amôr ás collecções. E, ao deante, ao surgirem os primeiros conflictos, provocados pelo sr. Reis, que entendia estar auctorisado a pôr e dispôr do museu, a Academia reclamou, retrahindo-se na expectativa de uma decisão que lhe désse a auctoridade precisa para intervir. Essa decisão é recente. Foi emmitida pelo Conselho Superior da Instrucção Publica no começo do anno corrente mas, por varias razões em que ninguem é culpado, viu a luz do dia ha pouco mais de um mez. Foi, n'essa occasião, que a Academia, assumiu, a valer, as suas funcções de tutela e foi, então, que, officialmente, se descobriu o carinho com que o director do museu cuidava dos quadros confiados à sua guarda."[494]

Querelas pessoais à parte, as palavras de Figueiredo, aliadas a uma leitura atualizada da documentação produzida pela ARBAL e pela direção do MNBA no período que tem vindo a ser referido, levam-nos a perceber que as críticas trocadas constante e reciprocamente entre aqueles dois organismos acabam por extravasar os interesses particulares, estando também relacionadas, na nossa opinião, com um fator poucas vezes referido: as deficiências do enquadramento legislativo em que se integravam a Academia e o Museu desde a reforma de 1901.

A legislação de 1901 afirmou, de facto, a importância da Academia, Escola e Museu de Belas-Artes de Lisboa na vida social, artística e cultural do país (v. Capítulo

[494] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [21 de junho de 1909]. Sublinhado nosso.

6); contudo, apesar de *"minuciosamente regulamentada"*[495], deixou lacunas em relação à gerência e funcionamento daquelas instituições, dando azo a interpretações subjetivas que tornavam ambas as partes vulneráveis às decisões não unânimes, muito frequentes a partir de 1905. Daí o recurso regular às entidades hierárquicas superiores (Direção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial, Conselho Superior de Instrução Pública, Ministério do Reino) através de ofícios e representações para a tomada de decisões, e a utilização da imprensa periódica para influenciar a opinião pública (e, indiretamente, os grandes decisores). Estas fragilidades legais refletiram-se ao longo de toda a direção de Carlos Reis e culminaram no início de 1910 – ao fim de tantos anos de discussão – com a determinação do Conselho Superior de Instrução Pública *"acerca da conservação e restauro dos quadros do seculo XV e XVI depositados no Museu Nacional e dispersos pelo paiz,* ***seguindo-se a este respeito os alvitres propostos pela Academia Real de Bellas Artes*** *e bem assim que por despacho ministerial fôra mandada incluir no orçamento a verba de 2:000:000 reis para esse fim"*[496], e com a comunicação da Direção Geral sugerindo a rápida resolução das relações entre a Academia e o Museu Nacional de Belas-Artes,

> *"desde que se trata de estabelecimentos, que devem cooperar no mesmo ramo de serviços.* ***O Museu tem administração propria, mas a Academia e o Inspector superintendem n'elle, nos termos da lei. Por outro lado, o director do Museu, devendo concorrer as sessões da Academia, influe nas respectivas deliberações com o seu parecer e o seu voto.*** *Julga a mesma direcção necessario que um relatorio do Director do Museu informado pelo Inspector e pela comissão executiva da Academia exponha desenvolvidamente o estado dos serviços do referido estabelecimento e proponha os correspondentes melhoramentos ou reformas (…)"*[497].

Estas decisões superiores acabaram por refrear os ânimos, ainda que alguns académicos insistissem na "questão Carlos Reis" – como João Vaz (que referiu de facto considerar inadmissíveis as incompatibilidades entre Academia e Museu, defendendo

[495] Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009 [texto policopiado], 625.
[496] Cf. Ata da sessão extraordinária da Assembleia Geral da ARBAL [25 de janeiro de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. Sublinhado nosso.
[497] Cf. Idem. Sublinhado nosso.

que "*ou a Academia se submette, sem discussão, ou não se submette, e, nesse caso, tem de tomar uma attitude energica"*), Luciano Freire (que *"acentua que foi o Director do Museu quem se declarou incompativel com a Academia"*) ou Veloso Salgado (para quem era *"pouco satisfatória a resolução dada pelo Governo ao incidente havido com o Director do Museu"*). Em relação a este assunto José de Figueiredo aparece subitamente bastante mais calmo, afirmando que "*Entende que o snr. Reis reconsiderou e está certo de que dará explicações quando aparecer"*[498]. Apesar de não se resolverem totalmente, as tensões entre ARBAL e MNBA foram-se então dissipando gradualmente naquele período e, em 27 de maio de 1910, Carlos Reis voltaria a assistir às assembleias-gerais da Academia, às quais não comparecia desde 1905, notando-se agora um esforço conjunto no sentido de forçar o Governo a dar a atenção devida ao Museu e às suas coleções.

Poucos meses depois, a implantação da República em Portugal viria a possibilitar um novo enquadramento legislativo e orgânico em relação aos assuntos artísticos do país, particularmente favorável (pelo menos nas intenções) às suas mais importantes instituições – a Academia (que funcionaria agora sob o epíteto de Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição) e o Museu de Belas-Artes (então transformado em Museu Nacional de Arte Antiga). A grande maioria dos membros da ARBAL manter-se-ia ativa, com maior ou menor destaque, nas instituições artísticas do novo regime, dando continuidade às propostas que vinham sendo discutidas desde a reforma de 1901 e contribuindo para o desenvolvimento das novas políticas artísticas e patrimoniais. Como veremos, mantiveram-se os protagonistas mas os seus papéis seriam alterados: José de Figueiredo seria nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, apresentando-se como historiador respeitável (mas polémico) dos "primitivos portugueses"; Luciano Freire continuaria os seus trabalhos de restauro de pintura antiga, seria nomeado diretor do Museu Nacional dos Coches e assumiria em diversas ocasiões a direção interina do MNAA; e Carlos Reis tomaria posse da direção do novo Museu Nacional de Arte Contemporânea (não deixa de ser interessante, cremos nós, o facto de ter sido conduzido para esse cargo logo em 1911, tendo em conta as polémicas anteriores e o facto de ser ideologicamente contrário à nova situação[499]). Apesar da nova

[498] Ata da sessão extraordinária da Assembleia Geral da ARBAL [25 de janeiro de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[499] O jornal *O Mundo* não deixaria de comentar a nomeação de um "talassa" (monárquico) para a direção do MNAC, ironizando que o caso era *"realmente, para hossanas"*… ("Um dos tais" in *O Mundo* [1911]. AMNAA, Livro de Recortes de Imprensa (1902-1911), não catalogado).

conjuntura as antigas contendas estariam sempre presentes e o clima de animosidade institucional e pessoal contra Carlos Reis nunca foi verdadeiramente dissipado, fazendo-se sentir durante toda a sua direção à frente do MNAC e culminando com a sua saída "forçada" em 1914[500], o que nos leva a discordar das palavras de Jorge Custódio, quando afirma que os acontecimentos relacionados com a querela Carlos Reis *versus* Academia *"foram interrompidos com a proclamação da 1.ª República"*[501].

2. A participação na vida da ARBAL.

A ação de José de Figueiredo enquanto académico de mérito da ARBAL não se esgotou nas polémicas que acima descrevemos; se as mesmas foram importantes para a publicitação genérica do seu nome e para marcar uma posição de força em relação aos assuntos artísticos do país, não menos importância tiveram as ideias que apresentou e defendeu, essenciais para o progressivo reconhecimento do seu trabalho enquanto historiador e crítico de arte.

As suas intervenções na ARBAL entre 1905 e 1911 espelham a crescente atenção que vinha dando ao estudo da pintura antiga portuguesa (a que não terá sido alheio o contacto que mantinha com o desenvolvimento da historiografia da arte em

[500] Em 1911, ao tomar posse da direção do recém-criado Museu Nacional de Arte Contemporânea (instalado no espaço da antiga Galeria da Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa, sito no Convento de São Francisco), Carlos Reis deparou-se com inúmeros obstáculos logísticos e financeiros para proceder a uma gerência eficaz da nova instituição. Contudo, conseguiu no espaço de três anos dar uma boa orientação ao Museu, promovendo as aquisições, a renovação de algumas salas, a organização da exposição permanente e mesmo a elaboração de um pequeno catálogo que não chegou a ser divulgado. O intenso trabalho de Carlos Reis nos primeiros anos de existência do Museu culminou com a sua inauguração provisória em 28 de junho de 1914. Nesse dia Afonso Costa, ministro das Finanças, apresentou à Câmara dos Deputados uma proposta para a extinção do vencimento para o cargo de Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, alegando urgentes restrições orçamentais. Apesar dos protestos que se fizeram sentir em alguma imprensa (relatava então o jornal *O Dia*, de 27 de julho de 1914, que esta decisão se prendia unicamente devido a Carlos Reis ter *"a pecha de haver sido amigo dedicado e fiel do sr. D. Carlos"*), a medida foi levada avante e o pintor afastou-se daquele lugar. A nomeação, em 17 de dezembro desse ano, do pintor Columbano Bordalo Pinheiro para o mesmo cargo – com direito ao respetivo vencimento – refletem as motivações políticas e a má-fé com que todo o processo foi conduzido. Sobre tudo isto, Carlos Reis recordaria em 1931, numa carta dirigida à Sociedade Nacional de Belas-Artes: *"Como director do Museu d'Arte Contemporanea taes provas dei do meu desastrado critério e da minha ignorancia em materia d'arte, que ao cabo de três anos, o Congresso votava a extinção do logar de Director, que, como era de presumir, se restabeleceu, aliás com toda a razão, na pessoa do meu imediato sucessor"* (cf. GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de Museus Nacionais*, 1963, 19-21). Pedro Carlos Reis, neto e biógrafo do pintor, viria a afirmar, a propósito deste episódio, que Afonso Costa *"Satisfez, assim, um dos desejos mais íntimos do seu amigo e correligionário José de Figueiredo, que, nas duas semanas que se seguem, propõe que seja reaberto o mesmo lugar, e faz em Agosto aprovar a nomeação de Columbano, também seu amigo e corregionário"* (REIS, Pedro Carlos – *Carlos Reis*, 2006, 178).

[501] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, Vol.1, 2009 [texto policopiado], 635.

França – país com que sempre manteve especial ligação – e noutros países europeus, então marcado pelos avanços em relação à história da pintura dos ditos "pintores primitivos"), sendo frequentes as sessões em que se debruçou sobre problemas de História da Arte, partilhando com a Academia os resultados dos seus estudos e das suas viagens, comunicando ora a localização de uma pintura, ora uma reflexão sobre influências artísticas e comparações estilísticas[502].

Assim, suscitaram o particular interesse de Figueiredo neste período os assuntos relacionados com a defesa do património artístico nacional (manifestando-se, por exemplo, contra a saída do património móvel português para o estrangeiro), com a conservação, estudo e divulgação da pintura antiga portuguesa e, como vimos, com o Museu Nacional de Belas-Artes (intervindo sobre as suas instalações, sobre a exposição, sobre o estado de conservação dos objetos). Para além disso, fomentou as ofertas à Academia por seu intermédio: em 1908 foi registada numa das atas da Assembleia Geral a oferta, em 1906*, "feita por intermedio do Sr. Dr. Jose de Figueiredo, academico de merito, de quatro desenhos de Jules Baric, offerecidos pelo filho do caricaturista francez"*[503]; no ano seguinte Figueiredo comunicaria a oferta, pelo conde dos Olivais e Penha Longa de um "*magnifico retrato de El-Rei D. Sebastião na edade approximada de 18 annos"*, da autoria *"que julga ser de Sanches Coelho"*[504].

Da atividade mantida por José de Figueiredo na ARBAL ao longo da primeira década do século XX, é também de particular relevância a sua participação na interpretação e produção de documentos de foro legal, colaborando na redação de representações ao governo e de propostas de revisões legislativas, ora relacionadas com a orgânica e papel da Academia no contexto das instituições culturais do país, ora relacionadas mais diretamente com a defesa do património artístico nacional, através do seu estudo, conservação e divulgação. Destas intervenções, destacamos: a ação

[502] Por exemplo, na sequência de uma excursão artística que realizara ao norte, José de Figueiredo apresentou à Academia uma comunicação sobre *" vários quadros da primeira metade do seculo XVI existentes na província da Beira Alta"*, em que referiu a sua teoria em relação à autoria de alguns quadros existentes em Viseu e em Tarouca, citando alguma bibliografia e recorrendo a fotografias (Ata da Assembleia Geral da ARBAL [25 de janeiro de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674).

[503] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [5de maio de 1908]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[504] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [9 de fevereiro de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. Este "Retrato do Rei D. Sebastião" (1571-1574; Óleo sobre tela, 100 x 85 cm) encontra-se atualmente no MNAA (1165 Pint), estando a sua autoria atribuída a Cristóvão de Morais (cf. ficha de inventário, URL: http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=247677).

decorrente a propósito do projeto de reforma dos serviços de Instrução Pública que estava a ser preparado pelo Governo no início de 1907; e a proposta de regulamentação da saída de obras de arte nacionais para o estrangeiro, em 1910.

O projeto de reforma dos serviços de Instrução Pública não agradava à maioria dos académicos, nomeadamente no que dizia respeito

> *"á constituição da secção especial em que se dá representação ao ensino artistico, por ver agrupados os representantes das Bellas Artes com os dos Archivos Publicos e Bibliothecas, o que se deve afigurar prejudicial para estes ramos do ensino, por falta de garantias de competência mutua dos vogaes elleitos, nos assumptos alheios á sua especialidade."*[505]

Entre as críticas específicas, registadas nesta mesma ata, destaquem-se: a não referência à autonomia administrativa da ARBAL, fator que, segundo alguns académicos, podia representar *"de futuro a perda d'essas garantias, o que dados os valiosos capitaes provenientes do legado que especificamente foram comettidos á sua gerência, poderia representar não só graves complicações jurídicas, mas ainda outras de natureza administrativa"*; a confusão que o redator do projeto fazia entre a Academia e a Escola de Belas-Artes, evidenciando ainda desconhecer que quer a Escola, quer o Museu Nacional eram *"repartições tuteladas pela mesma Academia"*[506]; e o facto de se prever a representação da ARBAL no Conselho Superior da Instrução Pública (CSIP) apenas com um membro, quando o lógico seria a representação através de dois membros, um do setor pedagógico (escolhido entre os professores da Escola) e um académico. Assim, foi tomada a resolução de se redigir uma representação ao Governo propondo a nomeação de dois representantes da ARBAL junto do CSIP e frisando claramente *"as regalias que a Academia gosa pela sua lei orgânica, bem como a distincção que ha entre os estabelecimentos de que ella administra as dotações"*.

[505] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [25 de fevereiro de 1907]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674

[506] Embora desde a reforma de 1881 a Escola e Academia constituíssem dois corpos institucionais independentes, cada um com as respetivas funções, à ARBAL competia ainda *"superintender o ensino artístico"*, de acordo com a legislação de 14 de novembro de 1901 (*Diário do Governo* n.º n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3193).

Sobre este assunto José de Figueiredo pronunciou-se lembrando que, por um lado, *"a representação que se entende dever conseguir, não é mais que a reconquista de uma antiga regalia, pois houve epoca em que as Bellas Artes tiveram representantes junto do Conselho Superior da Instrucção Publica"*, mas salvaguardando, por outro, que seria *"conveniente para o bom exito da representação que se não fizesse proposta que não importasse augmento da despesa, porque isso poderia tornal-a inaceitável ou pelo menos para isso servir de pretexto"*. Figueiredo manteve-se ao longo desta discussão num ponto de equilíbrio que espelha ora a sua posição como académico (defendendo as necessidades da ARBAL), ora o seu papel de funcionário do Estado, revelando-se ponderado nas decisões e dotado de um espírito prático e bastante diplomático[507]. Esta sua posição de equilíbrio – e, decerto, as suas qualidades de orador e o seu conhecimento legislativo – levou a que fosse nomeado, juntamente com Abel Botelho[508], Henrique Lopes de Mendonça[509] e João Barreira[510] para a comissão

[507] Na mesma sessão, quando Henrique de Vilhena defende que se deveria propor junto da tutela uma participação direta da Academia na elaboração de uma reforma *"que julga necessária para a melhoria do ensino artistico"*, Figueiredo declara que, apesar de *"concordar na necessidade dessa reforma, julga inoportuno o momento para não dar logar a complicações"* (Ata da Assembleia Geral da ARBAL [25 de fevereiro de 1907]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674).

[508] **Abel Acácio de Almeida Botelho** (1855-1917). Militar, diplomata e escritor português. Militar de profissão, destacou-se contudo no meio cultural português. A sua primeira obra literária data de 1885 (*Lira Insubmissa*). Participante ativo em algumas instituições de cariz patrimonial do nosso país durante a monarquia constitucional, foi contudo após a implantação da República que assumiu papéis de destaque, assumindo, em 1911, a presidência do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição e fazendo parte da comissão encarregada de escolher os novos selos, bandeira e moeda nacionais. Foi deputado às Constituintes de 1911 e no ano seguinte foi nomeado ministro plenipotenciário da República em Buenos Aires (Argentina), onde viria a falecer. Autor de diversa obra, destacando-se uma série de romances que constituem a série a que o próprio autor chamou de "Patologia Social" (FERNANDES, José Guilherme (Macedo) – *Abel Botelho (filho ilustre de Tabuaço)*, 1986; SAMPAIO, Albino Forjaz de – *Os escriptores. Abel Botelho. Sua vida e obra*, 1913).

[509] **Henrique Lopes de Mendonça** (1856-1931). Dramaturgo, poeta, historiador e arqueólogo, romancista, cronista e professor português. Foi bibliotecário da Escola Naval e lecionou a cadeira de História na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Membro da ARBAL, foi também sócio e presidente da Real Academia das Ciências de Lisboa e primeiro presidente da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses. Na sua atividade literária destacou-se como romancista, novelista e principalmente como dramaturgo, tendo sido um dos iniciadores do neo-romantismo no teatro nacional. Na sua obra destacam-se as peças *Afonso de Albuquerque* (1898), *Serrana* (1899) ou *O crime de Arronches* (1924). Foi ainda autor da *História de Portugal contada aos pequenos portugueses* (1904) e de *A Portuguesa* (1891; obra integrada na peça *As cores da bandeira*, com música de Alfredo Keil, composta como protesto contra o ultimato inglês). Lopes de Mendonça foi um ativo conferencista e colaborador de periódicos nacionais. (*Exposição comemorativa do primeiro centenário do nascimento de Henrique Lopes de Mendonça*, 1956; REBELLO, Luiz Francisco – "Evocação de Henrique Lopes de Mendonça no cinquentenário de sua morte", 1981, 211-221).

[510] **João Barreira** (1866-1961). Ensaísta e crítico de arte português. Formado em Medicina na Escola Médica do Porto (1892). Defensor do ideário republicano, ingressou no Clube de Propaganda Democrática do Norte em 1885, vindo a ser deputado às Constituintes de 1911, após a implantação da República em Portugal. Foi um dos fundadores da Sociedade Carlos Ribeiro (1887). Praticou a carreira lectiva entre 1904 e 1936. Regeu as cadeiras de Arqueologia e História da Arte Clássica na Escola de Belas-Artes de Lisboa e foi responsável pela cátedra de Estética e História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre várias obras, publicou: *A Arte Grega* e *A morte do imaginário* (1923),

encarregue de elaborar a representação ao Governo a propósito da referida reforma, da qual resultou um texto solidamente argumentado no que diz respeito às alterações legislativas propostas (v. texto dessa representação na ata da reunião da Assembleia Geral da ARBAL de 1 de março de 1907, transcrita em Anexo, Doc. 12).

Quanto à proposta de regulamentação da saída de obras de arte nacionais para o estrangeiro, refira-se que esta partiu do repto feito por José de Figueiredo à ARBAL em 1909, para que *"se estudasse o meio de impedir o exodo de obras d'arte existentes no paiz e se formule o projecto de lei, a submetter á approvação do Parlamento, regulando esse assumpto"*. Foi então nomeada uma comissão composta pelo proponente, João Barreira e Henrique Lopes de Mendonça para proceder à elaboração dessa proposta[511]. Nas atas seguintes não encontramos desenvolvimentos em relação a este assunto que é, contudo, retomado no ano seguinte e integrado no texto elaborado por José Pessanha e José de Figueiredo, "Bases para um projecto de lei de protecção artística"[512]. Neste documento os redatores lembram as vicissitudes que até àquela data levaram a um desbaratamento do património artístico móvel português – a perda da independência no final do século XVI, as "*mutilações do Santo Officio*", o terramoto de 1755, a invasão francesa e *"a maneira por que se fez a liquidação dos bens das ordens religiosas"*, *"o desbasto que os commerciantes e amadores estrangeiros da especialidade teem feito durante os ultimos annos"* e a falta de um inventário ("*apenas, d'uma ou d'outra possuímos referencia dos estudiosos"*) – verificando que "*como hontem, como sempre, essas obras de arte continuam sem defesa, á mercê do primeiro que queira adquiri-las, correndo o risco da saida do país"*. Assim, propunham a elaboração de uma lei de proteção artística que

> *"defenda, da deterioração e da saida para o estrangeiro, o pouco que ainda nos resta de verdadeiramente valioso em materia de arte, ao mesmo tempo que facilite a entrada do que saiu e de outras obras que, pelo seu incontestavel valor artistico, ou*

As coisas falam, *Os Jerónimos*, *A torre de Belém*, *O goticismo de João de Castilho* e *O classicismo de João de Castilho* (1933) e *Arte Portuguesa* (4 vol., 1946). (BARREIRA, Catarina A. M. Fernandes – *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*, 2003 [texto policopiado]; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. IV, [s.d.] 263-264).

[511] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [9 de fevereiro de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674

[512] "Bases para um projecto de lei de protecção artística" [1910]. Digitarq, Fundo ANBA. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674 (v. Anexo, Doc. 13).

pela sua valia como documento historico, concorram para a educação e elevação do povo português".

De acordo com esta proposta, o Governo português passaria controlar a exportação de bens móveis do país, com o parecer e aval das Academias de Belas-Artes de Lisboa ou do Porto (de acordo com as áreas de ação de cada uma delas) e do diretor do Museu Etnológico Português (*"quando se trate de objectos de caracter archeologico"*), prevendo-se mesmo a expropriação por utilidade pública e a compra com direito de preferência por parte do Estado. As Academias ficavam ainda responsáveis pela aprovação de quaisquer intervenções de restauro nas obras de arte. Simultaneamente, favorecia-se a entrada de objetos artísticos no país, através da isenção de impostos sobre os mesmos, quando considerados de interesse histórico ou de elevado valor artístico[513]. A propósito destas medidas, Figueiredo afirmaria em reunião de 1 de março de 1910 que

*"**o espirito da lei a estabelecer era talvez violento, mesmo antipathico, mas que não podia deixar de se tomar essa attitude, pois urgia pôr cobro ao exodo das obras d'arte existentes no paiz**. Se a Italia não tivesse tomado attitude identica, teria visto desaparecer as suas obras d'arte de que tão justamente se orgulha e de que tanto proveito moral e material usufrue. (…)"*[514]

Este projeto de lei veio a ser publicado uns meses depois, com ligeiras alterações, após a implantação da República, constituindo a primeira ação do novo regime no que diz respeito às questões patrimoniais[515].

Ainda no que diz respeito às atividades da ARBAL na tentativa de reformular a legislação artística nacional e de contribuir para a organização patrimonial do país, notem-se, na mesma sessão de 1 de março de 1910, a apresentação do projeto de lei elaborado por José Pessanha – "Bases para a inventariação das obras de arte existentes

[513] "Bases para um projecto de lei de protecção artística" [1910]. Digitarq, Fundo ANBA. URL:: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.
[514] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de março de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674
[515] "Decreto, com força de lei, de 19 de novembro, providenciando no sentido de evitar a deterioração e a saída para o estrangeiro de objectos de valor artístico e histórico", publicado no *Diário do Governo*, n.º 41, de 22 de novembro de 1910, 514-515.

no país"[516] – e a nomeação de uma comissão que se encarregasse *"de arrolar, descrever, beneficiar e expor os quadros dos seculos XV e XVI, existentes em Portugal, em harmonia com a representação feita pela Academia Real de Bellas Artes de Lisboa de 8 de Julho pp. e com o despacho ministerial de 4 de Dezembro"*, presidida por Ramalho Ortigão[517] e composta por José de Figueiredo, José Pessanha (na sua qualidade de *"críticos de arte"*), Manuel de Macedo Pereira Coutinho (*"como conservador do Museu Nacional"*) e Luciano Freire (*"technico"*)[518], *"devendo os quatro primeiros encarregar-se especialmente do inventario, da organisação das esposições e da elaboração de qualquer estudos ou monographias cuja necessidade se reconheça, e o ultimo, na sua qualidade de pintor, tomar a seu cargo a beneficiação dos quadros"*.[519]

A formação desta "Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal"[520] surgiu de um conjunto de reflexões que a ARBAL vinha desenvolvendo nos seus últimos anos de atividade (nomeadamente após a reforma de 1901) e teria em Ramalho Ortigão um justo representante, já que o mesmo sempre criticara o facto de em Portugal não existir um inventário artístico nacional[521], intervindo nesse sentido enquanto académico e membro de algumas das instituições patrimoniais do nosso país[522]. Apesar da mudança de regime, em outubro de 1910, ter levado ao afastamento voluntário de Ramalho da Academia e, portanto, da presidência desta comissão, a

[516] "Bases para a inventariação das obras de arte existentes no país" [1910]. Digitarq, Fundo ANBA. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674 (v. Anexo, Doc. 14). De acordo com Jorge Custódio, este documento *"constitui uma das mais antigas definições oficiais de bens artísticos"*, ao identificar como objeto artístico *"as esculpturas, pinturas, gravuras, desenhos, manuscriptos illuminados, peças de porcelana, de faiança, de serralharia e de ourivesaria, bronzes, esmaltes, arrases, tecidos, trajos, armas, joias, leques, e, de um modo geral, todos os objectos que, pelo seu accentuado caracter artistico, devam ser considerados dignos de figurar num museu de arte, ou contenham ensinamento para artistas."* A implantação da República em outubro de 1910 impediu a aprovação ministerial deste documento, voltando José Pessanha a apresentá-lo uns anos depois aos organismos de Arte e Arqueologia saídos da legislação do novo regime (cf. CUSTÓDIO, Jorge – *"Renascença" artística…*, Vol.1, 2009 [texto policopiado], 596 e seg.)

[517] Eleito pela ARBAL em sessão de 21 de junho de 1910 (cf. ALVES, Alice Nogueira – *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos em Portugal*, 2009 [texto policopiado], 364).

[518] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de março de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[519] Cf. Ofício enviado pela Academia Real de Belas Artes a informar o Ministério do Reino (Direção Geral da Instrução Secundária Superior e Especial) da instituição da Comissão de Inventário e Beneficiação de Pintura Antiga em Portugal [10 de março de 1910], transcrito em ALVES, Alice Nogueira – *Ramalho Ortigão…*, 2009 [texto policopiado], Anexo, doc. 24, 559.

[520] Aprovada por despacho ministerial de 15 de abril de 1910 (cf. *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos. Decreto, com força de lei, de 26 de maio de 1911*, 1911, 22).

[521] ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 165.

[522] V. ALVES, Alice Nogueira – *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos em Portugal*, 2009 [texto policopiado] e ALVES, Alice Nogueira – "A autonomia do restauro da pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1.ª República (26 de Maio de 1911"), 2011, 343-350.

iniciativa não seria esquecida, sendo integrada na legislação artística republicana (Decreto de 26 de maio de 1911) em artigo específico, que regulamentava a Comissão encarregue de inventariar, tratar e expor os quadros anteriores ao século XVII[523].

Ao longo da primeira década de 1900 a Academia tentou afirmar-se cada vez mais como uma instituição de referência cultural e artística do país, através das diferentes frentes de ação que podia exercer através da Escola e do Museu que tutelava, e da sua própria atividade como órgão consultor de relevância diante das entidades governamentais que tinham a seu cargo o património artístico do país. As polémicas e discussões fomentadas no seu seio deram-lhe publicidade e contribuíram para o reconhecimento público crescente dos seus membros[524]. José de Figueiredo beneficiou e soube tirar partido deste contexto, fomentando as polémicas na imprensa e intervindo constantemente nas reuniões da ARBAL a propósito dos diversos assuntos discutidos, apresentando propostas, elaborando representações, contribuindo efetivamente para o trabalho daquela instituição, consolidando-se deste modo como erudito nos assuntos artísticos nacionais. A qualidade do seu discurso, as noções que tinha das leis, a sua integração na máquina do Estado (através do seu cargo na DGIP), o conhecimento que tinha do panorama artístico e patrimonial internacional e as suas relações pessoais, constituíram ferramentas que soube utilizar na construção da sua imagem e no seu posicionamento favorável aquando da mudança de regime. Contudo, no final daquele decénio outro acontecimento viria a ser fulcral na efetiva afirmação e consagração do seu nome no panorama patrimonial português (e mesmo internacional): a campanha em torno dos painéis de São Vicente de Fora.

---

[523] *"Art. 55.º Sem embargo das funcções genericamente attribuidas por este decreto aos Conselhos de arte e archeologia e ao Conselho de Arte Nacional, com referencia á inventariação, conservação e tratamento das obras de arte existentes no país, é mantida, até á conclusão dos seus trabalhos, a commissão especialmente encarregada, por despacho ministerial de 15 de abril de 1910, sobre proposta da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, de inventariar, tratar e expor os quadros anteriores ao seculo XVII (…)."* (*Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos. Decreto, com força de lei, de 26 de maio de 1911*, 1911, 22).

[524] A propósito do ambiente que se viveu na Academia ao longo de 1900, cujos relatos nos chegam através da documentação produzida nesse período, Maria João Neto sintetiza: *"Alvitravam-se medidas, multiplicavam-se sugestões, com eco nos jornais diários. Discutia-se a ampliação do palácio, a construção de um novo edifício, novas adaptações como o Palácio de Queluz e o* anexo dos Jerónimos*, ou a transferência de peças para* museus de província*, a par de um plano de* higiene e terapêutica *(designação preferida ao termo restauro) das pinturas antigas. (…) Os cuidados de salvaguarda enunciados deveriam estender-se a todas as obras de* pintura gothica *dispersas pelo país, na opinião dos eruditos académicos. Sente-se a falta de um inventário e da reprodução fotográfica das peças mesmo em posse de particulares.* (NETO, Maria João Baptista – "A propósito da *descoberta* dos Painéis de São Vicente de Fora", 2003, 237).

CAPÍTULO 5

JOSÉ DE FIGUEIREDO E A CAMPANHA DOS PAINÉIS DE SÃO VICENTE



Fig.31 *Painéis de S. Vicente de Fora*, 1450 d.C. - 1490 d.C., atribuídos a Nuno Gonçalves. Apresentação na sua disposição atual, em políptico composto pelas 6 tábuas.

1. Em torno dos painéis: sua(s) *descoberta(s)*.

A atribulada história da descoberta moderna dos painéis de São Vicente de Fora (Fig. 31) – e o papel de José de Figueiredo na sua fixação – tem sido alvo do interesse de diversos investigadores; não tendo surgido no decorrer da nossa investigação dados novos em relação a este assunto, não deixaremos contudo de analisar o estado da questão.

Em *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* (1910) Figueiredo dá-nos a indicação da data mais antiga em que os famosos painéis terão sido modernamente vistos *"por olhos esclarecidos"*: a primavera de 1882, altura em que um grupo constituído por Columbano Bordalo Pinheiro, a sua irmã Maria Augusta, Alberto Henriques de Oliveira e o entalhador Leandro Braga terá ido visitar o Paço Patriarcal de S. Vicente[525], deparando-se com uma tábuas pintadas que *"eram então* utilisadas *pelos operarios que, n'essa epocha, andavam a trabalhar no vasto casarão"*. Na sequência

[525] Anos mais tarde, Afonso de Dornelas (1880-1944) afirmará ter sido Leandro Braga quem terá ido ao café "Leão de Ouro" chamar a atenção de Columbano para *"umas tábuas pintadas que pareciam quadros antigos e bons"* que estariam nuns andaimes de umas obras internas do mosteiro (DORNELAS, Affonso de – *Os painéis do mosteiro de S. Vicente. II – Elementos para a sua identificação e vida*, 1931, 25). Rafael Moreira refere ser verosímil esta história, uma vez que o entalhador trabalhava então nas obras de restauro que decorriam no Paço Patriarcal, financiadas pelo rei D. Fernando II (MOREIRA, Rafael – "A 'descoberta' dos Painéis", 1994, 33).

dessa "descoberta", Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos (1855-1936), secretário do Cardeal Patriarca D. José Sebastião Neto e figura particularmente atenta ao panorama artístico do país[526], terá mandado limpar os quadros *"do pó e dispol-os pelos corredores, garantindo assim, relativamente, a sua conservação"*, cabendo depois a Joaquim de Vasconcelos[527] *"a honrosa tarefa"* de, pela primeira vez, fazer a sua análise crítica, em 1885[528]. Desconhecemos a fonte de Figueiredo para proceder a estas afirmações (provavelmente foram fontes orais, já que nenhum destes pretensos visitantes deixou registo escrito sobre o assunto), sendo contudo muito provável que conhecesse o relato que Elviro dos Santos fez publicar, a propósito do assunto, em 1905:

> *"Quando, em Setembro de 1883, tive a honra de ser nomeado secretario do Em.mo e Rev.mo Sr. Cardeal Patriarca D. José III, dei-me ao trabalho de passar revista a todos os cantos do paço de S. Vicente (…).*
>
> *Numa casa escura do primeiro andar, encontrei muitos quadros, cobertos de uma grande camada de poeira: mandei pendurá-los nas salas e nos corredores; entre elles estavam os quatro quadros referidos* [painéis de S. Vicente].

[526] Elviro dos Santos foi autor, por exemplo, de *As artes portuguezas no seculo XIX ou breves considerações sobre o seu estado, causas e remedios do mesmo* (1882) e do *Projecto da reforma dos estatutos da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses* (1909).

[527] **Joaquim de Vasconcelos** (1849-1936). Professor, escritor, arqueólogo, historiador e crítico de arte. Fez as primeiras letras no Porto mas em 1859 ingressou num colégio de Hamburgo onde, para além do ensino geral, estudou música. Em 1865 regressa a Portugal, sendo demovido de voltar à Alemanha devido à guerra franco-prussiana, em 1869. Datam desde período as suas primeiras publicações (sobre música) e os primeiros estudos de história da arte. Em 1876 casa com Carolina Michaëlis, em Berlim. O casal instala-se no Porto, cidade onde Vasconcelos viria a promover a dinamização e a criação de instituições de caráter cultural, colaborando também na organização de diversas exposições. Em 1889 é nomeado diretor do Museu Industrial e Comercial do Porto, do qual era conservador desde 1884, promovendo a sua organização e o estudo das indústrias e da etnografia portuguesas. Ao longo da sua vida Joaquim de Vasconcelos foi figura de destaque nos vários domínios da arte portuguesa, colaborando com diversas personalidades e instituições. Nos numerosos textos que deixou, publicados em monografias ou dispersos em periódicos, Vasconcelos tratou grande variedade de temas, tais como história da arte geral, história da música, história das indústrias portuguesas e das artes industriais, arqueologia, literatura portuguesa e alemã, pedagogia, ensino, museus, exposições. Os seus métodos e a qualidade dos seus estudos levaram a que José-Augusto França o considerasse *"verdadeiro fundador da história da arte em Portugal"*. (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 34, [s.d.], 293-294; LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo*, 2008 [texto policipiado]).

[528] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, 21-22. O primeiro estudo sobre as tábuas de S. Vicente foi publicado por Joaquim de Vasconcelos no jornal *O Comércio do Porto* dos dias 27 e 28 de julho de 1895, na sequência de uma visita que fizera ao Paço Patriarcal uns dias antes, na companhia de Ramalho Ortigão e José Queirós. A este erudito coube, portanto, a descoberta científica do famoso políptico.

Notando a sua excellencia, mandei colocá-los junto da janela, onde ainda estão, para receberem melhor luz. (…)

Num dia que ali appareceu o sr. Visconde de Castilho, mostrei-lhe os quadros: apenas olhou, exclamou, muito enthusiasmado: Ali está o retrato do nosso grande infante D. Henrique! – *Não se enganou, ao que parece. (…)"*[529]

Elviro dos Santos não faz qualquer menção a uma chamada de atenção para os quadros do Patriarcado por parte de Columbano e seus companheiros, reportando a si mesmo a responsabilidade de os ter limpo do pó e exposto em condições mais adequadas, e muitos anos mais tarde voltaria a insistir:

"Não foi, pois, o sr. Joaquim de Vasconcelos, nem o sr. Columbano e irmã que descobriram os painéis, os expuseram ao publico e indicaram o principal vulto dos mesmos. Os painéis desde 1883 que se conservaram em exposição; o corredor onde eles estavam era muito frequentado; nele residiam o sr. Arcebispo de Mitilene e a minha pessoa (…). nunca as tábuas estiveram fora do seu lugar, nem serviram para andaimes, como já alguém chegou a afirmar; quando se deturpam factos ocorridos em nossos dias o que admira que suceda com factos ocorridos há séculos!"[530]

Em 1994 Rafael Moreira chama a atenção, num pequeno artigo, para mais um elemento que viria a contribuir para a construção da cronologia – e para a própria interpretação – da "descoberta" dos painéis: o facto de Columbano ter estado, entre abril de 1881 e setembro de 1883 em Paris, patrocinado pela condessa d'Edla. Segundo Moreira, o episódio relatado por Figueiredo (e repetido por Dornelas) *"só poderia ter acontecido após a Primavera de 1884"* sendo que esta *"confusão de datas ou de nomes"* por parte de José de Figueiredo terá sido involuntária. Contudo, o autor refere que o facto de tradicionalmente se reportar a "descoberta" a Columbano e ao círculo do "Grupo do Leão" não será de todo inocente, uma vez que deste modo valorizava-se *"a existência nesse cenáculo de uma cultura bem informada e de linhas de interesses mais*

[529] SANTOS, Alfredo Elviro – [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [4 de outubro de 1905]. Transcrita no artigo "Museu do Patriarchado" in *O Archeologo Português*. Vol. X, n.º 10-12 [outubro de 1905], 326-327.
[530] SANTOS, Alfredo Elviro dos – "Ao redor dos Painéis de S. Vicente" in *Diário de Notícias* [21 de fevereiro de 1926].

vastas do que o simples naturalismo a que costuma ser reduzido", integrada num contexto de crescente interesse pelo património artístico nacional dentro do qual os bens da igreja constituíam um interessante "chamariz"[531].

Retomando esta questão, Maria João Neto desenvolve uma nova interpretação, segundo a qual Figueiredo construiu em torno da "descoberta" dos painéis *"um trilho circunstancial favorável para impor determinadas ideias"*, não tendo sido casual a referência ao ano de 1882, *"fundamental para impor uma determinada perspectiva"*[532]. Neto defende que o propósito de Figueiredo terá sido, por um lado não dar a primazia da primeira chamada de atenção para os painéis a Elviro dos Santos (o facto de este clérigo ter sido uma figura desde há muito dedicada aos assuntos patrimoniais do país seria algo incómodo para a ARBAL, *"que queria retirar as pinturas do Patriarcado"* e mesmo para o próprio Figueiredo, que *"procurava assumir uma posição de relevo no quadro da reflexão artística nacional"*[533]); e por outro acentuar o abandono e as más condições de conservação a que aquelas tábuas – e mesmo outras obras pertencentes ao Patriarcado – estavam sujeitas, *"longe dos olhares dos curiosos"*, ganhando deste modo *"argumentos para pressionar a cedência das pinturas"* para serem expostas no Museu de Belas-Artes de Lisboa[534].

Ora, na narrativa de Figueiredo parece-nos que este simplesmente se limita a seguir a cronologia "que conseguiu apurar"[535], e não notamos de facto que o discurso seja conduzido no sentido de desvalorizar a ação de Elviro dos Santos, a quem até dedica palavras bastante elogiosas – note-se mesmo a referência à boa acessibilidade das tábuas para se proceder à sua visualização e estudo, após a intervenção daquele clérigo:

> *"Com o seu amor pelas coisas d'arte, monsenhor Elviro dos Santos (…), ao deparar com todos esses quadros, mandou limpal-os do pó e dispol-os pelos corredores, garantindo assim, relativamente, a sua conservação. Certamente que o*

[531] MOREIRA, Rafael – "A 'descoberta' dos Painéis", 1994, 33-34.
[532] NETO, Maria João Baptista – "A propósito da *descoberta* dos Painéis de São Vicente de Fora", 2003, 221-222.
[533] Idem, *ibidem*, 227. A autora não deixa contudo de lembrar que Elviro dos Santos e José de Figueiredo apresentavam, nos seus textos sobre o panorama patrimonial português, perspetivas bastante semelhantes, ainda que na obra de Figueiredo seja assumida uma visão *"laicista e progressista"* (Idem, *ibidem*, 228), perspicaz observação com que estamos de acordo.
[534] Idem, *ibidem*, 223.
[535] Cf. FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 21.

local, que então coube aos quadros de S. Vicente, não era o ideal. O sol e o vento não lhes faltaram com a sua assistencia pouco benevola; mas, o perigo do seu descaminho, esse, quasi desapparecia, ao mesmo que se tornava facil o seu exame.

Dos nossos eruditos, o primeiro que ali os viu foi o sr. Visconde de Castilho, que, como Columbano, reconheceu logo, n'uma das mascaras, a do solitario de Sagres. Depois, a este visitante seguiram-se outros, e, entre elles, Julio Mardel, que, amigo do então Arcebispo de Mitylene, mais d'uma vez encareceu os paineis a este prelado. Mas, se não ha duvida que todos consagraram o seu valor, o que é certo, comtudo, é que só em 1895 essas taboas mereceram a atenção da critica, tornando-se assim do conhecimento geral, com vantagem para a sua interidade e analyse. Coube essa honrosa tarefa ao sr. Joaquim de Vasconcellos, que as viu pela primeira vez n'uma visita que, na companhia dos srs. Ramalho Ortigão e José Queiroz, fez, em 20 de julho d'esse ano, á Egreja e Paço de S. Vicente."[536]

Apesar de não detetarmos – ao contrário do que se subentende ao longo do texto de Maria João Neto – uma *má fé* por parte de Figueiredo ao descrever a descoberta dos painéis, não deixa de ser interessante a leitura mais global feita pela historiadora, nomeadamente ao debruçar-se sobre o contexto sócio-político em que se integrou o crescente interesse pelas tábuas do Patriarcado, marcado pelo movimento anti-clerical e pró-republicano que se vivia no país e por um clima de *"nacionalismo renovado por crises políticas e ultimatos"*[537]. Contudo, se pode ser identificado um aproveitamento político da questão da "descoberta" e progressivo interesse pelos painéis (sendo que este aproveitamento teria sobretudo expressão já depois de implantada a República em Portugal[538]), não se deve, na nossa opinião, reportar a sua responsabilidade a uma ação intencional ou premeditada por parte daquele académico, ou mesmo da ARBAL enquanto instituição. Por um lado, Figueiredo era um homem bastante ambicioso e, apesar do clima de mudança de tendência pró-republicana que se fazia sentir, não cremos que arriscasse assumir uma posição forte em época de incertezas (lembremo-nos que a monografia *Arte Portugueza Primitiva…* seria publicada antes da implantação da

[536] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 21-22.
[537] NETO, Maria João Baptista – "A propósito da *descoberta*…", 2003, 229.
[538] A autora enfatiza, por exemplo, o facto de a imprensa republicana ter utilizado a narrativa de Figueiredo no sentido de *"denegrir por completo a imagem da instituição católica na ignorância e na falta de zelo pelo património artístico nacional"* (Idem, *ibidem*, 223).

República), mantendo uma ambiguidade política[539] suportada por um genuíno interesse pelo património nacional e que lhe permitia movimentar-se com agilidade nos meios marcados pelos dois quadrantes políticos; por outro lado, eram intervenientes ativos da ARBAL, neste período, quer monárquicos (Visconde de Atouguia, Ramalho Ortigão, José Pessanha), quer republicanos (Luciano Freire, Abel Botelho) – uns mais politizados que outros, naturalmente –, unidos efetivamente na causa comum da defesa da arte portuguesa[540]. Quanto muito, podemos assumir que, em ambiente político já clarificado, Figueiredo optou, de algum modo, por assumir a lenda que se formara em torno da descoberta dos painéis, que exaltava Columbano e a Academia como os "descobridores" e "salvadores" desse importante património – reforçando deste modo a imagem do círculo dos intelectuais mais cosmopolitas de Lisboa, em ele se integrava.

Para entendermos o contexto e o real alcance da ação da Academia e de José de Figueiredo em relação aos Painéis de S. Vicente, é imprescindível entender as movimentações que desde o início do século se fizeram em torno das famosas tábuas.

Depois de Joaquim de Vasconcelos ter formalmente chamado a atenção para os painéis em 1895, e de Ramalho Ortigão os referir no seu *Culto da* Arte no ano seguinte[541], estas pinturas só voltariam a ser alvo de atenção em 1901, num pequeno artigo da autoria de Sousa Viterbo, em que se defendia, pela primeira vez, a sua

---

[539] Como já referimos, José de Figueiredo raras vezes manifesta a sua posição em relação ao enquadramento político do país, afirmando que *"essas coisas competem essencialmente aos políticos, e eu não sou um político"* (FIGUEIREDO, José de [entrevista] in *A República* [23 de julho de 1911]). Só conhecemos duas referências específicas às suas simpatias políticas em dois períodos diferentes da sua vida: nos tempos de Coimbra assumia-se como miguelista e mais tarde será um grande admirador de Salazar.

[540] De facto, nas atas das reuniões da Comissão Executiva e das Assembleias Gerais da ARBAL não notamos, até outubro de 1910, quaisquer tensões de cariz político, sendo que nas várias questões debatidas as tomadas de posição de cada académico não refletem as suas preferências enquanto partidários de um grupo, mas sim as suas reflexões pessoais em relação a cada assunto. Mesmo a contenda com Carlos Reis não pode, como vimos, ter unicamente uma interpretação política. Após a implantação da República irão afastar-se da Academia vários membros monárquicos, mantendo-se contudo alguns – como José Pessanha – para quem a missão patriótica pela arte sobrepunha-se ao regime ou a preferências políticas.

[541] *"Esse retrato precioso* [do Infante] *eu mesmo o vi no dia 19 do mez de julho de 1895. (…) Está bem conservado e acha-se, com os tres da serie a que pertence, no corredor do claustro de cima no edifício de São Vicente de Fóra, no vão de uma janella (…)"* (ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 104). Antes destas referências as tábuas pertencentes ao Patriarcado já haviam sido alvo da atenção de Fialho de Almeida, que sobre elas escreve: *"Por occasião de morrer o patriarcha Ignacio, antecessor do actual, desappareceu de S. Vicente um quadro gothico, onde, num grupo, ajoelhado, se via o retrato do Infante D. Henrique, que passava por authentico. Esse quadro está hoje na galeria d'um titular financeiro, e ninguém lhe vai perguntar como foi que elle o adquiriu"* (ALMEIDA, Fialho de – *Os Gatos*, 1927 [30 de agosto de 1889], 47. Não conhecemos a fonte de Fialho de Almeida, sendo muito provável que o escritor nunca tenha visto o quadro. Não deixa de ser curiosa, contudo, a referência ao retrato do Infante.

incorporação no Museu Nacional[542]. Quatro anos depois, as mesmas pinturas vieram a dar o mote para uma curiosa troca epistolar entre Viterbo, José Pessanha e Alfredo Elviro dos Santos, publicada entre 22 de setembro e 11 de outubro 1905 no jornal *Diário de Notícias*[543], a propósito da constituição de um Museu do Patriarcado de Lisboa. O assunto foi lançado por Sousa Viterbo, ao mencionar ter ouvido um boato acerca do desejo do Cardeal Patriarca em estimular a formação desse museu, para o qual estaria *"já ao seu dispor um nucleo de primeira ordem"*, composto pela *"numerosa collecção de quadros, que enche de alto a baixo e de principio a fim um dos interminaveis corredores do vastissimo edificio"* do mosteiro de S. Vicente de Fora. Apesar de Viterbo louvar a iniciativa, insistia na pertinência de se depositarem algumas pinturas pertencentes ao Patriarcado no MNBA, alvitrando que:

> *"Quando porventura não se torne viável o pensamento attribuido ao Cardeal Patriarcha, ao Conselho dos Monumentos e ao Sr. Director do Museu Nacional de Bellas Artes incumbe o imminente e indeclinavel encargo de analysar aquella collecção, valorizando-a competentemente, fazendo com que o publico conheça um deposito artistico, quasi vedado até hoje aos seus olhos e apenas conhecido de um ou outro curioso."*[544]

Poucos dias depois da publicação desta epístola, José Pessanha lembraria em carta pública que os quadros do Patriarcado – nomeadamente as tábuas de S. Vicente – já haviam sido alvo da atenção de alguns membros da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (cujas atribuições, recordava o erudito, eram várias vezes confundidas com as do Conselho dos Monumentos), referindo que ele mesmo havia apresentado no final de 1904 uma proposta à Comissão Executiva daquela instituição no sentido de sensibilizar as autoridades (Cardeal Patriarca e Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça)

[542] VITERBO, Sousa – "O Museu de Bellas Artes" in *Diário de Notícias* [13 de agosto de 1901]. Este artigo encontra-se publicado em *Sousa Viterbo. Cem artigos de jornal insertos no Diario de Noticias de Lisboa e pela empresa deste jornal publicados em homenagem ao seu extinto colaborador"*, 1912, 18-19.
[543] Estes artigos foram coligidos por José Leite de Vasconcelos na revista *O Archeologo Português*. Vol. X, N.º 10-12 [outubro de 1905], 322-335.
[544] VITERBO, Sousa – [carta aberta; não assinada] in *O Diário de Notícias* [22 de setembro de 1905]. Viterbo já expressara a opinião de que os painéis deveriam ser transferidos para o MNBA alguns anos antes, num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 13 de agosto de 1901.

para a conservação e exposição dos painéis, nomeadamente através da sua integração no Museu Nacional de Belas-Artes[545].

Elviro dos Santos juntou-se ao debate uns dias depois, afirmando ser da opinião que *"nenhum objecto deve sair do Paço de S. Vicente"*, já que *"nos claustros d'este paço, ha salas onde, com commodidade e segurança, se póde instalar o Museu"*. Nesta missiva o clérigo afirmava concordar com a ideia da constituição de um Museu da Mitra Patriarcal, ainda que não confirmasse a veracidade dos boatos a propósito da sua eminente concretização[546].

O confronto continuou nos dias seguintes e refletiu de facto o interesse que os painéis vinham suscitando junto da comunidade erudita portuguesa. Porém, o debate não teve quaisquer repercussões junto das autoridades competentes (Estado e Igreja), ficando a questão aparentemente votada ao esquecimento durante mais algum tempo[547], até 1909, ano em que a Academia e José de Figueiredo iniciaram aquela que viria a ser a mais importante e mediática campanha em torno daquelas pinturas.

Em janeiro de 1909 Figueiredo escreveu ao vice-inspetor da ARBAL comunicando que o *"illustre amador e colleccionador d'arte"* conde dos Olivais e Penha Longa se oferecera para *"custear o arranjo necessario à conservação e melhor exhibição das taboas do seculo XV, existentes no Paço de S. Vicente, e em uma das quaes figura o Infante D. Henrique"*, impondo uma única restrição: que essa intervenção fosse feita por *"um artista escolhido"* pela Academia[548]. Como já pudemos observar, José Pinto Leite, conde dos Olivais e Penha Longa, fora colega de José de Figueiredo em Coimbra; os dois amigos tinham em comum um particular gosto pelos

[545] PESSANHA, José – [carta aberta] in *Diário de Notícias* [28 de setembro de 1905]. De facto, em 29 de novembro de 1904 José Pessanha defendeu na ARBAL que a instituição deveria dirigir-se às autoridades competentes (Cardeal Patriarca e Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça) propondo a integração das tábuas no MNBA ou, *"quando não possa conseguir-se tal transferencia que esses quadros sejam removidos do logar que teem occupado (…) para um recinto onde a sua conservação fique melhor garantida."* (Ata da Comissão Executiva da ARBAL [29 de novembro de 1904]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679).

[546] SANTOS, Alfredo Elviro – [carta aberta] in *Diário de Notícias* [4 de outubro de 1905].

[547] *"E poucos mais anos usufruiram os paineis tão recatado poiso!"*, haveria de comentar António Manuel Gonçalves ao historiar os referidos quadros (GONÇALVES, António Manuel – *Do restauro dos painéis de São Vicente*, 1960, 19).

[548] Carta de José de Figueiredo para o vice-inspetor da ARBAL, Visconde de Atouguia [19 de janeiro de 1909] (Biblioteca do MNAA, RES619. Documentação anexada ao exemplar de *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* que pertenceu a Luciano Freire. V. Anexo, Doc. 15). Esta carta foi lida na reunião da Comissão Executiva da ARBAL em 26 de janeiro de 1909 (Ata da Comissão Executiva da ARBAL [26 de janeiro de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679).

"assuntos de arte"[549], pelo que não terá sido difícil Figueiredo mobilizar o interesse do conde para patrocinar tão nobre empresa[550]. A escolha da pessoa encarregue pelo restauro das pinturas recaiu obviamente em Luciano Freire, nesta altura já reconhecido pelas intervenções que fizera em alguns quadros do Museu Nacional de Belas-Artes[551]. Encorajada pela oferta mecenática por parte do conde filantropo, a ARBAL encarregou Figueiredo de obter as autorizações necessárias para poder levar avante a proposta de beneficiação das tábuas, recordando o próprio:

> *"N'essa missão, procurámos o sr. Patriarcha, que, de bom grado, se poz á nossa disposição, informando o melhor que era possivel o officio que, em nome da Academia, lhe levámos. O sr. Patriarcha, a quem a arte nacional deve já muitos serviços (…) continua a honrar essa sua intelligente tradição (…).*
>
> *Da Direção Geral dos Proprios Nacionaes, onde pessoalmente fomos, tambem não encontrámos difficuldades. O sr. Conselheiro Campos de Magalhães, com a melhor e boa vontade, cooperou na nossa tarefa, e, tendo o Ministro da Fazenda concordado com a nossa proposta, os quadros, duas ou tres semanas depois, achavam-se na Academia Real de Belas-Artes (…)."*[552]

Em 6 de março a Academia procedeu então ao pedido formal das pinturas ao Cardeal Patriarca, D. António Mendes Belo (sucessor de D. José Neto, designado em 19

---

[549] Esse gosto comum é testemunhado por alguma documentação que chegou aos nossos dias; por exemplo, entre os documentos que consultámos no espólio pertencente à família de José de Figueiredo, existem algumas cartas nas quais podemos verificar algumas trocas de ideias entre Figueiredo e Pinto Leite acerca da história da arte portuguesa (v. Anexo, Doc. 16).

[550] Refira-se, contudo, que José Pinto Leite não deixava de se mostrar reticente em relação ao rumo que as teses de Figueiredo estavam a seguir: *"Respeito muito a opinião das sumidades que cita, mas que sabem elles da nossa pintura e dos nossos pintores? Não estou convencido porque não ha factos que me convençam. Para que eu mudasse a opinião precisaria ver a genese d'essa escola, ou obras que na mesma época revestissem o mesmo caracter e ver mais as transformações d'essa pintura, homogénea, através dos seculos. / N'esta época de investigação e transformação cientifica é essa a única maneira de proceder. Qualquer outra significa o desejo que exista uma escola portuguesa, mas nada mais. É o carro adiante dos bois! (…) / Não será excessiva a sua admiração, levada pela ideia fixa, para achar certas superioridades aos quadros de S. Vicente sobre os Van Eyck!?* (Carta de José Pinto Leite, conde dos Olivais e Penha Longa, para José de Figueiredo [Aix-les-Bains, 14 de agosto de 1909] (Anexo, Doc. 16).

[551] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [26 de maio de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679. A escolha de Freire terá sido particularmente grata a Figueiredo, que *"tinha n'elle a maior confiança, desde que vi[ra] o tratamento que elle tinha feito ao Memling e ao Bamboche do museu"* (Carta de José de Figueiredo para Afonso Lopes Vieira [Paris, 5 de janeiro de 1922]. BMALV, Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida. Vol. I, n.º1). V. também LEANDRO, Sandra – "O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da «Pintura Antiga»", 2007, 65-81.

[552] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 30.

de dezembro de 1907), que aceitou o repto sob a condição de estas *"serem reenviadas para o Paço Patriarchal de São Vicente de Fora logo que a restauração se conclua"*[553]. Os quadros foram entregues à Academia um mês depois:

> *"Recebi de Sua Eminencia Reverendissima o Senhor Cardeal Patriarcja, os quadros abaixo indicados, pertencentes á Mitra Patriarchal, afim de serem convenientemente beneficiados no edificio da Academia (…) e sob a vigilancia directa da mesma Academia, conforma autorisações do (…) Ministro da Fazenda por seu despacho de 22 de março pp., quadros que me comprometo a restituir, logo que esteja concluido o respectivo trabalho de beneficiamento."*[554]

Dos quadros cedidos pelo Patriarcado para restauro não constavam apenas as famosas tábuas (*"seis quadros do seculo XV, num dos quaes figura o Infante D. Henrique, estando quatro dos mesmos emoldurados dois a dois"*), mas também *"um quadro da mesma epoca representando provavelmente S. Theotonio"* e *"dois quadros pequenos representando batalhas"*[555].

Fazendo uma leitura geral da descrição dos principais acontecimentos relacionados com os painéis ao longo de toda a década de 1900, notamos que as movimentações institucionais no sentido de se proceder ao seu estudo, restauro e integração no Museu Nacional começaram a ser fomentadas no seio da ARBAL a partir de 1904-1905, sendo um dos seus principais mentores o académico José Pessanha. Porém, nesse período, o ambiente de tensão com o diretor do Museu, a resistência da Igreja à ideia da saída das pinturas do Paço Patriarcal[556] e a falta de uma dotação

[553] Cf. NETO, Maria João Baptista – "A propósito da *descoberta*…", 2003, 231.
[554] Ofício redigido pelo Inspetor da ARBAL [6 de abril de 1909]. (Biblioteca do MNAA, RES 619. Documentação anexada ao exemplar de *Arte portugueza primitiva*… que pertenceu a Luciano Freire. V. Anexo, Doc. 15).
[555] Idem. Os quadros referidos encontram-se atualmente no MNAA, para onde foram transferidos oficialmente em 1913. "S. Teotónio" (1367 Pint; óleo sobre madeira, 115,5 x 89,3 cm) é atualmente atribuído à oficina lisboeta de Nuno Gonçalves; "Batalha" (1440 Pint; óleo sobre tela colada em madeira, 22 x 35 cm) e "Batalha" (1441 Pint; óleo sobre tela colada em madeira, 22 x 36 cm) estão atribuídos ao pintor italiano Salvatore Rosa, da escola italiana do século XVII.
[556] Figueiredo recorda que terá tentado, antes de 1909, obter autorização do Patriarcado para se proceder à "limpeza e tratamento" dos painéis (se o fez terá sido a nível pessoal, pois não encontramos registos destas movimentações particulares na documentação da Academia), lembrando que *"Nada consegui porem, pois o cardeal Netto, pouco culto e inteligente, parece ter visto no caso uma profanação e não deferiu o meu pedido, ou antes aos meus pedidos, pois, directa e indirectamente, renovei a tentativa."* (Carta de José de Figueiredo para Afonso Lopes Vieira [Paris, 5 de janeiro de 1922]. BMALV, Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida. Vol. I, n.º1). De facto, como já foi mencionado, o

orçamental para garantir uma intervenção correta e célere nas tábuas, não ofereciam o contexto ideal para se iniciar a desejada campanha em torno dos painéis. Essa conjuntura começou a alterar-se em 1909-1910, quando José de Figueiredo – que até essa data não se havia debruçado como historiador sobre aquelas pinturas[557] – obteve o patrocínio monetário do seu amigo José Pinto Leite[558] e conseguiu manter um bom diálogo com o Patriarcado, garantindo a transferência temporária dos quadros para as instalações da ARBAL, onde foram intervencionados por Luciano Freire e mediaticamente expostos. Estas movimentações anteciparam de certo modo o antigo desejo da Academia, que viria por fim a concretizar-se na sequência dos acontecimentos políticos de 1910: a incorporação definitiva dos painéis no Museu Nacional de Belas-Artes.

Deste modo, verificamos que ao longo do final da primeira década de 1900 houve um conjunto de fatores relacionados com a conjuntura política e cultural que promoveram o interesse e as movimentações em torno dos Painéis, e que foram particularmente benéficos quer para a ARBAL, quer para José de Figueiredo. A Academia consolidava, após tantos anos de críticas e polémicas, a sua imagem pública de instituição particularmente sensível ao património artístico móvel português, em diálogo e colaboração com outras instituições (neste caso a Igreja, que neste processo acabou também ela própria por projetar uma imagem de abertura no que diz respeito às questões patrimoniais); e Figueiredo aproveitava a oportunidade para realmente se destacar, elaborando um estudo há muito desejado por vários eruditos e vendo o seu nome ficar para sempre ligado à primeira obra monográfica sobre as famosas tábuas e à sua divulgação nacional e internacional (*vide infra*).

A construção ideológica sobre os painéis, com marcações políticas diversas, não foi então feita no contexto da sua "descoberta" e das discussões que levaram finalmente

---

parecer favorável para intervenção nos painéis seria já da responsabilidade do cardeal sucessor, D. António Mendes Belo.

[557] Recordemos que em *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, publicado em 1908, não há qualquer palavra sobre os quadros do Patriarcado.

[558] A contribuição monetária do conde dos Olivais e Penha Longa suportou os trabalhos de carpintaria e emolduramento dos painéis. As reproduções fotográfica terão sido suportadas pelo conde e por Figueiredo, que pagou ainda a impressão da obra. Luciano Freire terá realizado gratuitamente o restauro dos painéis (cf. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, [s.d.] [texto dactilografado]. AMNAA, FJF, Cx. 5, Pasta 5, Doc. 5 – texto publicado em *Conservar Património*, n.º5 [2007]; e carta de José de Figueiredo para Afonso Lopes Vieira [Paris, 5 de janeiro de 1922]. BMALV, Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida. Vol. I, n.º1. V. também algumas faturas relativas a este trabalho, em Anexo, Doc.s 15 e 17).

ao seu restauro e estudo, mas sim depois, durante a Primeira República e, mais tarde, no Estado Novo, pois as diversas interpretações a que foram sujeitos nesses períodos (e não só a de Figueiredo) muitas vezes apoiavam-se e simultaneamente promoviam uma retórica nacionalista e patriótica que se adaptava perfeitamente àqueles contextos[559].

2. O restauro.

Entregues as pinturas do Patriarcado à Academia Real de Belas-Artes, logo se iniciou a campanha de restauro, levada a cabo por Luciano Freire. Antes da intervenção**,** os painéis foram fotografados (Fig.32), recordando Figueiredo:

> *"Archivavamos assim um documento do maior valor e guardavamos, para o possivel commentario de qualquer critico mal humorado (pois tudo é de esperar), o melhor argumento que podemos apresentar para a justificação da nossa iniciativa"*[560]



Fig.32 *Painéis de S. Vicente de* Fora: Painel do Infante, Painel do Arcebispo, Painéis dos Frades e da Relíquia e Painéis dos Pescadores e dos Cavaleiros, fotografados por João Carlos Coutinho antes da intervenção de restauro de Luciano Freire.

[559] Note-se que não pretendemos dar a entender que consideramos ter sido a República ou o Estado Novo, enquanto regimes – e só para nos limitarmos aos períodos que temos vindo a referir – , que fizeram essas *"*construções ideológicas*"* sobre os painéis. Esse processo é fruto das movimentações e interrelações de várias personalidades com bastante autonomia intelectual em contextos sociais, políticos e culturais complexos e abrangentes (extravasando mesmo o âmbito nacional) e que não devem ser simplificados.
[560] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 30-31.

Algumas notas sobre estas palavras:

- A questão da fotografia enquanto documento, referida por Figueiredo, fazia parte das preocupações mais atuais da ARBAL: em 1 de junho de 1909 Ramalho Ortigão declarava em assembleia geral que se deveriam obter os meios necessários para a reprodução fotográfica dos quadros primitivos do Museu de Belas-Artes, "*como processo logico da sua bôa identificação, e classificação*"[561]; e uns dias mais tarde Figueiredo defendia que durante qualquer processo de restauro patrocinado pela Academia os quadros deveriam ser fotografados três vezes, *"primeiro no estado em que sejam encontrados, segundo depois de completamente limpos; e terceiro, uma vez a beneficiação e restauro terminado. Assim a documentação será completa, e o estudo dos quadros poderá fazer-se com absoluta segurança (…)."*[562]

Utilizada a partir da segunda metade do século XIX como ferramenta indispensável de registo do património nacional em vários países[563], em Portugal o recurso à utilização sistemática da fotografia como auxiliar no registo e inventário do património artístico pelas instituições que o tutelavam foi algo tardio[564]. Porém, algumas casas fotográficas – como as de Francisco Rocchini (1822-1895), Emílio Biel (1838-1915), Carlos Relvas (1838-1894) e, mais tarde, de Marques Abreu (1879-1958) ou Domingos Alvão (1872-1942) – iniciaram, por iniciativa particular, um trabalho de levantamento sistemático de monumentos, paisagens e objetos artísticos, articulando-se de modo mais ou menos intenso com os serviços oficiais[565]. Assim, até ao início do

[561] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de junho de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674. Note-se que já em 1896 Ramalho Ortigão chamara a atenção para esta questão: *Das* [pinturas] *que existem no Museu Nacional de Lisboa, na arrecadação da Academia das Belas-Artes e nos demais depósitos do paiz, não há uma só fotografia registada pelo Estado, à semelhança do que se faz em todos os museus do mundo."* (ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 107)

[562] Ata da Assembleia Geral da ARBAL [12 de junho de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[563] Na segunda metade do século XIX a fotografia foi utilizada um pouco por toda a Europa e Estados Unidos da América para inventariar e documentar o património natural, monumental e artístico dos países, integrada numa estratégia de salvaguarda, conservação e divulgação desse património e enquadrada num contexto de afirmação dos discursos nacionalistas. Os museus foram locais privilegiados para a realização dessas campanhas fotográficas, devido ao vasto e valioso património móvel que encerravam.

[564] Jorge Custódio refere, por exemplo, que *"ao contrário de outras instituições estatais (…) os serviços artísticos e dos monumentos não dispuseram durante décadas de secção de fotografia, nem fotógrafo oficial. A própria máquina fotográfica constitui uma raridade, só tardiamente adquirida pelos respectivos serviços."* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 58).

[565] Idem, *ibidem*, 59. Por exemplo, em 1880 Carlos Relvas associou-se, por sua iniciativa, a uma comissão incumbida pela ARBAL de elaborar um relatório sobre o estado de conservação de algum património monumental nacional, contribuindo com a realização gratuita de fotografias. Em 1882 o

século XX não houve efectivamente uma prática continuada de inventário fotográfico do património móvel e imóvel nacional. José de Figueiredo viria a ser um defensor constante do recurso à fotografia, estabelecendo no museu a seu cargo o hábito de fotografar sistematicamente os objetos, com o auxílio regular dos estabelecimentos de João Carlos Coutinho e de Octávio Bobone (v. Capítulo 9).

- A fotografia realizada por ocasião do restauro dos painéis em 1910 não foi a primeira reprodução feita daquela obra. Por volta de 1896 Edgar Prestage mandou fotografar o retrato do Infante, visando ilustrar a versão inglesa e comentada da *Crónica do descobrimento e conquista da Guiné* (1448), de Gomes Eanes de Azurara (1415/20-1474). Contudo, a prova fotográfica, realizada pelo "Senhor Camacho", não revelou qualidade suficiente e não chegou a ser publicada[566].

Na primavera de 1906 os painéis voltaram a ser fotografados – desta vez no seu conjunto (Fig.s 33 e 34) – pelo historiador de arte inglês Herbert Cook (1868-1939), visconde de Monserrate, que viria a divulgar as imagens em 1909 na revista de arte *The Burlington Magazine*, ilustrando o artigo "Some early Portuguese paintings"[567]. Publicado quando as tábuas estavam ainda a ser intervencionadas por Freire, este foi o primeiro artigo internacional dedicado àquela obra (*vide infra*).

---

fotógrafo seria o responsável por fotografar inúmeros objetos que integraram a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, cujas fototipias publicou a suas expensas num álbum que contou com um texto de Augusto Filipe Simões (cf. OLIVEIRA, Paulo – *Carlos Relvas e a sua casa-estúdio*, 2006, 84 e seg.).

566 *"We had expected to be abble to furnish our readers with a copy of the portrait of the Prince* [Henry] *from the important oil-painting on board preserved on a corridor of the extinct monestery adjoning to the Church of S. Vicente de Fóra in Lisbon, but the photograph, which has taken by Senhor Camacho with the permission of his Eminence the Cardinal Patriach, proved unsatisfactory, owing to the position of the Picture and want of sufficient light."* (Edgar Prestage e Charles Raymond Beazley - "Editor's Preface" in *The Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea written by Gomes Eannes de Azurara*, Vol.1, 1896, XI). Joaquim de Vasconcelos recorda que após a sua "descoberta" de 1895 tentou mandar fotografar os painéis pelos *"melhores photographos da capital"*, tarefa que não foi concretizada porque *"nenhum possuía as chapas adequadas, para pinturas antigas, escurecidas, em taboa"*. Foi ele quem chamou então a atenção de Edgar Prestage *"amigo provado e cultor das lettras portuguezas, que podia interessar o Governo inglez na reproducção, porque fôra ingleza a sociedade de eruditos (Arundel Society) que mandara reproduzir magistralmente o São Pedro de Vizeu, da Serie Grão-Vasco"* (VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal.* Fasc. 20, [1918], 3. Prestage não terá conseguido o apoio do governo inglês mas manteve o interesse por aquela pintura, pedindo então ao "Sr. Camacho" para realizar a prova fotográfica que se verificou inadequada para publicação.

567 COOK, Herbert – "Some early Portuguese paintings" in *The Burlington Magazine*, Vol. 15 [abril-setembro de1909], 232-237.





Fig.s 33 e 34 Reproduções dos painéis de S. Vicente antes do restauro de Luciano Freire, publicadas pela primeira vez em 1909 na *The Burlington Magazine*, no artigo de Herbert Cook, "Some early Portuguese paintings". Nas legendas originais, a indicação de que as tábuas seriam brevemente integradas no museu nacional (*"(…) shortly to be added to the Lisbon Gallery"*).

- Por fim, note-se a reserva de Figueiredo em relação a possíveis críticas à intervenção que então se preparava. Apesar da total confiança no trabalho de Luciano Freire, reconhecido pelos seus pares e que até já fora elogiado por um erudito estrangeiro[568], Figueiredo não ignorava quer os *"comentários e atittudes desfavoraveis"* que o pintor já recebera em intervenções anteriores[569], quer a delicadeza da operação que então tinham em mãos; por outro lado, talvez já começasse a antever o resultado do tratamento, marcado por um grande contraste entre o "antes" e o "depois". Simultaneamente, recordemos que durante o período em que Freire intervencionou os painéis (1909-1910), estava instaurada a polémica que o opôs ao diretor do MNBA, a propósito do estado de conservação dos quadros do Museu e da sua recusa em fazer os tratamentos fora do seu ateliê, no convento de S. Francisco. Freire tinha, pois, a sua imagem demasiado exposta na imprensa nacional e particularmente vulnerável aos seus críticos, facto que José de Figueiredo tinha decerto em atenção.

A natural cautela de Figueiredo – afinal de contas, também estava em jogo a sua própria reputação – foi acompanhada por reação semelhante por parte de Freire, que resistiu a aceitar o encargo[570] e exigiu depois à ARBAL o acompanhamento efetivo e responsável de todo o processo[571]. O tempo daria razão aos dois eruditos, pois após a conclusão do restauro logo se insurgiram vozes críticas, que acusavam o pintor de ter repintado os painéis, ironizando até com o facto de aquela ser a sua melhor obra[572]…

---

[568] Referimo-nos aos elogios tecidos pelo professor e crítico de arte holandês Abraham Bredius (1855-1946) que "*julgou perfeito e à altura do que poderia ser feito pelo melhor especialista, o tratamento dado ao quadro "Virgem com o Menino Jesus"*, atribuído a Memling (cf. Ramalho Ortigão, Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de junho de 1909]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674).

[569] Cf. Carta de José de Figueiredo para Afonso Lopes Vieira [Paris, 5 de janeiro de 1922]. BMALV, Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida. Vol. I, n.º1.

[570] "(…) *não foi sem uma certa resistencia da parte do Freire que consegui leval-o ao tratamento dos paineis de S. Vicente. A amizade que o Freire já me votava então e o meu entusiasmo e fé venceram tudo."* (Idem, *ibidem*).

[571] É o próprio Freire quem nos testemunha este dado, nas suas *Memórias*: *"Antes de qualquer retoque nesses quadros* [mas depois de efetuada já a limpeza de vernizes]*, fiz com que o Conselho Académico examinasse o meu trabalho e lavrasse um auto."* (*Memórias de Luciano Freire*, [s.d.], 8 [documento dactilografado]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pasta 2). Este auto, assinado pelo Inspetor Visconde de Atouguia e pelos académicos José Luís Monteiro, Columbano Bordalo Pinheiro, José Simões de Almeida, José Veloso Salgado, José Pessanha e José de Figueiredo, descreve os critérios seguidos pelo restaurador, comprovando a sua competente idoneidade e garantindo a constante "cautela" e "meticulosidade" com que executava aquele trabalho (cf. Auto redigido em 21 de maio de 1909 pela Comissão Executiva da ARBAL (Biblioteca do MNAA, RES 619. Documentação anexada ao exemplar de *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* que pertenceu a Luciano Freire. V. Anexo, Doc. 15, ponto 3).

[572] Freire comentaria, anos mais tarde, que algumas pessoas, quando confrontadas com as tábuas restauradas, mostraram-se desconfiadas *"de que certos vermelhos dos vestuarios de algumas das figuras dos paineis de Nuno Gonçalves, não tivessem sido refrescados; asneirola que certos zoilos propalavam bem estupidamente"* recordando também que chegara a ser acusado de ter feito alterações em algumas

Documentado logo a partir de 1910 pelos seus mais diretos intervenientes, o processo de restauro dos painéis de S. Vicente tem sido ao longo dos anos alvo de análise e reflexão[573]. Aqui interessa-nos, porém, entender como acompanhou Figueiredo esta intervenção e de que modo a mesma contribuiu para o desenvolvimento das suas ideias sobre restauro (uma das áreas sobre as quais irá ter responsabilidades nos vários cargos que assumirá a partir de 1911) e mesmo sobre o estudo da pintura primitiva.

José Alberto Seabra Carvalho nota, sem contudo desenvolver, que a reflexão que José de Figueiredo tece acerca do restauro de pintura em *Arte portugueza primitiva...* é bastante diminuta[574], defendendo que a teorização sobre estes assuntos mais práticos nunca interessou àquele erudito, uma vez que *"os seus desafios intelectuais e as prioridades de investigação não passavam por aí"*. E acrescenta que considera a sua atitude face à conservação e restauro *"meramente instrumental, sobretudo porque, além do mais, tinha Freire a seu lado, um companheiro de absoluta confiança nessa área"*[575]. De facto podemos verificar, ao longo de todo o texto publicado em 1910, essa utilização instrumental do restauro, já que em várias passagens o autor recorre à descrição das operações que iam sendo feitas por Freire para dar a conhecer de que modo foi "descobrindo" a pintura e construindo quer a sua história material (através da descrição das diversas intervenções – repintes e colocações de vernizes – que as tábuas

---

das figuras, *"com o propósito de justificar a identificação que o Dr. José de Figueiredo realisou"*. E rematava: *"Quando a maldade se associa á estupidez resultam sempre estes despropositos"*… (FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, [s.d.] [texto dactilografado]. AMNAA, FJF, Cx. 5, Pasta 5, Doc. 5). Também Afonso Lopes Vieira viria a relembrar o quanto o "frescor das tintas" e a vivacidade das cores do polítptico restaurado (ou melhor, "reintegrado", utilizando a terminologia preferida por aquele erudito) causaram "estranhezas" a algumas pessoas (VIEIRA, Afonso Lopes – *Da reintegração da pintura primitiva*, 1923, 14-15).

[573] Destacamos aqui alguns títulos: VIEIRA, Afonso Lopes – *Da reintegração dos primitivos portugueses*, 1923; GONÇALVES, António Manuel – *Do restauro dos painéis de S. Vicente*, 1960; CRUZ, António João – "Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900" e CARVALHO, José Alberto Seabra – "*Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX"* in *Conservar Património*, n.º 5 [2007]; e os artigos de Sandra Leandro e José Alberto Seabra de Carvalho no livro *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, 2007).

[574] Seabra Carvalho reporta-se a esta passagem: *"Contra o que é corrente, não ha operação mais grave do que a limpeza d'um quadro. Mal feita, a obra de arte pode considerar-se perdida. E assim diz algures, muito justamente, um grande technico francez que o mal dos repintadores é nullo, comparado com o que causam os que, sem competencia para isso, se propõem restituir ao estado primitivo as pinturas alteradas com retoques posteriores. O segundo mal tem remédio; o primeiro não; pois, emquanto um technico habil póde eliminar o que foi accrescentado, o que não póde, de forma alguma, é restituir-lhe o que as lavagens inconscientes lhe arrancaram. E este perigo é, sobretudo, grande nas obras dos pintores primitivos, por causa dos seus processos especialíssimos. (…)"* (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 26-27).

[575] CARVALHO, José Alberto – "Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire", 2007, 99.

sofreram ao longo dos séculos[576]), quer o estudo que então apresenta. Luciano Freire confirma-nos mesmo esta perspetiva, ao reconhecer nas suas memórias que o entusiasmo de Figueiredo durante todo o processo de acompanhamento do restauro acabou por se prender *"mais pela descoberta, arqueologicamente encarada, do que propriamente pela obra de Arte"*[577]… O registo das intervenções *em si* e a reflexão sobre a atividade de conservação e restauro, essas, ficariam a cargo de Freire, *"que escrevia e sabia escrever sobre a sua própria actividade"*[578].

O exemplo mais paradigmático da relação entre o restauro e o estudo dos painéis, em *Arte portuguesa primitiva…* é talvez a identificação de Nuno Gonçalves como o seu autor, já que foi o estudo material das pinturas – possível graças ao trabalho de Freire – que deu a Figueiredo alguns elementos fundamentais para confirmar a sua "intuição" sobre a autoria das tábuas, designadamente a descoberta da pretensa assinatura de Gonçalves – apenas visível após o processo de limpeza[579] – e a identificação das especificidades técnicas "simples e modernas" utilizadas por aquele pintor, nomeadamente em relação ao preparo da pintura, diverso do que se fazia, à época, na Flandres[580].

A utilização dos processos de restauro como ferramenta essencial de apoio à construção de uma História da Arte nacional viria a ser – após a complexa e bem-sucedida experiência com os painéis de S. Vicente – uma preocupação constante de

[576] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 37-41.
[577] *Memórias de Luciano Freire*, [s.d.], 9 [documento dactilografado]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pasta 2.
[578] CARVALHO, José Alberto – "Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire", 2007, 99. Dos escritos de Freire sobre a sua atividade, destaquem-se os "Elementos para um relatório acerca da pintura antiga em Portugal", publicado em *Conservar Património*, n.º 5 [2007]; um artigo escrito para a revista *Lusitânia* (não publicado; reproduz parcialmente algumas passagens dos "Elementos…"; encontra-se na Biblioteca do MNAA, RES 619. V. Anexo, Doc. 15, ponto 7); e *Memórias de Luciano Freire*, [s.d.]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pastas 1 e 2.
[579] *"Luciano Freire, quando começou o tratamento dos paineis, ignorava, por completo, a idéa em que estávamos de serem elles obra de Nuno Gonçalves, por desconhecer os motivos que nos levaram a essa supposição. Quando, portanto, se lhe depararam as letras que constituem a rubrica e que, conformemente ao que lhe pedíramos, d'isso nos avisou, apesar de já convencido de que esses caracteres eram, sem contestação possivel, uma marca, não sabia, comtudo, relacional-os com o pintor de D. Affonso V. Grande foi, por isso, a sua alegria, logo que lhe dissemos que a ultima prova estava achada, sendo esses caracteres nem mais nem menos do que a rubrica incontestavel de Nuno Gonçalves. (…) A importancia d'esta rubrica é enorme; e tanto ou mais valiosa para a historia da nossa arte e do pintor, como para a authenticação dos quadros. (…)"* (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 70). Luciano Freire também recorda, nas suas memórias, a noite em que lhe *"pareceu ter descoberto uma rubrica, no Painel do Infante"* (*Memórias de Luciano Freire*, [s.d.], 6 [documento dactilografado]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pasta 2).
[580] Idem, *ibidem*, 98-99. Figueiredo tinha razão ao afirmar que o preparo é distinto do que faziam os pintores flamengos. Contudo – e disso Figueiredo não fez menção, certamente por desconhecimento -, o preparo é muito semelhante ao que se fazia nas pinturas quatrocentistas italianas e do sul da Europa, conforme atestam estudos laboratoriais posteriores (cf. CRUZ, António João – "Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente", 1994, 43).

Figueiredo, para o que contou durante largos anos com a preciosa colaboração de Luciano Freire. Apesar de nunca se debruçar teoricamente e com profundidade acerca deste tema (ainda que em alguns artigos e documentos exprima as suas ideias sobre o assunto, como veremos), Figueiredo esteve sempre atento ao desenvolvimento desta atividade, sendo um dos responsáveis pela sua implementação e regularização em Portugal (v. Capítulo 10, ponto 3.5).

3. A exposição.

Largamente anunciada e aplaudida na imprensa portuguesa, a exposição das tábuas atribuídas a Nuno Gonçalves foi outra expressão da campanha fomentada pela ARBAL e por Figueiredo no sentido de recuperar, estudar e divulgar aquelas pinturas.

Como vimos, o Patriarcado concordou com a cedência das tábuas de Nuno Gonçalves unicamente para o seu "beneficiamento", após o que seriam imediatamente restituídas, não sendo mencionada, durante o período de negociações entre aquela instituição e a ARBAL, qualquer intenção de se fazer uma exposição[581]. Contudo, a ideia de se expor publicamente o valioso políptico terá estado sempre presente nos propósitos de alguns membros da Academia, sendo que em 1904 já José Pessanha defendera que *"na hypothese de não serem encorporados no Museu Nacional, que nem Sua Eminencia, nem o snr Vigario Geral consitam (…) que taes quadros saiam do Paço de S. Vicente, nem mesmo provisoriamente, a não ser* ***para alguma exposição que, sob os auspícios da Academia venha a realizar-se****"*[582]. Agora, aproveitando o contexto de abertura do Patriarcado e a reação positiva do cardeal António Mendes Belo face ao restauro das tábuas[583], a Academia tinha finalmente a oportunidade de associar publicamente o seu nome à exibição dos quadros, resolvendo no início do ano de 1910

[581] Lembremos que nesta altura ainda estava presente a possibilidade de se criar um Museu da Mitra Patriarcal, onde estas e outras pinturas seriam expostas, o que talvez pudesse justificar a reticência do Patriarcado em "dar" a outra instituição a oportunidade de expor algum do património inédito e valioso de que era detentor.

[582] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [29 de novembro de 1904]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611_679. Sublinhado nosso. Lembremos que o próprio Patriarcado tinha em mente criar um Museu da Mitra Patriarcal, onde estas e outras pinturas seriam expostas.

[583] V. Carta remetida pelo Cardeal Patriarca para Luciano Freire em 27 de maio de 1910 (Anexo, Doc. 15, ponto 6).

"(…) que depois da exposição escolar, ***se realise a exposição dos quadros do seculo XV pertencentes á Mitra Patriarchal (…) da Escola Portuguesa, executados por Nuno Gonçalves*** *e que desde Julho ultimo veem sendo beneficiados e libertados das camadas de tinta, com que em varias epochas entenderam dever recobril-os."*[584]

Assim, às 14 horas do dia 6 de maio de 1910 inaugurava por fim, na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, a primeira exposição dos Painéis de S. Vicente, após o tratamento efetuado por Luciano Freire (Fig.35). Dois dias antes a exposição fora apresentada à imprensa e a partir de dia 7 – e apenas até dia 11 – a mostra estaria aberta ao público, que a poderia visitar entre as 11 e as 17 horas[585].



Fig.35 Apresentação pública dos *Painéis de S. Vicente* na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, após a intervenção de restauro de Luciano Freire. Note-se a disposição em dois trípticos, sempre defendida por José de Figueiredo. Fotografia de Joshua Benoliel, abril de 1910.

[584] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [19 de janeiro de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679. Sublinhado nosso.
[585] Cf. "Os quadros de S. Vicente restaurados" in *O Século* [4 de maio de 1910].

A inauguração revestiu-se de alguma solenidade, com a entrada feita apenas por convite, contando com a presença do Cardeal Patriarca, de numerosos membros da ARBAL e de outras personalidades do meio artístico e erudito nacional. As grandes ausências foram as do rei D. Manuel II e da rainha D. Amélia, por motivos de agenda[586], embora a família real estivesse representada pelo príncipe herdeiro D. Afonso[587].

Finda a exposição, os quadros não retornaram a S. Vicente, ao contrário do que havia sido estipulado. Não conhecemos a justificação oficial para que tal acontecesse, sendo contudo certo que era ensejo da ARBAL a integração das tábuas no Museu Nacional que tutelava, conforme atesta uma carta que, dois dias após o encerramento da exposição, um dos seus membros mais ativos, José Pessanha, enviou a Joaquim de Vasconcelos:

> *"Esperava-o em Lisboa, para ver os notabilissimos quadros de S. Vicente. É certo que não saem do país, nem sequer de Lisboa, podendo, portanto ser vistos em qualquer ocasião; mas creio que, no paço patriarchal, não terão luz tão favorável, como na galeria da nossa Academia. Em compensação teem uma temperatura mto. mais baixa nos meses de estio, do que teriam na Academia ou no Museu das J. Verdes. E é esta ideia que não me faz sentir menos a sua restituicão á Mitra, porque, embora eu não seja partidário da centralização absoluta de livros raros, documentos, obras de arte, etc.,* ***entendo que os quadros de S. Vicente, pelo seu excepcional valor e significação, deveriam ser incorporados no Museu Nacional****"*[588]

[586] Publica o jornal *O Século* de 4 de maio de 1910: *"O sr. Visconde de Athouguia foi hontem ao paço das Necessidades explicar a el-rei os motivos pelos quaes não podia realisar-se, no dia indicado por sua magestade, a inauguração da exposição dos quadros de S. Vicente. El-rei auctorisou o sr. Inspector da Academia a adiar para sexta-feira a abertura d'essa exposição, embora sentisse, como tanto desejava, não poder comparecer, promettendo fazel-o, logo que lhe fosse possivel. / Sua magestade a rainha, apesar de ter já, egualmente, visto no atelier do sr. Luciano Freire, os notaveis quadros de Nuno Gonçalves, prometteu tambem visitar a exposição."* A propósito deste assunto, Luciano Freire recordaria com alguma ironia que no dia da inauguração da exposição das tábuas o rei preferiu ir ver *"uma exposição de rosas, que no mesmo dia inaugurava"* (FREIRE, Luciano – esboço de artigo escrito para a revista *Lusitânia*, não publicado, 6. Biblioteca do MNAA, RES 619. Documentação anexada ao exemplar de *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* que pertenceu a Luciano Freire. V. Anexo, Doc. 15, ponto 7).

[587] Cf. "Vida artistica" in *O Século* [7 de maio de 1910].

[588] Carta de José Pessanha para Joaquim de Vasconcelos [13 de maio de 1910] *apud* LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policopiado], 264. Sublinhado nosso.

Não tendo mais dados para analisar a fundo esta questão podemos, contudo, a partir da documentação já consultada, interpretar o adiamento sucessivo da restituição dos painéis como estando relacionado com dois fatores não necessariamente antagónicos: a espera que o Patriarcado criasse condições que garantissem uma melhor conservação e exibição dos quadros (que poderia ser, ou não, o tão ansiado Museu da Mitra Patriarcal); e a vontade da ARBAL em fazer pressão à instituição eclesiástica para que os quadros fossem expostos de modo permanente no Museu Nacional. Este impasse veio a ser resolvido alguns meses após a exposição, quando o novo regime republicano criou o enquadramento legislativo que impediria definitivamente o regresso dos painéis ao Patriarcado[589]. O políptico passou a estar exposto no Museu Nacional de Arte Antiga a partir de março de 1912 (data da inauguração das primeiras salas remodeladas pelo novo diretor, José de Figueiredo)[590], sendo peça fundamental na construção da exposição permanente de pintura e constituindo a partir de então uma obra de referência daquele museu.

4. O estudo dos painéis – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves.*

É na monografia lançada simultaneamente com a primeira exibição pública dos painéis (o livro foi posto à venda em 5 de maio de 1910, um dia antes da inauguração da exposição), que Figueiredo partilha com o público as suas reflexões e teorias acerca do famoso políptico. Dedicada aos seus colaboradores conde dos Olivais e Penha Longa (José Pinto Leite) e Luciano Freire, a obra *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* constituiu uma edição de autor, impressa na tipografia do *Annuario Commercial*, sita em Lisboa (Fig.36).

[589] Referimo-nos mais concretamente à "Lei de Separação do Estado das Igrejas" [decreto de 20 de abril de 1911] in *Diário do Governo*, n.º 91, de 21 de abril de 1911, 1619-162. A propósito deste processo Jorge Custódio comenta – no âmbito de uma interessante reflexão sobre os conceitos de "abandono", "vandalismo" e "destruição" do património artístico nacional – que a "nacionalização" dos painéis acabou por constituir uma *"forma oficial de vandalismo"* (ainda que com intenção genuína de proteger e conservar um bem patrimonial), uma vez que *"a salvaguarda (assim como a conservação) deste "tesouro nacional" entrava em ruptura com os primeiros proprietários, com a alteração de enquadramento da obra de arte e com uma eventual reintegração no espaço original, para o qual tinham sido concebidos."* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 109).

[590] Ainda que oficialmente esta obra seja incorporada nas coleções do Estado apenas em 30 de abril de 1913, data em que Figueiredo assina o recibo de receção das peças vindas de São Vicente de Fora (Cf. CARVALHO, José Alberto – "Arrolar para os museus" in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja.* N.º2 [janeiro-julho de 2011], 45).

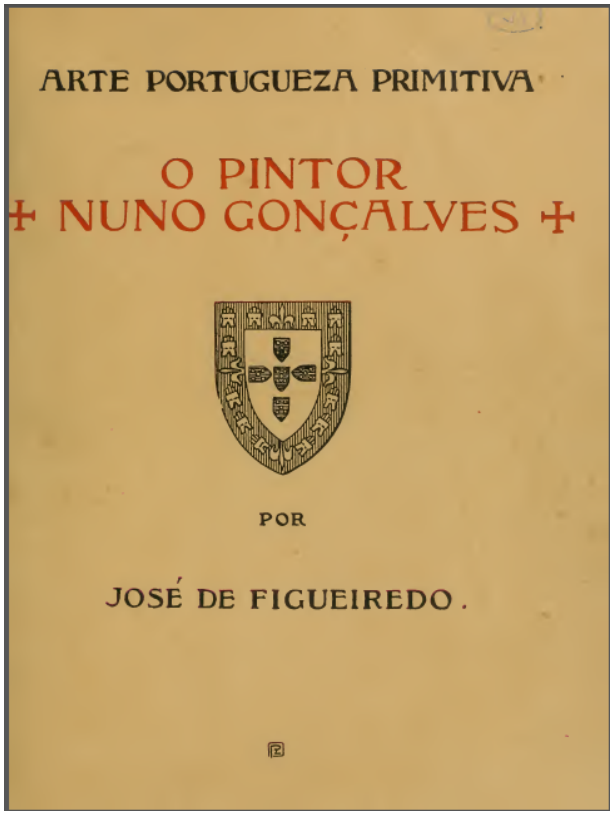


Fig. 36 Frontispício do livro *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* (1910), concebido por Raul Lino.

Para a realização desta empresa Figueiredo contou com o patrocínio do seu amigo José Pinto Leite (que, para além de auxiliar monetariamente o restauro, pagou as reproduções dos painéis antes e depois da intervenção, utilizadas no livro[591]), bem como com o apoio monetário da família, conforme atesta uma fatura da compra de papel à casa Marques Abreu (Porto), destinado à edição daquela obra e passada em nome de sua mãe, Leopoldina (Anexo, Doc. 17). Também foram um importante auxílio para este trabalho Raul Lino, responsável pela composição do frontispício do livro e do *ex-libris* de Figueiredo[592], e Pedro de Azevedo, paleógrafo e conservador da Torre do Tombo, a quem Figueiredo deveu o *"bom resultado"* das pesquisas naquele arquivo[593].

[591] As fotografias foram da responsabilidade de João Carlos Coutinho, fotógrafo que viria a ser um colaborador regular do Museu Nacional de Arte Antiga e do ateliê de restauro de Luciano Freire durante a direção de José de Figueiredo.
[592] Cf. "Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves e os paineis de S. Vicente" in *Diário de Notícias* [4 de maio de 1910]. Em 21 de maio de 1910 Raul Lino escreve a Figueiredo: *"Não quero deixar de lhe agradecer por uma palavra escripta a sua amável offerta do exemplar n.º 8 da tiragem especial do "Pintor Nuno Gonçalves". Repito o que hontem lhe disse que o meu insignificante trabalho não vale esta distincção.(…)"* (Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[593] Cf. FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 50, nota 2.

Obra seminal do estudo dos painéis e primeiro trabalho profundo sobre o pintor Nuno Gonçalves, *Arte portugueza primitiva…* é ainda hoje considerada de referência, não obstante as suas fragilidades historiográficas, destacando-se por o seu autor construir uma teoria através do confronto entre a observação profunda e detalhada das tábuas e as diversas fontes de contextualização e comparação.

Não podemos precisar em que momento Figueiredo decidiu escrever a monografia sobre Nuno Gonçalves, pois a intenção de elaboração e publicação deste extenso estudo raramente é referida nas diversas epístolas que consultámos[594]. Luciano Freire recorda nas suas memórias que, ao longo de todo o processo de restauro dos painéis de S. Vicente, José de Figueiredo *"ia-se compenetrando do valor das altas qualidades da pintura que lhe estavam sendo patenteada(s)"*[595], referindo-se ao acompanhamento constante que aquele erudito fez da intervenção. Terá sido, pois, o contacto regular com os painéis, nas visitas ao ateliê de Freire, que proporcionou a Figueiredo desenvolver as suas teorias.

O estudo das tábuas por José de Figueiredo teve claramente como ponto de partida os artigos publicados por Joaquim de Vasconcelos em 1895 no *Comércio do Porto*, nos quais era defendida a sua execução por mestre português e se fazia a identificação de algumas figuras. Figueiredo baseou-se nessa ideia – a autoria nacional dos painéis – não deixando, contudo, de tecer algumas críticas ao estudo do seu conterrâneo. Assim, embora reconheça que os erros de Vasconcelos terão sido causados *"por não ter descoberto que ellas, na sua quasi totalidade, estavam repintadas"*[596], Figueiredo desenvolveu a sua tese tendo como base ora a concordância, ora – e com maior expressão – a oposição a algumas premissas enunciadas por aquele historiador, chamando a atenção para algumas fragilidades das observações feitas em 1895. Uma das suas críticas prendeu-se com o facto de Vasconcelos não se ter debruçado sobre as seis tábuas do políptico – apenas quatro eram referidas nos artigos de 1895 –, o que terá prejudicado a visão de conjunto e levado a uma interpretação incorreta da pintura, nomeadamente no que dizia respeito à identificação das figuras representadas.

---

[594] De facto, deste período, só encontrámos referência a esta empresa numa carta enviada a Afonso Lopes Vieira em 9 de novembro de 1909, na qual Figueiredo comenta: *"os trabalhos em que me meti, para a feitura do meu livro sobre os pintores primitivos portugueses, tomaram-me o tempo por completo. E bem sabe como consegui realizar as indispensaveis excursões na Galliza e em territorio portuguez."* (BMALV, Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida. Vol. I, n.º1).
[595] *Memórias de Luciano Freire*, [s.d.], 9 [doc. dactilografado]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pasta 2.
[596] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 25.

Foi a partir da oposição à identificação de Vasconcelos da figura central de um dos painéis – que aquele historiador entendia ser o rei D. Duarte, *"na figura do Santo seu padrinho, Rei de Inglaterra"* – que Figueiredo começou a traçar a linha que iria guiar o seu pensamento ao longo de todo o estudo:

> *"Essa figura não podia deixar, portanto, de ser uma figura exclusivamente liturgica, isto é, uma imagem de santo, mas tradicional. Foi este o primeiro clarão que nos serviu de ponto de partida ás conjecturas que deviam levar-nos á identificação e authenticação dos quadros"*[597].

Recorrendo à análise do vestuário da figura e do recurso a descrições de crónicas coevas, Figueiredo identificou a figura central dos painéis como sendo S. Vicente, construindo a sua tese a partir desta premissa. Note-se que esta interpretação já havia sido divulgada em 1909 por Herbert Cook no artigo que publicou na *Burlington Magazine* (já aqui referido), facto que mereceria do autor de *Arte portugueza primitiva…* o seguinte comentário:

> *"No seu breve artigo, o sr. Cook só diz de novo que o Santo representado nas taboas é S. Vicente, conformemente á communicação que, sobre esse ponto, lhe fizemos, quando sua ex.ª e seus companheiros, em maio de 1909, foram, connosco, vêr os quadros á Academia Real de Bellas-Artes, onde já estavam entregues aos cuidados de Luciano Freire.*
>
> *N'essa occasião, a pintura primitiva estava ainda em grande parte tapada, não se tendo mesmo descoberto a assignatura, e, por isso, o commentario do sr. Cook, apezar da indiscutivel auctoridade d'este estudioso d'arte, não tem nenhum interesse especial."*[598]

[597] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 24 e 25). Os acordos e desacordos entre Vasconcelos e Figueiredo em relação à interpretação dos painéis e outras questões da História da Arte, ao longo de vários anos, estão bem descritos e documentados na tese de doutoramento de Sandra Leandro, já várias vezes referida. Não deixando de se respeitar mutuamente – sobretudo porque os unia uma forte amizade – os dois historiadores mantinham opiniões muitas vezes opostas e nem sempre discutidas em tom ameno. Retomaremos o assunto no Capítulo 7.

[598] Idem, *ibidem*, 30.

Ou seja, Figueiredo reclamou para si a primeira identificação da figura principal das tábuas como S. Vicente, desvalorizando o texto de Cook – que, afinal de contas, era mais um artigo de divulgação do que propriamente o resultado de uma investigação erudita –, assumindo-se então como autor do primeiro estudo aturado e completo acerca da atividade de Nuno Gonçalves e da sua obra-prima.

Apresentando numerosas fontes bibliográficas nacionais e estrangeiras (as fontes coevas são quase sempre citadas a partir de recolhas feitas por outros eruditos), o livro *Arte portugueza primitiva…* estrutura-se em duas partes, que incluem uma introdução e uma conclusão[599]. José de Figueiredo introduz o seu trabalho chamando a atenção para as dificuldades inerentes ao estudo da história da arte até meados do século XV: por um lado, devido às próprias características dos objetos de estudo – são raras as obras assinadas e há uma genérica falta de individualidade artística, prevalecendo os trabalhos de oficinas e escolas e não de artistas individuais, o que torna confusa a distinção entre o artífice e o artista; por outro, devido ao escasso número de obras de qualidade superior (que possam constituir um *corpus* de estudo significativo) e à falta de registos sobre as mesmas – elementos agravados, no nosso país, pelo muito que se foi perdendo com *"os desastres e as depredações"* que ao longo dos séculos atingiram os arquivos nacionais[600]. Contudo, o historiador nota que *"o acaso protegeu (…) as taboas de S. Vicente"*, uma vez que o trabalho de vários investigadores permitia agora *"construir uma documentação, que marca, não só a epocha das taboas, mas ainda o nome do seu auctor, o seu destino e ainda a sua historia atravez dos seculos, desde que o artista, depois de as ter acabado, as retocou e rubricou"*. É, pois, esse trabalho de interpretação dos documentos e análise detalhada da obra – beneficiada pelo acompanhamento do processo de restauro a cargo de Luciano Freire – que Figueiredo propõe apresentar no seu livro.

Apesar da divisão por capítulos enunciada no índice da obra, na prática verificamos que os assuntos tratados não se encontram assim tão compartimentados, cruzando-se constantemente numa narrativa por vezes densa, mas que cria uma certa empatia com o leitor e permite o fácil acompanhamento da construção do raciocínio da tese apresentada. Identificamos, então, ao longo da obra, os seguintes pontos-chave:

[599] V. Anexo, Doc. 18.
[600] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 12.

- Definição da história dos painéis e seu significado. Centrando-se primeiramente numa leitura mais física dos painéis, Figueiredo propõe reconstituir a sua história, desde que foram concebidos, na segunda metade do século XV, até ao momento em que são "resgatados" e intervencionados, no início do século XX. Para a construção desse percurso, alia o recurso a numerosas fontes documentais e bibliográficas à análise material da pintura, interpretando os elementos que vão surgindo nas diversas camadas pictóricas, à medida que as tábuas são limpas por Freire. Deste modo, são identificadas várias campanhas de "arranjo" das tábuas em períodos diversos, algumas (no século XVI) feitas com *"certo cuidado e fito"*, outras (no século XVII) a cargo de alguém *"de pouco valor e, sobretudo, com o espirito mau da epocha, não comprehendendo o sentimento especial das taboas que era chamado a tratar (…)"*[601].

Dedicando-se simultaneamente à história contextual do políptico, Figueiredo apresenta a sua interpretação, na qual defende que aquela pintura foi o resultado de uma encomenda de D. Afonso V (1432-1481), *"artista por temperamento e protector de tudo o que representasse affirmação de talento",* para o altar de S. Vicente, na Sé de Lisboa. Esta encomenda visava dois fins: *"o culto do Santo e a glorificação dos que lhe appareciam como a mais alta incarnação da idéa de conquista, que era o seu fito"*[602]. Deste modo, os painéis revestiam-se de uma forte carga simbólica – um dos motivos por que teriam resistido aos séculos –, constituindo

> *"a lição suprema da imagem; mas da imagem, não para affirmar unicamente a alta situação e poder de um cavalleiro ou a piedade santa d'uma dona, mas, mais do que isso, o corpo e o espirito d'uma raça, que, menos mortal em si mesma do que esses seus velhos heroes e as suas já esquecidas companheiras, ainda hoje, como hontem, vive e soffre sobre o mesmo canto abençoado de terra e sob a mesma nesga illuminada de ceo."*[603]

- Identificação das figuras representadas, centrada na ideia de que esta pintura constitui a máxima expressão da intenção de se retratar os vários representantes da sociedade portuguesa nos seus anos de glória do fim do século XV:

[601] V. FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 35-41.
[602] Idem, *ibidem*, 65 e 69.
[603] Idem, *ibidem*, 43.

"O pintor de S. Vicente (…) dá-nos, nas suas taboas, a sociedade de então tal qual elle a via ainda (…), sadia e forte do ar largo dos plainos de Aljubarrota, onde os homens de Basto e Traz-os-Montes, antes de depararem com a civilização requintada de Ceuta, tinham sido o melhor esteio da dynastia incipiente de Aviz.

Pescadores do sul, com a sua gorra de córte vagamente levantino, e maritimos do norte, com o seu carapuço e typico gabão de briche, surgem-nos, hombro com hombro, com os rudes homens de armas e com os clerigos e monges, ao alcance da mão de Reis e de Principes.

É toda a sociedade ligada no mesmo impulso, na adoração do Santo seu patrono, unida tal qual o fôra algumas decadas antes no mesmo são esforço, quando da tentativa arrogante do velho e poderoso leão de Castella."[604]

José de Figueiredo propõe – tal como fizera Joaquim de Vasconcelos – uma designação para cada uma das peças que compõem o políptico. Assim, apresenta e descreve os painéis do "Infante", do "Arcebispo", da "Relíquia", dos "Cavaleiros", dos "Pescadores" e dos "Frades". Ao mesmo tempo, propõe a organização do políptico em dois trípticos, alvitrando contudo que *"as taboas de S. Vicente não estão talvez completas, faltando-lhes qualquer pequena predella (…)"*[605].

A principal e mais importante identificação feita por Figueiredo é a da figura principal de duas das tábuas. Discordando, como já referimos, da identificação feita por Joaquim de Vasconcelos, o autor refere ter colocado várias hipóteses, que a leitura de diversa documentação foi eliminando. Apoiando-se, então, principalmente nas obras de Francisco de Holanda, Raczynski e nas várias crónicas trasladadas por Júlio de Castilho em *Lisboa Antiga* (obra publicada entre 1884 e 1890), bem como na observação mais atenta das tábuas após a sua limpeza, Figueiredo acaba por concluir que

---

[604] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 15.

[605] Idem, *ibidem*, 33. A ideia de que o conjunto retabular estaria incompleto acompanhará sempre o pensamento de Figueiredo. Mais tarde, quando os painéis passam a estar expostos no Museu Nacional de Arte Antiga, Figueiredo propõe a colmatação dessa lacuna através da integração de um elemento tridimensional entre os dois trípticos – numa primeira fase, um *"baixo-relevo em madeira polychroma, trabalho portuguez do fim do seculo XV, representando* Santo Agostinho" (FIGUEIREDO, José de – "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e – *Manual do viajante em Portugal*, 1913, 31), e numa segunda fase, a cadeira dita de D. Afonso V, proveniente do convento do Varatojo (MNAA, Inv. 51 Mov). (cf. FIGUEIREDO, José de – "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e – *Manual do viajante em Portugal*, 1924, 25).

"os quadros chamados de S. Vicente, por existirem em S. Vicente de Fóra, eram, na realidade, os quadros de S. Vicente, isto é, os quadros pintados para o altar ou capella de S. Vicente, da Sé de Lisboa." [606]

Assim, um dos reptos de Figueiredo em *Arte portugueza primitiva…* é a justificação da identificação de S. Vicente, dificultada pela ausência dos atributos mais comummente associados a este santo: a palma, a nau e os corvos. Apesar do desafio, é precisamente esta questão que o autor melhor defende e documenta, constituindo um dos pontos fortes do seu trabalho, ainda válido nos estudos mais recentes acerca dos painéis[607]. Figueiredo defende que *"as allegorias fixadas pelo auctor dos quadros de S. Vicente são, em si mesmas, bem caracteristicas e mais que sufficientes para a identificação do Santo"*, dando como exemplo a integração na composição da relíquia de S. Vicente (parte de um osso parietal)[608], de um maço de cordas[609] e de um caixão de madeira, posto ao alto e com marcas de uso, representando aquele em que o santo foi encontrado[610].

A identificação das restantes figuras retratadas foi outro dos desafios do estudo publicado em 1910, constituindo um dos elementos fundamentais para atribuir *"com relativa precisão"* uma datação aos painéis[611]. A identificação à partida mais evidente, que já havia sido formulada por vários eruditos (entre os quais Ramalho Ortigão, o visconde de Castilho, Júlio Mardel, Gabriel Pereira e Joaquim de Vasconcelos), foi a do infante D. Henrique. Tal como os seus colegas, José de Figueiredo baseia-se na

---

[606] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 29 e 32.

[607] Num texto de 2010 o historiador Pedro Flor, não deixando de referir existirem *"cerca de doze hipóteses defendidas para o reconhecimento da figura central"*, afirma serem mais consistentes os dados que permitem aceitar a tese vicentina (FLOR, Pedro – *Nuno Gonçalves*, 2010, 51). No Museu Nacional de Arte Antiga, onde se encontram atualmente expostos os painéis de S. Vicente (inv. 1361-1366 Pint), a interpretação que é aceite e transmitida ao público corrobora também esta interpretação (cf. "Painéis de S. Vicente" in *site* oficial do MNAA. URL: http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentDetail.aspx?id=213).

[608] Esse osso constitui *"parte do casco que, segundo as chronicas, foi encontrado em Sagres quando D. Affonso Henriques mandou lá pela segunda vez. Essa relíquia do Santo foi por El-Rei Affonso dada ao seu mosteiro de S. Vicente de Fóra e lá ficou"* (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 34).

[609] Alusivo à tradição *"segundo a qual o sacerdote que, por inspiração divina, com dois companheiros, abalou de Lisboa para Valencia, n'um barco, em busca do corpo de S. Vicente, já no alto mar e sem cabos para largar uma véla, viu de seguida, no fundo do Oceano, a corda de que precisava"* (Idem, *ibidem*, 34).

[610] Idem, *ibidem*, 34.

[611] Idem, *ibidem*, 44.

comparação daquela figura com a da ilustração da crónica de Azurara, apontando no entanto algumas diferenças, nomeadamente em relação à idade do infante (Fig.s 37 e 38). Deste modo, notando que na pintura a cor do cabelo de D. Henrique é mais grisalha, Figueiredo admite ter assim prova bastante para *"collocar as taboas n'um periodo posterior ao que lhes deu o sr. Joaquim de Vasconcellos"*[612].



Fig.s 37 e 38 À esq.: retrato do Infante D. Henrique no frontispício da *Chronica do Descobrimento e Conquista da Guiné* (1453), de Gomes Eanes de Azurara (c. 1410-1474?); à dir.: pormenor do Painel do Infante, com o suposto retrato de D. Henrique, por Nuno Gonçalves.

Seguidamente, o autor identifica nesse mesmo painel (do "Infante") outras figuras, como D. Afonso V (tal como fizera Vasconcelos; mas para Figueiredo o rei apresenta-se com cerca de 30 anos e não 20, como alvitrara aquele historiador) e o seu filho o príncipe D. João (futuro D. João II; neste ponto Figueiredo discorda de Vasconcelos, que interpretara a mesma figura como sendo o Infante D. Fernando, irmão de Afonso V)[613]. Apesar do tom assertivo com que apresenta as suas conclusões, Figueiredo não deixa, por vezes, de admitir não ter elementos ou capacidade para identificar determinadas figuras: é o caso da freira idosa retratada no painel do Infante, para a qual Figueiredo avança com duas hipóteses de identificação (D. Isabel de

[612] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 45.
[613] Idem, *ibidem*, 45 e seg.

Aragão, duquesa de Coimbra, conforme avançara Joaquim de Vasconcelos; ou D. Constança de Noronha, mulher do primeiro duque de Bragança)[614] (Fig. 39).



Fig. 39 Reprodução do Painel do Infante, com notas manuscritas por José de Figueiredo com identificação das figuras: D. Isabel Aragão (figura feminina de pé); D. Isabel, *"mulher* [de] *D. Afonso"* (figura feminina no primeiro plano); D. Henrique; o jovem infante D. João; e D. Afonso V, de joelhos, no primeiro plano.

[614] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 48 e seg.

No painel dos "Cavaleiros" são identificados (sobretudo por "convicção", reconhece Figueiredo) o 1.º duque de Bragança, o marquês de Vila Viçosa (futuro 2.º duque de Bragança) e o conde de Guimarães (futuro 3.º duque de Bragança), junto dos quais figura D. Duarte de Meneses, personalidade que *"era da maior intimidade dos Duques de Bragança"*[615].

No painel dos "Pescadores" é avançada a hipótese de estarem representadas personagens *"de qualquer irmandade de navegadores e pescadores do alto"*, sendo que *"pelo numero e sua disposição, essas figuras condizem com o fundadores da celebre companhia de Lagos, formada pela iniciativa do Infante"*[616].

No painel da "Relíquia" é dado destaque à figura do judeu, que Vasconcelos já identificara. No entanto, embora Figueiredo concorde com essa hipótese – genérica, pois não consegue especificar quem seria de facto essa personagem –, não deixa de reconhecer ser estranha a sua integração na composição, uma vez que, apesar de no reinado de D. Afonso V a situação da comunidade judaica em Portugal ser *"o melhor possivel"*, dificilmente se justificaria a representação de um elemento seu numa pintura que iria ser colocada num altar de igreja[617].

No painel dos "Frades" é também mantida a identificação proposta por Vasconcelos, de que nele estariam representados, em primeiro plano, os *"grandes lettrados"* do reino. Mas Figueiredo propõe – *"embora como hypothese"* e sem elementos concretos que o justifiquem – também a identificação de outras duas figuras: nada mais nada menos que os próprios retratos de Nuno Gonçalves e de João Gonçalves, pintor que o terá auxiliado na execução dos painéis[618].

---

[615] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 54-56.

[616] Idem, *ibidem*, 58. Figueiredo propõe uma identificação precisa para estas figuras: Lançarote, *"almoxarife do Rei e antigo escudeiro do Infante"*; Gil Eanes, marinheiro que dobrou o Cabo Bojador; Estêvão Afonso *"homem nobre, que depois veio a morrer nas Canarias"*; e Rodrigo Alvares, João Bernaldes e João Dias, *"o ultimo armador de navios"*.

[617] O autor refere que nas Ordenações Afonsinas proibia-se *"terminantemente que os judeus estejam nas egrejas, enquanto «se rezam as Oras e celebra ho Officio Divino», como lhes não permittem tambem que administrem sequer os altares. (…) / Por isso, apesar d'esse personagem ser retratado do natural, e com um tal escrúpulo (…), elle reveste certamente um symbolo, cujo significado nos escapa"* (Idem, *ibidem*, 60 e 61).

[618] A intervenção de Freire permitiu notar, nas tábuas, a execução a "duas mãos": a do mestre, e a de um colaborador *"com technica approximada á de Nuno Gonçalves, embora bastante inferior á d'este"*. Figueiredo comprova, através de documentos, a existência de um pintor contemporâneo de Nuno Gonçalves, *"com o nome de João e, provavelmente, inferior, pois, apesar de ter merecido a benevolência régia, não alcançou o titulo de pintor real"* (Idem, *ibidem*, 62). Contudo, note-se que não são apresentadas quaisquer provas de que João Gonçalves tenha alguma vez exercido na oficina de Nuno Gonçalves. A historiografia recente dos painéis não coloca também esta hipótese.

Finalmente, no painel do "Arcebispo", Figueiredo identifica aquele eclesiástico como sendo D. Afonso Nogueira (m.1459), afirmando "não se atrever" a identificar as restantes figuras. Contudo, supõe ver *"á extrema esquerda do Santo"* – mais uma vez sem apresentar provas concretas que justifiquem a afirmação e firmando-se apenas na sua intuição – o cronista Azurara[619] (Fig. 40).

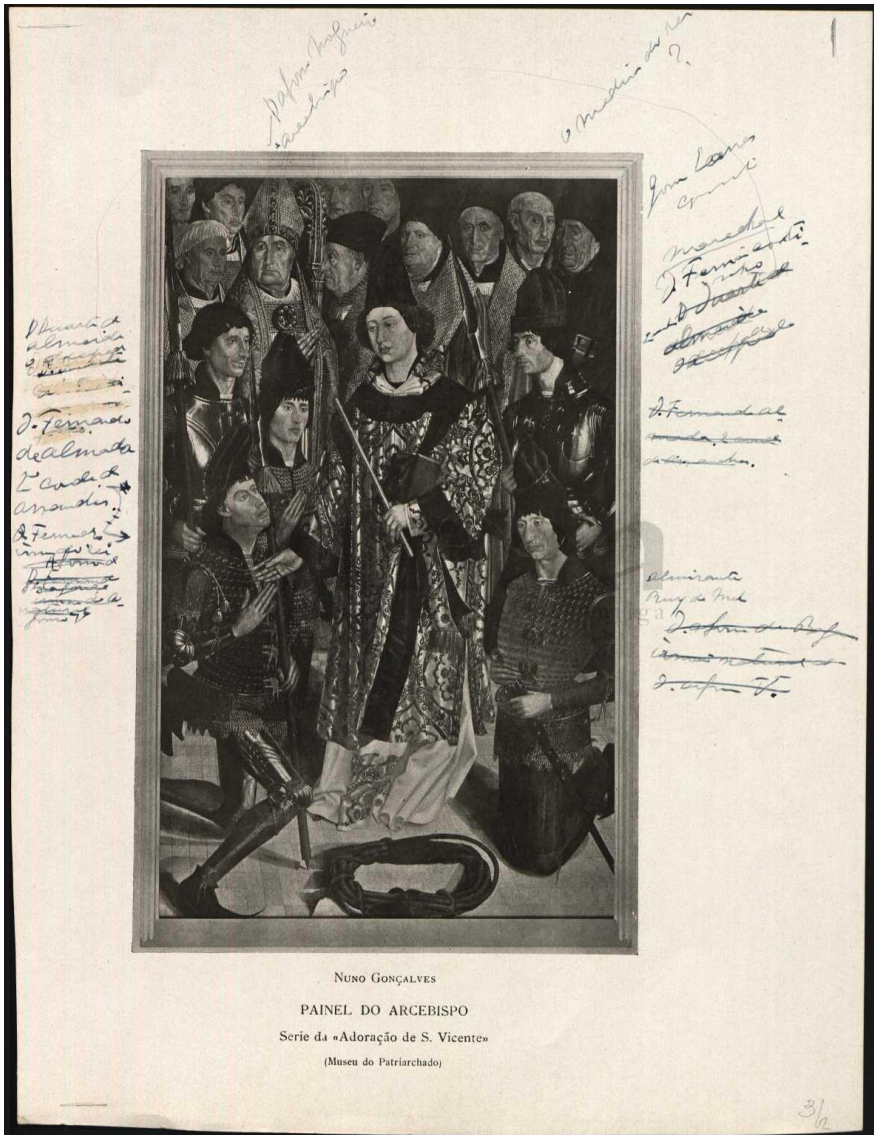


Fig.40 Reprodução do Painel do Arcebispo, com notas manuscritas por José de Figueiredo, com identificação das figuras. Várias destas notas estão rasuradas, o que nos leva a crer que este foi um documento de trabalho (a partir das provas de impressão das ilustrações para o seu livro), tendo Figueiredo desistido das identificações que não conseguiu justificar e / ou documentar.

[619] *"Pelo que respeita a Azurara, a edade do personagem retratado por Nuno Gonçalves, n'este painel, de grande «in-folio» debaixo do braço e o caracter da sua vestimenta tornam plausível a nossa supposição. Azurara devia ter sido intimo do pintor, e D. Affonso V consagrava-lhe uma tal affeição, que não se comprehenderia mesmo o seu afastamento dos paineis"* (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 63 e 64).

- Datação dos painéis. Identificadas as figuras e a sua idade aproximada naquele retrato coletivo (por vezes com imprecisões e inconsistências, notadas pelo próprio autor), estavam definidos, para Figueiredo, os elementos que permitiriam a datação da execução dos painéis, que situaria então entre 1459 e 1464, *"approximadamente (…), por serem do natural, indiscutivelmente, os retratos do Infante D. Henrique, morto em 1460 e o do Principe D. João, que é representado pelo artista dos 8 para os 10 annos"*[620]. Investigações posteriores viriam a refutar quer a identificação das figuras (marcada pelo *"exercício mais ou menos imaginativo que tem alimentado uma polémica já secular e até ao momento inconclusiva"*[621]), quer estas datas, sendo que várias fontes documentais e estudos de material situam atualmente a execução dos painéis entre 1470 e 1480[622].

- Atribuição e justificação da autoria dos painéis. A par da identificação da figuração dupla de S. Vicente, a atribuição da autoria dos painéis constitui um dos elementos centrais da obra *Arte portugueza primitiva…* José de Figueiredo atribui a execução dos painéis ao pintor régio Nuno Gonçalves (atividade conhecida entre 1450 e 1492), tendo como base dois elementos: a documentação e a identificação da sigla do pintor numa das tábuas.

Figueiredo comenta que desde o início da campanha de restauro dos painéis que alimentava a esperança – *"embora com pouca confiança n'essa hypothese"* – de identificar alguma *"assignatura ou rubrica"* que viesse autenticar a sua autoria, sendo que entretanto esse seu desejo teria sido concretizado durante a limpeza efetuada por Luciano Freire[623]. Essa pretensa rubrica – sita na bota direita da figura identificada como D. Afonso V – seria constituída por um *G* e um *v "nitidamente visiveis"*, restando do *s* ou do *z* (de "Gonçalves" ou "Gonçalvez") *"um pequeno vestígio, o que não é para*

[620] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 65.
[621] "Painéis de S. Vicente" in *site* oficial do MNAA. URL: http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentDe tail.aspx?id=213.
[622] Baseamo-nos na proposta de datação aceite e divulgada oficialmente pelo Museu Nacional de Arte Antiga. Em 2000 foi publicada uma obra que data a execução dos painéis em 1445 (ALMEIDA, Jorge Filipe e ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso de – *Os painéis de Nuno Gonçalves*, 2000); contudo, este estudo suscitou, da parte de alguns investigadores, sérias reservas (destacamos, a propósito deste assunto, o artigo de Dagoberto Markl – "Os painéis de Nuno Gonçalves" [recensão crítica] in *Património. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Ciências e Técnicas do Património*. Vol. I [2002]).
[623] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 29.

admirar, dados os maus tratos que as taboas soffreram"[624]. Figueiredo exalta a importância deste achado, quer para a autenticação dos quadros, quer para a própria história da arte, uma vez que

> *"o que essa rubrica nos veio dizer ainda foi como já era então definida a posição do artista e o alto grau de consideração que a pintura tinha chegado até nós. Com a destruição provavel de muitas taboas d'esta epocha (…), todas as conjecturas eram possiveis, dando fóros de verdade á conclusão tirada pelo sr. Joaquim de Vasconcellos e outros críticos, que, com escassos elementos de analyse, affirmavam que, em Portugal, na epocha primitiva, «tudo (em pintura) era anonymo e incerto».*"[625]

A historiografia recente dos painéis não assume, no geral, a existência de qualquer rubrica do pintor naquela pintura[626]. A sua autoria encontra-se, assim, *atribuída* a Nuno Gonçalves e não confirmada com certeza. Note-se, porém, que a base para essa atribuição é, em pleno século XXI, a mesma que em 1910 levou Figueiredo a identificar aquele pintor como o autor daquele retábulo (e que, mesmo que não fosse encontrada a pretensa assinatura, o levaria a assumir essa autoria) – referimo-nos às palavras de Francisco de Holanda, citadas por praticamente todos os estudiosos dos painéis:

> *"E n'este capitolo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memoria (…). E este foi Nuno Gonsalves, Pintor del rey dom Alfonso, que pintou na Sé de Lixboa o altar de S. Vicente e creo que tambem he da sua mão hum Senhor*

---

[624] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 70.
[625] Idem, *ibidem*, 70-71.
[626] Note-se, porém, que o já referido estudo de Filipe Almeida e Maria de Albuquerque identifica, além da rubrica referida por Figueiredo, uma inscrição, na mesma tábua, que confirmaria não só a data mas também a autoria da pintura, por Nuno Gonçalves. Esta tese é entretanto desconstruída por Dagoberto Markl, que chama a atenção para o facto da "assinatura" vista por Figueiredo não passar de um *"afloramento do desenho subjacente que não foi depois aproveitado pelo pintor"*, referindo e justificando depois que a pretensa inscrição identificada por aqueles autores seria um *"mero friso decorativo composto por uma sequência de desenhos idênticos a letras mas que nada significam"* (MARKL, Dagoberto – "Os painéis de Nuno Gonçalves" [recensão crítica], 2001, 295).

atado á colonna, que dous homens stão açoutando em huma capella do moesteiro da Trindade (…)"[627].

- Caracterização da atividade do pintor Nuno Gonçalves. Definida a autoria dos painéis, Figueiredo preocupa-se em "apresentar" o pintor aos seus leitores, dando a conhecer *"o que de positivo se pôde apurar sob o ponto de vista documental"*[628]. Assume então pouco ter apurado sobre a vida particular do pintor, pelo que apresenta apenas alguns dados relacionados com a sua vida ativa (centrada na notícia da sua nomeação como pintor régio de Afonso V), optando depois por recorrer à contextualização da época e do meio em que viveu. Acaba, então, por comentar num certo tom de lamentação, que os elementos que recolheu *"dizem mais sobre o pintor e a alta cultura artistica do meio em que elle vivia, e ainda do Rei que o protegeu, do que poderiam, de certo, dizer-nos muitos outros informes, de um caracter mais intimo e particular."*[629]

Determinados enfim os elementos que permitem afirmar a proveniência, autoria, datação e identificação do tema dos painéis, Figueiredo debruça-se sobre a sua interpretação mais global, construindo por fim a sua verdadeira tese, centrada na afirmação da existência de uma escola portuguesa de pintura "primitiva" e, mais do que isso, na secundarização da influência flamenga na pintura nacional dos séculos XV e XVI[630]. Após várias reflexões e considerações de foro histórico, artístico e estético, são então identificados dois períodos na evolução da pintura portuguesa daquela época (um caracterizado pelo naturalismo da influência bizantina e suas derivadas, francesa e italiana; o outro marcado pelo interesse pela pintura flamenga[631]), sendo que, apesar destes contactos e interrelações, *"nem no primeiro, nem no segundo periodo, os artistas portugueses perdem o seu caracter. As suas obras não se deixam arrastar nunca, bem pelo demasiado estylo em que, frequentemente cahem, os successores de Giotto, nem pelo realismo, por vezes excessivo, da maioria dos continuadores de Van Eyck"*.

[627] HOLANDA, Francisco de – *Da pintura antiga*, 1983 [1548], 79-80.
[628] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 78.
[629] Idem, *ibidem*, 79.
[630] *"(…) a influencia flamenga, e com esta nossa opinião concordam os que têm visto os quadros já inteiramente limpos, como o critico d'arte francez Paul Lafond, o illustre escriptor Ramalho Ortigão e o sr. Henrique Martins, consideramol-a secundaria, sem, apesar d'isso, entendermos, com Hollanda, que Nuno Gonçalves procurou imitar os mestres italianos."* (Idem, *ibidem*, 106).
[631] Idem, *ibidem*, 133.

Expressas estas premissas, finaliza o autor: *"Conclue-se, d'isto, que entendamos ter tido Portugal uma escola de pintura primitiva sua, caracteristica? Pensamos que sim."* [632]

No Capítulo 7 analisaremos mais detidamente as ideias historiográficas de José de Figueiredo, verificando de que modo as suas reflexões teóricas refletem não só o contacto com o crescente interesse pelos mestres primitivos a que se assistia um pouco por toda a Europa, mas também a influência de linhas de pensamento semelhantes e que se integravam numa linha discursiva "nacionalista", em voga na historiografia geral e da arte nos anos de transição de século, a nível internacional.

5. E depois… os louvores e as polémicas.

O sucesso da campanha em torno dos painéis de S. Vicente granjeou numerosos elogios às personalidades envolvidas, manifestados pelos seus pares nas instituições académicas do país e na imprensa, nacional e mesmo estrangeira. Na ARBAL José Pessanha – que sempre fora membro particularmente interessado no que diz respeito à questão dos painéis – proporia

> *"um voto de louvor aos academicos D. José de Figueiredo* [sic]*, Conde dos Olivaes e de Penha Longa e Luciano Freire. O primeiro por ter promovido o beneficiamento dos famosos quadros de Nuno Gonçalves pertencentes á Mitra Patriarchal e ter produzido uma magnifica monographia em que são superiormente estudados esses quadros, trabalho pelo qual merecia os maiores louvores dada a importancia do serviço prestado á Arte Nacional. O segundo, por ter concorrido pecuniariamente para as despesas a fazer com o concerto* [sic] *e emolduramento dos referidos quadros e o ultimo, por ter, sem remuneração de especie alguma, libertado das camadas de tinta e de vernizes que encobriam a pintura primitiva, trabalho que enalteceu, fazendo caloroso elogio. (…)"*[633]

Em sessão de 11 de maio de 1910 da Academia das Ciências de Lisboa as atenções foram, por sua vez, dadas ao "descobridor" dos painéis, Columbano Bordalo Pinheiro, e ao seu restaurador, Luciano Freire, tendo ambos sido nomeados vogais

[632] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 134-135.
[633] Ata da Comissão Executiva da ARBAL [10 de maio de 1910]. Digitarq, Fundo ARBAL, Livro 17. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679).

daquela instituição, por sugestão de Veloso Salgado. Também o conde dos Olivais e Penha Longa mereceu tal distinção (por proposta do sócio Júlio Ferreira), sendo o trabalho de Figueiredo comentado pelo sócio Álvaro de Castro, que exaltou a *"tocante (…) ingenuidade sincera"* daquele estudo, concluindo que

> *"não duvida de que em Portugal, se não ha uma escola, existe, ao menos, uma personalidade artística, exemplificada, entre outros, por Annunciação, Lupi ou Silva Porto. O que falta é uma continuidade, como, de resto, se observa, na propria obra literaria do Pais."*[634]


A·RESURREIÇÃO·DE·UM·GRANDE·PINTOR·
AS·TABUAS·DE·NUNO·GONÇALVES·

Fig.41 Página da *Ilustração Portuguesa* [30 de maio de 1910]. Em cima, os retratos dos responsáveis pela "*ressurreição de um grande pintor"*: José de Figueiredo, o conde dos Olivais e Penha Longa e Luciano Freire.

[634] Cf. Rubrica "Sociedades & Academia Scientificas" in *O Mundo* [12 de maio de 1910]. O assunto "painéis de S. Vicente" volta a ser abordado na sessão seguinte, conforme noticiam *O Século* e o *Diário de Notícias* de 2 de junho de 1910.

No final de maio a *Ilustração Portuguesa* dedicou várias páginas ao trabalho de Figueiredo e de Luciano Freire (Fig.41), comentando o *"alvoroço com que a imprensa, em geral tão desavinda com a arte, noticiou o considerável acontecimento"*[635]. De facto, foram vários os artigos, muitos deles ilustrados, que desde a inauguração da exposição e o lançamento do livro encheram as páginas de importantes periódicos como *Brasil-Portugal*, *O Século*, *Diário de Notícias*, *Novidades*, etc.[636], em que se exaltou a *"obra de revivescência a que o sr. dr. José de Figueiredo se entregou"*[637] e se escreveram críticas muito positivas à monografia *Arte portugueza primitiva…*, *"volume de ampla documentação e seguro estudo critico (…) que demonstra não só uma vasta erudição e vastíssimos conhecimentos artísticos, como estabelece, de forma incontestavel, a individualidade de um critico de arte como poucos teem produzido a nossa literatura."*[638]

No estrangeiro o assunto também não passou despercebido, tendo chamado a atenção de historiadores que naquele período começavam a estudar com mais atenção a evolução da arte peninsular e, principalmente, da arte portuguesa, que publicaram artigos de divulgação sobre a obra de Figueiredo em revistas artísticas de renome[639]. A monografia de Figueiredo acabaria por ser, então, um elemento fundamental para o desenvolvimento dos estudos que vinham a ser elaborados internacionalmente sobre a pintura primitiva portuguesa, vindo desde logo e durante os anos seguintes a ser citado em obras de referência de historiadores como Ribera y Rovira[640], Salomon Reinach[641],

---

[635] "A ressurreição de um grande pintor. As tabuas de Nuno Gonçalves" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 223 [30 de maio de 1910], 691-696.

[636] José de Figueiredo elaborou uma recolha destes artigos, organizados depois em álbuns de recortes de imprensa que se encontram atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, que consultámos ao longo da nossa investigação (v. Anexo, Doc. 19).

[637] "Os quadros de S. Vicente restaurados" in *O Século* [4 de maio de 1910].

[638] *O Mundo* [data não confirmada]. AMNAA, Álbum de recortes de imprensa (1902-1911)].

[639] Como, por exemplo, os artigos de Emile Bertaux ("Un maitre portugais au XVe siècle. Nuno Gonçalves. A propos d'un livre nouveau (de José de Figueiredo)" in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, n.º 160, Tome XXVIII [10 de julho de 1910], 213-226) e de Paul Lafond ("La peinture portugaise au XVe siècle: Nuno Gonçalves" in *Gazette des Beaux-Arts* [maio de 1911], 427-435). O jornal *O Século* de 22 de maio de 1910 publicita o interesse que o restauro dos painéis e a monografia de José de Figueiredo suscitaram no estrangeiro: *"Paul Lafond, conservador do museu de Pau, consagrado escriptor de arte, e que recentemente esteve em Portugal, e prepara um livro sobre a arte portugueza (…) felicitou José de Figueiredo pela sua monografia, annunciando-lhe que ia occupar-se d'ella e dos paineis de S. Vicente n'uma das mais conhecidas revistas francezas da especialidade. Blumenreich, na Allemanha, dispõe-se a egual tarefa, e a importante revista ingleza* The Burlington Magazine *promette tambem dedicar algumas paginas á obra do nosso eminente compatriota"*. Não localizámos qualquer artigo dedicado aos painéis publicado entre 1910 e 1912 no periódico inglês referido; não consultámos a imprensa alemã.

[640] Que em 1910, não deixando de considerar que *"está por hacer la historia del arte portugués"*, dedica simpáticas palavras ao trabalho de Figueiredo: *"De todos esos trabajos de investigacion y de critica destácase, por la trascendencia de sus casi definitivas conclusiones; el que mi querido amigo José de Figueiredo acaba de publicar sobre el pintor portugués Nuno Gonçalves, sua obra y su época. (…)"*

Émile Bertaux[642] ou Marcel Dieulafoy[643], dando assim um sério impulso à divulgação da arte portuguesa no estrangeiro.

Apesar do ambiente genérica e tendencialmente favorável com que a monografia sobre Nuno Gonçalves e a arte portuguesa primitiva foi recebida, também houve espaço para contestações às conclusões e teorias apresentadas por Figueiredo. Ainda em tempo de sua vida aquele erudito pôde acompanhar o surgimento de diversas polémicas relacionadas com o estudo daquela obra-prima da arte portuguesa, todas construídas a partir da análise e crítica ao seu estudo, a maioria relacionada com novas propostas de identificação das figuras. Destaque-se, neste campo, o surgimento de duas das principais teorias opostas à sua: a de Alfredo Leal (1873-1939), que em 1917 afirma *"sem qualquer base lógica nem apoio documental"*[644] que a principal figura representada é Santa Catarina, com a fisionomia de D. Isabel, mulher de Afonso V[645]; e a de José Saraiva (1881-1962), que em 1925 defendeu que a figura principal é o infante D. Fernando (Infante Santo), construindo a tese que, para além da vicentina, mais adeptos conquistou[646]. De referência é, também, a proposta feita em 1926 por José de Bragança e por José de Almada Negreiros, a propósito da colocação das tábuas, que deveriam ser

(ROVIRA, Ribera y – *Portugal y Galicia nación: identidad etnica, histórica, literaria, filológica y artística*, 1911, 37).

[641] Um dos seus mais curiosos artigos é "O mysterio do homem do copo de vinho" (que constituiu uma comunicação proferida pelo autor na *Académie dês Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris), a propósito de um quadro pertencente ao Museu do Louvre que o historiador atribuiu, através de um método de comparação, e claramente influenciado pela obra de Figueiredo, ao pintor Nuno Gonçalves (*Ilustração Portuguesa*. N.º 254 [2 de janeiro de 1911], 13-16) (Anexo, Doc. 20). Note-se que Figueiredo não concordaria com essa atribuição: *"Salomon Reinach acreditava que* L'homme du verre de vin*, do Louvre, e Portrait d'homme, da collecção Lichaestein, de Vienna d'Austria, eram do pincel do nosso mestre. Opino em contrario. Pertencem á sua escola e ao seculo XV, mas divergem á sua maneira."* (FIGUEIREDO, José de [entrevista] – "Quadros portuguezes no estrangeiro. A nossa escola typica de pintura" in *O Século* [9 de novembro de 1910], 1).

[642] BERTAUX, Émile – "La renaissance en Espagne et au Portugal" in MICHEL, André (ed.) – *L'histoire de l'art.* Vol. IV, 1911.

[643] DIEULAFOY, Marcel – "Art in Spain and Portugal" in *Ars una: species mille. General history of art*, 1913.

[644] MARKL, Dagoberto – "Os painéis de Nuno Gonçalves" [recensão crítica], 2001, 294.

[645] LEAL, Alfredo – *Os painéis do Infante: ligeiros comentários sobre a memória do dr. José de Figueiredo àcêrca do pintor Nuno Gonçalves*, 1917. De acordo com Albino Lapa, no extenso trabalho que dedicou à história dos painéis, esta tese *"jazeu 9 anos sem partidários, até que em 1926, Henrique Loureiro fez uma interpretação geral Catarinista."* (LAPA, Albino – *História dos painéis de S. Gonçalves*, 1935, 25). Henrique Loureiro foi protagonista da mais dramática história relacionada com as famosas tábuas, que culminou com o seu suicídio em 14 de março de 1929 (v. Idem, *ibidem*, 12-22).

[646] SARAIVA, José – *Os painéis do Infante Santo*, 1925. Para além de se opor à identificação proposta por Figueiredo, José Saraiva atribui a execução das tábuas a João Gonçalves, no ano de 1445.

dispostas horizontalmente num único políptico, tendo em conta o alinhamento dos mosaicos representados na pintura[647].

Refira-se ainda, a título de curiosidade, que a profusão de interpretações e discussões em torno dos painéis foi de tal modo intensa que acabou por estimular a criatividade do escritor Alfredo França que, com a colaboração dos artistas Francisco Valença e Alfredo Cândido, escreveu em 1926 a auto-designada trági-comédia *Paineleida*, redigida à maneira de auto vicentino e ironicamente dedicada *"à memória de Nuno Gonçalves, Pintor e Mártir"*[648]. Inspirada nas contendas e querelas que o estudo do famoso políptico vinha suscitando desde 1910 – e dedicada aos seus instigadores[649] – a *Paineleida* desenvolve-se em torno de um texto satírico protagonizado por personagens como José de Figueiredo, Jaime Cortesão, Vergílio Correia, José de Bragança, Almada Negreiros e as próprias figuras representadas nos painéis (Fig.s 42 e 43).



Fig.42 Uma ilustração de *Paineleida* (1926), por Alfredo Cândido. À esquerda podemos identificar Jaime Cortesão e José de Figueiredo.

[647] V. NEGREIROS, José de Almada – "A questão dos painéis: história do acaso de uma descoberta importante e do seu autor" [22 de março de 1926]. Esta questão gerou controvérsia – e até uma cena de pugilato! – entre Bragança e Almada, uma vez que cada um reportava a si a responsabilidade dessa descoberta (v. LAPA, Albino – *História dos painéis de S. Gonçalves*, 1935, 26-27). Figueiredo nunca concordou com esta proposta, sendo que durante a sua direção no MNAA manteve a apresentação das tábuas em dois trípticos. O seu sucessor naquele cargo, João Couto, viria a colocar as tábuas num único políptico, disposição que se mantém até aos dias de hoje. As movimentações relativas à disposição das tábuas, que opôs as opiniões de diversas personalidades do meio cultural português e que só terminou mediante um parecer oficial da Junta Nacional de Educação, encontram-se bem descritas e documentadas em "Os painéis de S. Vicente e a sua colocação no Museu das Janelas Verdes" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Fasc. 8, Vol. 11 [julho a dezembro de 1942], 153-169.

[648] FRANÇA, Alfredo - Paineleida, 1926. Esta obra encontra-se disponível *online* em http://archive.org/details/Paineleida.

[649] A obra é diretamente dirigida a Acácio Leitão, Afonso Dornelas, Afonso Lopes Vieira, Alfredo Leal, Alfredo Mota, Almada Negreiros, Elviro dos Santos, Henrique Loureiro, Jaime Cortesão, João Luís da Fonseca, José de Bragança, José de Figueiredo, José Saraiva, Luciano Freire, Matos Sequeira, Reinaldo dos Santos e Vergílio Ferreira.



Fig.43 Frontispício do livro *Paineleida,* de Alfredo França (1926). Ilustração de Francisco Valença. A figura ajoelhada à esquerda é José de Figueiredo.

Não nos cabendo aqui abordar com exaustão as diversas teorias e interpretações vindas a lume durante a vida de José de Figueiredo, deixemos a referência ao trabalho de Albino Lapa, que já tivemos oportunidade de citar (*História dos painéis de S. Vicente*, 1935) e que apresenta de modo bastante completo as diversas teorias e polémicas que entre 1895 e 1935 foram suscitadas pela apaixonante questão dos painéis, fazendo um interessante levantamento – e comentário – das comunicações e conferências apresentadas nesse período, bem como da bibliografia (de diversa natureza) sobre o assunto, publicada em Portugal e em alguns países estrangeiros.

Como nota de remate deste ponto mencionemos, por fim, a intenção de realização de uma edição em francês de *Arte portugueza primitiva…*, projeto gorado e

sobre o qual não temos mais informação do que as palavras de Raul Lino – que refere, numa carta enviada a Figueiredo, que "*Quando se fizer a edição francesa estou prompto a refazer a capa e desejaria tambem que não tornasse a aplicar a sigla sem sêr um pouco reformada e desenhada de novo*"[650] –, bem como a menção que *O Século* fez ao assunto, avançando mesmo alguns pormenores sobre esta edição francófona:

> *"A casa Van Oest, de Bruxellas, occupa hoje, entre as que editam livros de arte na lingua franceza, o primeiro logar, e esmera-se nos que respeitam á arte primitiva. José de Figueiredo, segundo nos consta, já recebeu proposta da alludida casa para uma edição belga do seu importante estudo, facto muito significativo e que deve lisongear-nos a todos.*
>
> *"O illustre escriptor acceitou, ao que nos informam, o encargo de preparar essa edição, que virá a lume no proximo inverno, porque ao texto d'O pintor Nuno Gonçalves será supprimido quasi todo o capitulo primeiro, apenas justificavel na edição portugueza, devendo desenvolver-se o ultimo capitulo, de fórma a dar, tanto quanto possivel, pelo texto e pelas illustrações, uma idéa do movimento da pintura primitiva portugueza, desde o auctor dos dois trypticos que formam o soberbo retábulo vicentino, até Vasco Fernandes – o Grão Vasco – quer dizer, até meados do seculo XVI."*[651]

Esta edição teria sido fundamental para a optimização da divulgação do estudo de José de Figueiredo, que ainda assim teve importantes repercussões num determinado contexto internacional, como já pudemos enunciar. Ao longo dos anos seguintes Figueiredo teria a oportunidade de colmatar esta "lacuna" através das suas movimentações em meios eruditos estrangeiros, que viriam a satisfazer não só as suas ambições pessoais, mas também as profissionais, largamente ampliadas na sequência deste primeiro momento de consagração efetiva e inequívoca da sua capacidade como historiador e crítico de arte, reconhecido finalmente pelos seus pares, dentro e fora de Portugal.

---

[650] Carta de Raul Lino para José de Figueiredo [21 de maio de 1910]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. A sigla a que Lino se refere é o *ex-libris* de Figueiredo (representação de Sísifo, com a divisa "Cada um segundo o seu poder"), que é atualmente utilizado como logótipo do Círculo José de Figueiredo, do Porto (Fig. 1, p. xiv).

[651] "O pintor Nuno Gonçalves" in *O Século* [22 de maio de 1910].

CAPÍTULO 6

JOSÉ DE FIGUEIREDO E A LEGISLAÇÃO DAS *BELLAS ARTES* EM PORTUGAL (1901-1936)

1. O legado Valmor e a reforma da Escola, Academia e Museu de Belas-Artes de Lisboa (1901-1902).

Quando José de Figueiredo regressou a Portugal após a revigorante estadia em Paris (v. Capítulo 2), deparou-se com uma acesa discussão gerada em torno do testamento de Fausto Queirós Guedes (1837-1898), 2.º visconde de Valmor. De acordo com as suas disposições testamentárias, o visconde legava ao Estado – mais exatamente à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa – uma quantia que, colocada em rendimento, deveria ser destinada à concessão regular de bolsas para artistas ou estudantes de belas-artes e à aquisição de obras para o Museu Nacional de Belas-Artes[652].

A divulgação do Legado Valmor e a necessidade de regulamentação da sua aplicação deram azo a um debate sobre a reorganização dos serviços de belas-artes do país. Esse debate teria como resultado a aprovação do decreto de 14 de novembro de 1901[653], que ainda assim apresentava bastantes limitações, pois na prática só previa a reforma da Escola e Academia de Belas-Artes de Lisboa, ficando por concretizar uma reorganização mais abrangente[654].

---

[652] *"Deixo 70.000$000 réis aos Museu Nacional, actualmente no palacio das Janellas Verdes, a fim de constituir um fundo permanente, com cujos rendimentos, se possam adquirir obras de arte nacionaes ou estrangeiras, de incontestavel merecimento artistico. (…) Deixo mais 50.000$000 réis á Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, para com o rendimento d'este fundo, subsidiar estudantes ou artistas de talento provado ou premiados, a fim de que possam ir estudar no estrangeiro e aperfeiçoarem-se em qualquer ramo das bellas artes."* (Cópia do testamento do 2.º visconde de Valmor. *Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1901, 4252, nota 1). Embora a Academia refira pela primeira vez este legado em reunião de 18 de março de 1899, apenas em 1901 seria divulgado o teor do testamento, dando-se então início à regulamentação da sua atribuição.

[653] *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3193-3196. Retificado no *Diário do Governo* n.º 261, de 19 de novembro de 1901, 3258.

[654] Sandra Leandro refere, num texto de 2010, que o Decreto de 14 de novembro de 1901 procurava *"organizar e conferir finalidades à Academia de Lisboa, não esquecendo desta vez a escola do Porto, que ainda se denominava Academia Portuense de Belas-Artes"* (LEANDRO, Sandra – "Academias de Belas-Artes e reformas do ensino em Portugal" in *100 anos de património*, 2010, 66). Contudo, não existe na citada legislação quaisquer referências a uma reorganização do ensino artístico portuense, facto também notado por Maria Helena Lisboa na sua investigação de Doutoramento: *"Chegado 1901, um ano que se revelou prolífico em matéria de reformas do ensino, nem por isso a Academia do Porto se viu bafejada por uma atenção maior. Apesar de ter sido remodelado o ensino da Escola de Lisboa, nada foi*

Foi neste contexto que José de Figueiredo, recém-chegado a Portugal e decerto almejando singrar no meio cultural do país, trouxe a lume o seu segundo livro, *O Legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, dedicado a Ramalho Ortigão e no qual foram desenvolvidas algumas ideias já expressas pelo autor em artigos publicados no jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*[655]. Como veremos, foi através desta obra que Figueiredo começou a assumir um papel interventivo no debate das políticas culturais do país, já esboçado no livro sobre a Exposição de Paris.

Estruturado em quatro capítulos em que são abordadas "As Academias", "Os Museus", "Os pensionatos" e "Os serviços de Bellas-Artes no Ministerio do Reino", este livro constitui uma denúncia às deficiências do ensino artístico nas escolas de Belas-Artes[656] e à ineficácia das instituições que deviam contribuir para a preservação e divulgação da arte portuguesa. Simultaneamente, José de Figueiredo apresenta nesta obra uma reflexão acerca de uma possível reforma dos serviços artísticos, propondo algumas ideias que

> *"não serão, talvez, de todo inuteis, e antes poderão servir de auxilio aos que tiverem de intentar a reforma ampla dos serviços de Bellas-Artes, que, n'um futuro mais ou menos remoto, é indispensavel fazer-se."*[657]

As críticas às Academias de Lisboa e do Porto incidiam sobre o ensino por elas tutelado[658], principalmente o ensino "deficiente" do desenho e da arquitetura; ao mesmo

---

feito em relação à congénere do Porto, que continuou seguindo o plano de estudos decretado em 1836." (LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas-Artes…*, 2007, 112).

[655] Cf. FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, 1901, prefácio.

[656] O tema do ensino artístico em Portugal fora já abordado no ano anterior por Sousa Viterbo no livro *L'Enseignement des Beaux-Arts en Portugal* (1900). Nesta obra, integrada no programa de publicações da participação portuguesa na Exposição Universal de Paris e concebida para divulgar um pouco do panorama artístico-cultural português em contexto estrangeiro, o autor não faz apreciações críticas, optando antes por assumir um discurso histórico e descritivo.

[657] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, 1901, prefácio.

[658] Idem, *ibidem*, 4-5. Devemos chamar a atenção para o seguinte facto: ainda que Figueiredo comente o ensino artístico no capítulo "Academias", devemos ter em conta que, desde 1881, a Escola e Academia de Belas-Artes de Lisboa se encontravam separadas (Decreto de 22 de março 1881); antes, os cursos eram geridos diretamente pela ARBAL. Na Academia do Porto não foi efetuada essa separação. Apesar da separação legislativa entre a Escola e a Academia lisboetas, na prática as decisões e atividades acabavam por se confundir, uma vez que, na generalidade, os professores da primeira eram os membros da segunda. Este facto seria ainda mais notório a partir de 1901, uma vez que a nova reforma previa que os professores da Escola fossem automaticamente nomeados membros da ARBAL. Luciano Freire, a propósito deste assunto comentaria: "*Todos os professores ficaram agora membros natos da Academia.*

tempo, era lançado o alerta para a principal lacuna nos programas das escolas artísticas portuguesas: a falta de um ensino organizado de História da Arte – elemento que poderá refletir o contacto que Figueiredo tivera com o ensino artístico em Paris:

> *"Não existe devidamente organisada, nas escólas de Lisboa e Porto, uma cadeira que é essencial a todos os estudantes que as frequentam: -sejam elles architectos, pintores ou esculptores. Esta cadeira, em que se lhes ensinariam generalidades de Historia Geral e Historia d'Arte, quando, por difficuldades orçamentaes, não podesse ser completa a ponto de os iniciar inteiramente em assumpto tão complexo, seria, entretanto, organisada de maneira a poder oriental-os o sufficiente para que elle, mais tarde, com as noções que n'ella recebem, estivessem pelo menos aptos a estudar, desenvolvidamente, comsigo mesmo, uma dada época ou facto".*[659]

A reforma de 1901, decretada quando *O Legado Valmor…* já se encontrava em impressão, pretendia dar *"uma certa amplitude ao ensino teórico"*[660] e previa a lecionação, no conjunto dos cursos da Escola de Belas-Artes de Lisboa, de nove cadeiras técnicas e cinco cadeiras teóricas, das quais quatro tinham a componente de História[661]. A História da Arte – da Antiguidade a épocas mais recentes - começava assim, ainda que lentamente, a ganhar importância no plano curricular do ensino artístico, deixando de estar associada ao estudo da Estética e adquirindo autonomia[662].

Honraria, ao que parece, muito ambicionada por Lopes de Mendonça e Dr. João Barreira, os auctores da reforma, mas que com o andar dos tempos se verificou ser um capricho da ocasião, visto não terem mostrado o menor interesse pela Instituição (…). De todos os professores teoricos que teem gosado esse privilegio, apenas D. Jose Pessanha tem demonstrado em muitas ocasiões a sua boa vontade e competencia na colaboração nos trabalhos academicos." (*Memórias de Luciano Freire*, [s.d., início da redação em 11 de julho de 1914], 134 [documento manuscrito]. AMNAA, FJF. Cx. 12, Pt. 1).

[659] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, 1901, 6.

[660] *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3194.

[661] Eram cadeiras de História as seguintes: 11.ª cadeira (Etnografia, História Universal e Pátria e Literatura); 12.ª cadeira (História da Arte na Antiguidade); 13.ª cadeira (História da Arte na Idade Média e Tempos Modernos e História da Arte em Portugal); e 14.ª cadeira (História da Arquitetura e Legislação de Edifícios). Estas cadeiras viriam a ser lecionadas, respetivamente, por Henrique Lopes de Mendonça, João Barreira, António de Sousa e Vasconcelos e Francisco de Sousa Viterbo (efetivo) e José Pessanha (substituto) (cf. Decreto de 14 de novembro de 1901 – retificado; na versão publicada em 15 de novembro não são indicados os nomes dos professores. *Diário do Governo* n.º 261, de 19 de novembro de 1901, 3256 e 3257).

[662] A História da Arte passava *"de simples parte de uma cadeira, ainda associada ao estudo da Estética, a conteúdo distribuído por duas cadeiras diferentes, ministradas por professores diferentes. Esta inovação deveria dar destaque ao estudo da arte da Antiguidade, mas principalmente, proporcionaria uma nova possibilidade de serem abordadas épocas mais recentes. Quase o mesmo se pode afirmar para a História da Arquitectura, que aparece agora liberta de áreas como a Geologia e a Arqueologia (…)"* (LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas-Artes…*, 2007, 88).

Porém, apesar do progressivo destaque dado ao ensino teórico na Escola de Lisboa, nos restantes estabelecimentos de ensino artístico do país – e até mesmo na Academia do Porto – a História da Arte continuaria a ser precariamente integrada nos currículos (quando não ignorada), facto lamentado por Joaquim de Vasconcelos ainda em 1908:

> *"Devo dizer, a proposito, que semelhante materia* – estudo dos Monumentos Nacionaes – *portanto estudo da Arte, em geral, e das suas varias manifestações decorativas – é hoje ensinada unicamente na Escola de Bellas-Artes de Lisboa, em tres cadeiras, segundo a ultima organisação (Reforma de 14 de novembro de 1901). A Escola irmã do Porto não tem esse ensino, nem sombra d'elle. Estão no mesmo caso as duas Escolas ou Academias polytechnicas de Lisboa e Porto, os dois Institutos industriaes das mesmas cidades e ainda todas as Escolas Industriaes do Reino, apesar de serem de fundação recente (1883-84)."*[663]

Em relação aos restantes programas do ensino artístico, José de Figueiredo apenas retoma algumas ideias já transmitidas no seu livro anterior, centrando a principal crítica aos moldes em que a cadeira de pintura de paisagem era lecionada, uma vez que entendia ser inútil formar paisagistas entre quatro paredes[664]. Essa lacuna seria de certo modo resolvida na Escola de Lisboa através da aplicação da nova legislação de 1901, que previa nos três níveis da 8.ª cadeira (Pintura de Paisagem) o ensino de desenho e pintura de animais, de paisagem e de marinha *"por estampa e do natural"*[665].

---

[663] VASCONCELOS, Joaquim de – *O ensino da história da arte nos lyceus e as excursões escolares*, 1908, 4.

[664] Contudo, Figueiredo voltava a louvar o trabalho de Carlos Reis na regência dessa cadeira na Escola de Belas-Artes de Lisboa e, sobretudo, na ação desenvolvida através da Sociedade Silva Porto. A propósito da opinião que Figueiredo expressa neste livro, Carlos Reis viria a comentar: *"Penso que me magoa profundamente o ataque que lhe tem sido feito* [ao ensino da paisagem]. *V. tem talvez razão no seu «Legado Valmôr». Mas v. não é contra o ensino da paysagem; v. o que quer é a sua transformação. Isso comprehendo eu. Mas uma coisa é transformar, outra é supprimir."* (Carlos Reis [entrevista] *apud* FIGUEIREDO, José de – "Interiores de artistas. No atelier de Carlos Reis" in *O Dia* [Maio de 1903]).

[665] Decreto de 14 de novembro de 1901, Secção VII. *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3194.

Para além das apreciações tecidas aos programas de ensino artístico das academias, Figueiredo reflete também sobre os pensionatos dos estudantes de belas-artes e arquitetura no estrangeiro. Criticando o modo como desde 1870 (ano em que foram instituídas de forma regular bolsas de estudo para Paris e Roma) vinha sendo organizada a concessão das mesmas, defende uma reforma que implicasse o aumento do valor das pensões[666] e, simultaneamente, o encurtamento da sua duração[667]. Na sua aceção, o sistema de bolsas deveria implicar uma graduação da importância do valor de pensão em relação à especialidade do artista, devendo parte do valor ser aplicado em escola e o restante gasto *"a percorrer os paizes da Europa que fossem dignos de ser visitados, ou pelo valor dos seus muzeus, ou pela intensidade da sua vida artistica"*[668], proporcionando-se aos jovens artistas uma experiência mais variada e rica.




Fig.s 44 e 45 Escola de Belas-Artes de Lisboa, c.1900: salas de aulas de pintura e de desenho ornamental.

Ao invés do que defendia Figueiredo, a legislação de 1901 continuaria a permitir aos alunos da Escola de Lisboa (Fig.s 44 e 45) um pensionato máximo de cinco anos para aperfeiçoamento no estudo das belas-artes, sendo que aos alunos que *"mostrarem excepcional applicação e aproveitamento, poderão conceder-se mais um ou dois annos para continuarem o seus estudos fora de Portugal, com a clausula expressa de que executarão, durante esse tempo, um trabalho digno de entrar no Museu Nacional de*

666 *"…querendo trabalhar, como hão-de viver com esse mesmo subsidio (300 francos), um pintor de figura e, sobretudo, um esculptor?"* (FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 38).
667 Figueiredo questiona-se: *"Para que são precisos, aos nossos pensionistas, cinco anos em Paris?"*. O autor reforça, mais uma vez, a ideia de que seria nefasto para os jovens artistas um contacto prolongado e intenso com um modelo de ensino estrangeiro, que resultaria na sua perda de uma originalidade ligada ao "ser português" (Idem, *ibidem*, 41 e 43).
668 Idem, *ibidem*, 45-46.

Bellas Artes"[669]. Quanto à aplicação de verbas para viagens de estudo, o novo decreto apresentava uma única novidade: a concessão de um subsídio aos alunos do curso de arquitetura *"para, em viagens pelo país, estudarem os monumentos da arte nacional"*[670]. Contudo, podemos verificar que, curiosamente, a regulamentação da reforma de 1901, publicada em 1902[671], já viria a apresentar algumas medidas mais próximas das ideias defendidas por Figueiredo em *O Legado Valmor…*: os pensionatos passavam a ter durações tendencialmente mais curtas, com diferenciação de áreas (5 anos para arquitetos, 4 anos para pintores e escultores e 3 anos para gravadores); e previa-se agora a realização de viagens de estudo regulares aos principais centros artísticos da Europa[672].

Quanto à aplicação do legado Valmor em subsídios de pensionatos, regulamentada também apenas em 1902, note-se o seu caráter de excepcionalidade: as bolsas concedidas através do legado eram feitas num concurso distinto dos pensionatos normais patrocinados pela ARBAL, sendo então encaradas como um "prémio" que deveria, de cinco em cinco anos, ser atribuído a três estudantes e três artistas portugueses, *"para em países estrangeiros se aperfeiçoarem na architectura civil, na pintura, na esculptura e estatuaria e na gravura a talho dôce"*[673].

Uma das particularidades do livro *O Legado Valmor…* prende-se com o facto de nele serem apresentadas, pela primeira vez, algumas reflexões do autor acerca do panorama museológico nas duas principais cidades portuguesas, Lisboa e Porto. Começando por lamentar profundamente *"a má organisação dos museus, ou antes, a sua desorganisação"* (fator que prejudicava, a seu ver, a missão educadora e pedagógica daquelas instituições)[674], Figueiredo dá a conhecer as suas preocupações com o património artístico do país, referindo a necessidade de se reunir, em museus, *"sem ir mutilar nem saquear os nossos monumentos nacionaes, (…) tudo o que, tendo*

[669] Decreto de 14 de novembro de 1901, Secção IX, art.º 45.º. *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3195.
[670] Idem, *ibidem*, Secção X, art.º 46.º, 3195.
[671] "Regulamento do Decreto de 14 de novembro de 1901". *Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, 4245-4254.
[672] Para os alunos pensionistas de Escultura e Arquitetura, a possibilidade de realizarem as viagens de estudo pela Europa dependia do seu aproveitamento positivo; os alunos de Pintura eram obrigados, no terceiro ano, a realizar essa viagem, *"com itinerário approvado pela commissão Executiva da Academia"* (cf. "Regulamento do Decreto de 14 de novembro de 1901". *Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, 4251).
[673] "Regulamento do Decreto de 14 de novembro de 1901". Capítulo X – Legados da Academia Real de Belas-Artes, 1), Premio Valmor in *Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, 4251-4252.
[674] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 29.

sido distrahido d'elles, andar errante pelo paiz"[675]. Note-se que, na sua opinião, apenas deviam ser incorporados em museus os objetos que *"valendo por si mesmos, não tenham, entretanto, nada que indique como melhor a sua conservação nos logares para que foram feitos"*, entendendo como *"uma barbaridade"* retirar determinadas obras dos locais para as quais haviam sido concebidas[676] (desenvolvemos este assunto no Capítulo 9, ponto 1.2).

Outro tema que, nesta obra, mereceu a atenção de Figueiredo, é a aquisição de obras de artistas portugueses vivos para as coleções nacionais. Para ele estas aquisições teriam grandes vantagens: dariam alento à produção artística contemporânea, enriqueceriam os museus nacionais e seriam mais um elemento de valor para o estudo da evolução artística portuguesa[677]. Para além disso, estas aquisições seriam um bom investimento a médio / longo prazo, não só cultural mas também económico, uma vez que, com o passar do tempo, as obras tendiam a valorizar no mercado[678]. Ao refletir e questionar-se sobre este assunto, define então uma proposta de modelo para as políticas de aquisição do Estado: dadas as restrições financeiras constantes do país, as aquisições deveriam ser efetuadas nas exposições anuais, de modo a estimular o mercado de arte contemporânea nacional, podendo também ser feitas algumas encomendas diretas aos artistas *"absolutamente consagrados"*. Para se proceder a essas compras e encomendas deveria ser criado um serviço técnico consultivo afeito a um Conselho Superior de Belas-Artes que, anexo à Direção Geral da Instrução Pública, teria poderes mais amplos do que a existente Comissão dos Monumentos Nacionais[679].

Sendo a reforma de 1901 e sua regulamentação de 1902 unicamente centradas no conjunto Escola e Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, as únicas referências a museus estão diretamente relacionadas com aquelas instituições, ou seja, com o Museu Nacional de Belas-Artes, então tutelado pela ARBAL. Ficaria por ser refletida a organização do campo museológico nacional e por serem tomadas medidas legislativas verdadeiramente abrangentes, o que só viria a acontecer a partir de 1911.

---

[675] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 19.
[676] Idem, *ibidem*, 19-20, nota 1.
[677] Idem, *ibidem*, 19-20.
[678] Revelando-se atento ao mercado de arte nacional, Figueiredo dá o exemplo do pintor António da Silva Porto (1850-1893) e do escultor António Soares dos Reis (1847-1889), cujas obras, após as suas mortes, *"pódem, para o Estado, considerar-se perdidas para sempre. Ou continuam nas mãos dos particulares que as adquiriam, ou a sua valorisação indica-lhes o caminho seguro: - o do estrangeiro"* (Idem, *ibidem*, 23).
[679] Idem, *ibidem*, 25-28.

Dois pontos fundamentais foram abordados pelo legislador na introdução ao decreto de 1901: a necessidade de ser organizado um museu "escolar", de apoio à Escola de Belas-Artes e com forte pendor pedagógico-didático; e a urgência de se reorganizar o MNBA, principalmente no que diz respeito às aquisições e catalogação das suas coleções.

Não deixa de ser interessante a enunciação, no texto introdutório ao decreto, de que as medidas globais propostas pela recente reforma deveriam promover a *"creação de um museu de arte antiga"* onde o estudante de belas-artes pudesse, através do contacto com reproduções de obras de arte de vários pontos do mundo e de vários períodos cronológicos (reproduções essas *"hoje tão facilmente adquiriveis em todos os museus da Europa"*), apreender *"a representação do esforço esthetico, nas suas sucessivas evoluções"*[680]. Ao comentar a necessidade de criação de um "museu de arte antiga" de apoio à Escola, o redator estava de algum modo a demonstrar a necessidade de se colmatar a lacuna aberta pelo facto de, em 1882-1884, as coleções que se encontravam na Galeria de Pintura da Academia, no Convento de S. Francisco, terem transitado para o palácio das Janelas Verdes, onde foi instalado o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (Fig.s 46 e 47). Separado fisicamente da Escola, o Museu corria o risco de não criar proximidade com os estudantes e de descurar a vocação pedagógica que lhe era inerente desde a sua criação. Contudo, pelas disposições do decreto que segue o texto introdutório, apercebemo-nos que a criação de um museu "escolar" não era efetivamente prevista: na prática, o que se propunha era a reorganização do existente MNBA (que, recordemos, estava vinculado à ARBAL e não à Escola, instituições que desde a reforma de 1881 se encontravam separadas), que entre as suas coleções contava já com um considerável investimento em reproduções[681]. A

[680] *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3193. E acrescenta o redator: *"(…) tudo isto, métopes, capiteis, stellas, figurinhas, ceramica, tem uma influencia radicada e duradoura, não só na educação geral que todo o artista deve possuir, mas pela documentação que offerece á concepção de um quadro, de uma figura, de um monumento. Sem um museu de archeologia, o estudo da historia da arte é inane e contraproducente; sem a representação modelar, a noção de que o professor tente imprimir é falsa e ephemera."*. As coleções de apoio ao ensino das Belas-Artes deveriam ser compostas por reproduções (gravura, pintura ou modelagens) de obras de referência da arte mundial, com as quais o aluno contactaria diretamente durante o seu período de formação. Os acervos dos museus vinculados às instituições de ensino artístico tendiam, por isso, a serem constituídos maioritariamente por peças que não possuindo valor intrínseco, estimulavam o desenvolvimento das capacidades visuais e técnicas do futuro artista (v. MALTA, Marize – "Da exibição à inspiração: o projeto de revisão museográfica do Museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro", 2012, 35).

[681] Maria Helena Lisboa recorda que as obras que formavam o núcleo inicial das coleções das Academias de Lisboa e do Porto, vindas dos extintos conventos, *"não eram suficientes, nem totalmente adaptadas à utilização nas aulas. Os primeiros níveis de aprendizagem necessitavam de outro tipo de materiais mais*

única referência da legislação à potencial relação direta entre o MNBA e a Escola prendia-se com a menção a salas *"destinadas ás reproduções de obras de arte nacionaes e estrangeiras, obtidas estas por troca, dando-se para tal fim maior desenvolvimento aos trabalhos da officina de modelação da Escola de Bellas Artes."*[682] O problema da distância entre as duas instituições manter-se-ia, portanto, restando contrariar-se este facto através de um maior investimento na missão do museu em exercer *"a mais salutar influencia de educação artística de quantos se dedicam ao estudo das artes"* e em contribuir para *"a obra da educação artística do povo"*[683].





Fig.s 46 e 47 Museu Nacional de Belas-Artes, c. 1900: uma das salas de pintura (sala 3) e sala da escultura.

Visando a optimização da missão pedagógica do MNBA – que agora se dividia em duas secções: belas-artes e artes decorativas[684] –, a nova legislação dava particular importância: à sua reorganização funcional, principalmente a fixação dos quadros do

simples e didácticos (…). Por essa razão, tal como acontecia em outras academias europeias, recorreu-se à compra de estampas, gravuras e modelos em gesso, ou à elaboração de cópias de pinturas, de desenho e de estátuas e relevos originais pertencentes ao espólio da Academia." A autora dedica um importante capítulo a este assunto na sua tese de Doutoramento, elencando as constantes aquisições de desenhos, estampas, gravuras e modelos de gesso feitas pela Academia de Belas-Artes de Lisboa desde a sua constituição até 1910 (LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de belas-artes*…, 2007, 277 e seg.).

[682] *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3195.

[683] Conde de Almedina [introdução] – *Museu Nacional de Bellas Artes. Catalogo provisorio. Secção de Pintura*, 1883, v e vi.

[684] Inaugurado como Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em 1884, fazia parte do seu acervo uma importante coleção de objetos arqueológicos. A partir de 1893 parte desses objetos foram transferidos para o então recém-criado Museu Etnológico Português. As restantes peças continuaram a fazer parte do seu acervo e da sua exposição, encaradas não do ponto de vista arqueológico, mas artístico. A valência arqueológica só foi definitivamente retirada com a reforma de 1901, daí a necessidade de explicitar a natureza do museu como sendo de *"bellas artes"* e *"artes decorativas"*.

pessoal; à necessidade de catalogação das coleções, *"ha tanto tempo solicitada por todos os que visitam esse nosso riquissimo repositorio de arte"*; e à distribuição das verbas para aquisições, agora reforçada pelo *"valioso legado de um altissimo benemérito"*[685].

Apesar de o valor total da verba atribuída ao MNBA ser agora menor do que a dotação que lhe era destinada antes da reforma[686], a reorganização daquela instituição permitiu a efetivação do lugar de diretor do museu (António José Nunes Júnior[687], que antes exercia o lugar interinamente e que viria a ocupar o cargo até à sua morte), a manutenção do conservador (Manuel de Macedo[688], que exerceu aquela função entre 1884 e 1915) e a entrada nos quadros de um restaurador (José de Sousa Moura Gyrão[689]) e de um secretário (Francisco Júlio Pereira de Aguiar)[690]. O aumento do número de pessoal acabou por ter repercussões na atividade daquela instituição, sendo de destacar o facto de, apesar das constantes dificuldades, se ter dado início à prevista elaboração de catálogos: em 1906 foi colocado à venda o *Catalogo da collecção de desenhos do Museu Nacional de Bellas Artes* (1905), elaborado por Manuel de Macedo; e em outubro de 1910 Carlos Reis, então diretor do museu, apresentou à ARBAL o *Catálogo da secção de Pintura do Museu das Janelas Verdes*, que não viria a ser difundido[691].

---

[685] Decreto de 14 de novembro de 1901. *Diário do Governo* n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3193.

[686] A diferença orçamental era, após a reforma de 1901, de menos 310$000 réis.

[687] **António José Nunes Júnior (1840-1905).** Iniciou a sua formação artística em 1857 na Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde frequentou as aulas de Desenho Histórico e Desenho de Arquitetura Civil e, mais tarde, de Pintura e Gravura Histórica. Entre 1872 e 1878 estudou em Paris, com uma pensão subvencionada pelo Estado. Na capital francesa foi distinguido com alguns prémios artísticos. Foi nomeado académico de mérito em 1878 e em 1881 começou a lecionar na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Em 1884 passou a exercer funções na Direção da Escola e no Museu Nacional de Belas-Artes. Foi também vice-presidente do Grémio Artístico e secretário da Sociedade Promotora das Belas-Artes ("Nunes Júnior, António José". Informação acedida em URL: http://museuvirtual.fba.ul.pt/index.php?action=pdfprint&id=831&author=129).

[688] **Manuel de Macedo Pereira Coutinho** (1839-1915). De seu nome completo Manuel Maria de Macedo Pereira Coutinho Vasques da Cunha Portugal e Menezes, formou-se em pintura, estudando em Lisboa no ateliê de Anunciação e, mais tarde, no Porto. A partir de 1861 trabalhou como "pintor de teatro" mas em 1874 abandona a cenografia e passa a dedicar-se à ilustração. Problemas oftalmológicos obrigaram-no entretanto a deixar esta atividade, sendo então nomeado conservador do Museu Nacional de Belas-Artes. Foi professor de desenho no Instituto Comercial de Lisboa e colaborou com alguns periódicos nacionais, dos quais se destacam as revistas *Arte Portuguesa* e *O Ocidente*. Informação acedida em URL: http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=69010.

[689] **José de Sousa Moura Girão** (1840-1916). Pintor naturalista que pertenceu ao Grupo do Leão.

[690] Decretos de 14 de novembro de 1901. *Diário do Governo* n.º 261, de 19 de novembro de 1901, 3256. A regulamentação de 1902 viria a prever também, caso a dotação orçamental o permitisse, a nomeação de um *"conservador e restaurador de objectos de outivesaria"* (*Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, art.º 173.º, §1, 4253).

[691] Retomamos o assunto relativo aos catálogos do museu no Capítulo 10.

Quanto às aquisições, note-se, na reforma de 1901, o acentuado decréscimo da verba destinada pelo Estado para este fim (ao invés de 1.000$000 réis, passavam agora a ser cedidos apenas 530$000 réis), factor que viria a ser colmatado com a aplicação do rendimento dos 70.000$000 réis legados pelo visconde de Valmor. A "política" de aquisições através deste legado foi definida no regulamento publicado em 1902:

> *"§ 1.º Pelo rendimento do legado Valmor (…) adquirirá a comissão Executiva da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (…):*
>
> *1.º Obras de arte, modernas, nacionaes ou estrangeiras, de reconhecido valor, e que sejam dignas, como taes, de se expostas no Museu;*
>
> *2.º Obras de arte, antigas, nacionaes ou estrangeiras, que, pelo seu evidente e indiscutivel merito, ou, ainda, pelo seu valor documental para a historia da arte no país, possam enriquecer o Museu."*[692]

As aquisições deveriam unicamente ser feitas mediante proposta dos membros da ARBAL e sujeitas a aprovação por maioria absoluta dos votos da comissão executiva, *"depois de todos os membros da mesma commissão terem declarado conhecer as obras a que essas propostas digam respeito."*[693]

Sendo tão especificamente dedicada ao MNBA, a legislação de 1901 não apresentou quaisquer considerações acerca de uma possível (re)estruturação do panorama museológico português, não sendo por isso abordados alguns dos pontos que, sobre essa matéria, foram referidos por José de Figueiredo em *O Legado Valmor*.… Algumas das suas ideias viriam a ser retomadas e desenvolvidas uma década depois, na reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos levada a cabo em 1911, em que Figueiredo teve um papel interventivo, como veremos no ponto seguinte.

Finalmente, refiramos que para além das propostas concretas para os casos sobre os quais se debruça, José de Figueiredo expôs no final desta obra uma síntese da sua ideia de reforma geral dos serviços artísticos do país. Baseando-se diretamente no

---

[692] "Regulamento do Decreto de 14 de novembro de 1901". Capítulo XII – Do Museu Nacional de Bellas-Artes" in *Diário do Governo* n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, art.º 171.º, §1, 4253.
[693] Idem, *ibidem*, art.º 171, §§ 2.º e 3.º, 4253.

exemplo francês[694], defendia a centralização desses serviços numa repartição dependente da Direção Geral da Instrução Pública, que tutelaria e fiscalizaria direta e continuadamente todos os assuntos relacionados com os museus, com o ensino nas academias e com os pensionatos. Para além disso, o novo organismo teria a seu cargo *"pelo menos administrativamente (…) todos os monumentos e as demais coisas naturaes"*[695], pois

> *"Só assim (…) é que se conseguiria evitar d'uma vez para sempre, que tivéssemos museus em que peores horrores se exhibem abafando meia duzia de obras boas (…). Só assim se conseguiria tambem fazer catalogar definitivamente esses museus, e as outras nossas obras de arte que andam dispersas (…), e orientando-se simultaneamente o publico, os artistas, e os estrangeiros que actualmente se vêem desnorteados para descobrirem e comprehenderem os nossos mais notaveis monumentos e os outros objectos d'arte."*[696]

Era assim criticada a Comissão dos Monumentos Nacionais, então responsável pela proteção e salvaguarda do património monumental do país, cuja ação Figueiredo considerava insuficiente por ser *"meramente consultiva e um tanto theorica"*[697]. Note-se que, apesar de defender uma centralização dos serviços artísticos, o autor apontava para a necessidade de se criarem duas secções do novo organismo, *"uma para o norte e*

---

[694] *"Temos o exemplo da França que até 1878, com a «superintendência», deixou arrastar as suas coisas de Bellas-Artes numa grande decadencia e desordem, mas que, d'essa época para cá, com a creação da direcção geral d'esses serviços, deu ás Bellas-Artes uma orientação magnifica, deixando-lhes entretanto uma liberdade de iniciativa que ellas nunca haviam tido até então."* (FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 47-48)

[695] Idem, *ibidem*, 52. Em nota, José de Figueiredo desenvolve a questão das *"coisas naturaes"*, referindo que, na sua opinião, *"no catálogo que tivesse de ser feito de tudo o que no paiz revestisse caracter artistico, tanto deveria caber um monumento ou um quadro ou esculptura de valor, como uma arvore ou um tracto de terreno logo que qualquer d'elles (…) tivessem um verdadeiro interesse de belleza."* Figueiredo assume neste ponto a influência das movimentações que se faziam no estrangeiro em relação a este assunto, nomeadamente em Inglaterra (que fora pioneira, devido à ação de John Ruskin), na Alemanha e na França (que no início do século começaram a criar comissões de proteção da natureza). Notamos, uma vez mais, a influência direta de Ramalho Ortigão na estruturação do pensamento de Figueiredo, pois aquele autor já chamara a atenção para o facto de Ruskin ter impedido, *"em nome da arte, que um traçado de caminho de ferro deturpasse a belleza de uma collina na paizagem ingleza, e levando uma commissão da Camara dos Lords a consultar uma commissão de artistas sobre se a passagem de uma linha ferrea não affectaria ruinosamente a parte de riqueza publica representada pela tranquilla e doce poesia de certo valle* (ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 120-121).

[696] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 49.

[697] Idem, *ibidem*, 53.

outra para o sul", às quais caberiam a fiscalização, dentro da respetiva área, do património artístico, procedendo ao seu inventário, catalogação e divulgação[698].

Ao longo de toda a obra José de Figueiredo dá a conhecer as suas posições em relação à política artística do país, revelando um grande conhecimento do panorama artístico nacional (são constantes as referências a artistas portugueses consagrados ou em início de carreira) e internacional (principalmente em relação à organização institucional artística francesa). Tendo como mote a discussão pública que se gerou em torno da aplicação do Legado Valmor, apresentou ideias para aquela que devia ser a reforma da política cultural do país, seguindo um conceito de reforma que *"é olhado mais do lado da organização interna e da sua articulação com o ensino artístico e a protecção do património, do que do lado da despesa pública"*[699]. E, a propósito da reforma entretanto aprovada quando o seu livro estava quase a vir a lume, teria tempo de acrescentar num breve apêndice que

> *"Apesar de (…) entendermos que muito ha ainda a fazer pelo que respeita ás Academias e Museus, não podemos deixar de elogiar essa reforma. É ella bastante restricta, sobretudo na sua área, pois não abrange nem a Academia de Bellas-Artes do Porto, nem o respectivo Museu, que póde dizer-se vegetam mais do que vivem (…). Mas é também dever nosso reconhecer que por ella foram attendidos e remediados, na Academia de Lisboa, muitos dos seus peiores defeitos e omissões. Pelo que respeita ao Museu nacional, tudo o que se determinou é logico e racional.*
>
> *Não é sufficiente a reorganisação feita? Certamente que não. Como atraz mostramos, sobre este assumpto muito ha ainda a fazer. Mas nem por isso póde dizer-se que não foi vantajosissimo o que se fez. De resto, com o pouco dinheiro de que se dispunha, a reforma ultimamente realisada, além de ser utilissima e muito boa como começo, denota ainda da parte do actual ministro do Reino e da do respectivo director geral – os snrs. Conselheiros Hintze Ribeiro e Abel d'Andrade – o melhor e mais decidido empenho de acertar. E isto não póde deixar, tambem, de ser tido em linha de conta."*[700]

[698] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 55. Esta ideia será retomada e de certo modo concretizada depois da reestruturação artística republicana de 1911, com a criação dos Conselhos de Arte e Arqueologia, estruturados em três circunscrições (Lisboa, Porto e Coimbra).
[699] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 631.
[700] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 63-64.

Nos anos seguintes Figueiredo teve a possibilidade de desenvolver estas e outras reflexões, principalmente após ser integrado na Academia Real de Belas-Artes e no Conselho Superior dos Monumentos Nacionais (criado em 1902), *"onde passará a ser um dos técnicos mais respeitados do seu tempo"*[701]; contudo, foi apenas no regime republicano que encontrou o enquadramento necessário para poder implementar na prática alguma das suas ideias, ao participar diretamente na criação da nova legislação artística e ao tornar-se num dos mais importantes decisores culturais do país[702].

2. A reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos durante a 1.ª República (1911-1926).

2.1 A legislação patrimonial republicana. Com a mudança de regime em outubro de 1910 vieram as inevitáveis reestruturações orgânicas e institucionais, em diversas áreas de ação. A formulação de um programa patrimonial e artístico foi, desde logo, uma preocupação da jovem República, que entendia a cultura – por via da arte, da educação, da preservação e divulgação do património nacional – como um importante meio de se afirmar e de chegar às massas[703]. Portugal vivia em 1910 num ambiente de intensa crise económica, financeira, política, social e cultural – o desenvolvimento industrial não tinha grande expressão, a moeda estava bastante desvalorizada, e a maioria dos 5 milhões de habitantes do país era pobre e analfabeta – sendo urgente, da parte das novas instituições, desenvolver um programa que estimulasse na população sentimentos de progresso e, principalmente, de unidade e identidade. A cultura artística e patrimonial, áreas que desde o final do século XIX constituíam privilegiadas fontes de divulgação de narrativas exaltadoras de sentimentos nacionalistas, seriam por isso alvo de particular atenção na organização legislativa do novo regime.

---

[701] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 631.

[702] Em 1938 Reinaldo dos Santos viria a recordar, a propósito das ideias apresentadas por Figueiredo n'*O Legado Valmor…*: *"(…) são de facto, num rápido esboço, as bases e directivas que já se precisavam no seu espírito e mais tarde haviam de presidir à reforma das Belas Artes que êle inspirou, logo após a República, com a respectiva lei de protecção do património artístico nacional (…). Seja dito de passagem que as suas ideias de então, mais simples que as actuais e absolutamente justas, poderiam ainda hoje ser adoptadas com proveito. Os problemas tornaram-se mais amplos e mais numerosos, mas isso não justifica talvez a complexidade actual, excessiva e sem coesão, a que falta unidade, por vezes mesmo exequibilidade. Talvez o programa de Figueiredo, de 1901, realizado a sério, pudesse hoje, 37 anos passados, ser ainda um programa a examinar."* (SANTOS, Reinaldo dos – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*, 1938, 14). Sobre o livro *O Legado Valmor…*, ver também a análise feita por Jorge Custódio na sua tese de Doutoramento, já referida, 628 e seguintes.

[703] V. SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal*. Vol. XII, 1995 [1989], 356.

Quatro leis publicadas após a revolução de 5 de outubro salientam-se pela sua indubitável importância na reorganização do panorama patrimonial, artístico e museológico do nosso país: a Lei de Proteção Artística, de 19 de novembro de 1910; a Lei de Separação do Estado e da Igreja, de 20 de abril de 1911; e os Decretos n.º 1 e n.º 2, com força de lei, de 26 de maio de 1911, de "Reorganização dos Serviços Artisticos e Archeologicos" e de "Reorganização das Escolas de Bellas Artes de Lisboa e do Porto", respetivamente.

A primeira ("Decreto, com força de lei, de 19 de novembro, providenciando no sentido de evitar a deterioração e a saída para o estrangeiro de objectos de valor artístico e histórico"[704]) consistiu na publicação quase integral do projeto de lei que José de Figueiredo e José Pessanha haviam apresentado à ARBAL ainda em período monárquico[705], sobre o qual já nos debruçámos no capítulo anterior. O desejo de afirmação da ARBAL como instituição fundamental no âmbito artístico nacional, aliado à intenção do Governo Provisório em marcar uma rápida posição em relação a vários assuntos da esfera cultural portuguesa (e, certamente, as boas relações mantidas entre alguns académicos e os intervenientes políticos da nova situação republicana), terão decerto contribuído para a rápida publicação deste documento, passado pouco mais de um mês da implantação da República. A regulamentação deste decreto começou a ser tratada a partir de junho de 1912, por uma comissão composta pelos redatores (José de Figueiredo e José Pessanha, na qualidade de vogais do então criado Conselho de Arte Nacional) e pelo sub-chefe da 1.ª Repartição da Direção Geral das Alfândegas, António Manuel Paulo[706], tendo sido redigida mas não promulgada oficialmente[707].

---

[704] *Diário do Governo*, n.º 41, de 22 de novembro de 1910, 514-515.

[705] Cf. Ata da Assembleia Geral da ARBAL [1 de março de 1910]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

[706] Cf. Portaria de 27 de junho de 1912, nomeando uma comissão para a organização do regulamento sobre a proteção às obras de arte e objetos arqueológicos. *Diário do Governo* n.º 150, de 28 de Junho de 1912, 2303.

[707] Em 1915 ainda há registo da atividade desta comissão, destacando-se uma missiva dirigida por Figueiredo ao ministro da Instrução Pública, pedindo que fosse agregado à mesma o Inspetor das Bibliotecas e Arquivos, Júlio Dantas, uma vez que havia sido decidido, de acordo com o mesmo, *"incluir no regulamento a parte referente aos objectos da especial competencia d'este funcionario"* (Ofício de José de Figueiredo, enquanto presidente da comissão encarregada de regulamentar a Lei de Proteção Artística, para o ministro da Instrução Pública [4 de março de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917). Anos mais tarde José de Figueiredo viria a recordar que a regulamentação chegou a ser redigida e corrigida juridicamente pelo professor de Direito Dr. Pedro Martins, após o que o documento foi entregue ao então Diretor Geral de Belas-Artes, Augusto Gil, não chegando contudo a ser colocado em vigor (Ofício de José de Figueiredo para a DGESBA [10 de janeiro de 1935]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1935).

A segunda lei referida (separação entre o Estado e a Igreja), não foi criada à partida com um propósito patrimonialista, merecendo contudo referência devido às suas consequências na construção da cultura patrimonial republicana. Como bem refere Jorge Custódio, o novo regime colocou o património religioso de valor histórico e artístico ao serviço do Estado, conferindo-lhe um significado filosófico, político, cívico e social mais abrangente e afeto aos vários interesses da República[708]. Um dos mais importantes efeitos desta lei relacionou-se com o processo de desamortização dos bens da igreja, que teve implicações diretas e indiretas no crescimento e criação de novas e importantes coleções estatais (igualmente ampliadas através do processo de integração no Estado de bens provenientes da família real), o que proporcionou a criação de novos museus um pouco por todo o país, muitos deles instalados em antigos Paços Episcopais.

Todavia, apesar do relevo das leis acima citadas para a base da definição das políticas patrimoniais e artísticas da 1.ª República, os mais importantes atos legislativos republicanos nesta área seriam os Decretos n.ºs 1 e 2 de 26 de maio de 1911, de reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos e de reorganização das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto[709].

[708] *"Os republicanos vão servir-se do património religioso de valor histórico e artístico e colocá-lo ao serviço do Estado, conferindo-lhe um significado filosófico, político, cívico e social próprio aos interesses do regime, conferindo-lhe um papel estruturante na gestação de parte das bases culturais essenciais da sua política patrimonial. A coisa, ao contrário do que acontecera na era liberal, não foi feita ao acaso. Pelo contrário, encontra-se prevista no acervo doutrinal e legislativo do Partido Republicano, enquanto Governo Provisório. Articula-se com a reorganização dos serviços artísticos, contribuindo para a constituição da rede de museus do período republicano e para a identificação e classificação de novos monumentos do património religioso. (…) A colocação de inúmeros bens do património religioso na esfera do usufruto social cívico (para além da continuidade do seu usufruto religioso dentro da comunidade católica), transforma os bens da igreja em bens culturais, alargando as suas portas aos interesses da indústria do turismo."* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.*… Vol.1, 2009 [texto policopiado], 871-872). Sobre o processo de implantação da Lei da Separação, v. também SEABRA, João – *A Lei Portuguesa da Separação do Estado das Igrejas de 20 de Abril de 1911*. Lisboa: Principia Editora, 2008.

[709] Decretos n.º 1 e n.º 2, com força de lei, de 26 de maio de 1911. *Diário do Governo* n.º 124, de 29 de maio de 1911, 2244-2250. Jorge Custódio alerta e nós concordamos: *"Os dois decretos não podem ser interpretados separadamente, como geralmente tem acontecido. A sua concatenação permite compreender e explicar melhor as mudanças preconizadas e as instituições ligadas à salvaguarda e conservação do património cultural, entre 1911 e 1932."* (CUSTÓDIO, Jorge – "Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos, base essencial da política patrimonial da 1.ª República" in *Museologia.pt*, Ano 3, N.º 3, 2009, 116).


REPUBLICA PORTUGUESA

5415

MINISTERIO DO INTERIOR

DIRECÇÃO GERAL DA INSTRUCÇÃO SECUNDARIA, SUPERIOR E ESPECIAL

REORGANIZAÇÃO

DOS

SERVIÇOS ARTISTICOS E ARCHEOLOGICOS

Decreto, com força de lei, de 26 de maio de 1911

(*Diario do Governo* n.º 124, de 29 de maio de 1911)

LISBOA

IMPRENSA NACIONAL

1911

Fig.48 Frontispício da publicação do decreto, com força de lei, de *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos*, 1911.

Promulgados pelo então Ministro do Interior, António José de Almeida, e antecedidos de um interessante relatório, nestes decretos são abordados temas como o património artístico e os monumentos nacionais, o ensino artístico, os pensionistas do Estado no estrangeiro, os museus, o arrolamento de obras de arte e peças arqueológicas, sendo prevista a criação de estruturas como os Conselhos de Arte e Arqueologia, o Conselho de Arte Nacional e as Comissões de Monumentos. A maioria das resoluções aprovadas nesta nova legislação já vinham sendo discutidas e preparadas *"pelo menos desde 1907, como comprovam sucessivas actas da Academia de Belas-Artes"*[710] (v. Capítulo 4), estando por trás da sua redação o cunho dos mais ativos membros da Academia naquele período, entre os quais José de Figueiredo, como poderemos comprovar nas linhas seguintes.

Jorge Custódio nota, na sua tese de Doutoramento, que "*Uma das perguntas que não tem recebido consenso entre investigadores é a de saber quem é que foram os obreiros da reestruturação e da política republicana do património da nação?"*, acrescentando não dispor de *"fontes históricas originais que possam esclarecer esta questão, com excepção de uma referência numa carta, onde expressamente se refere a autoria da lei a José de Figueiredo e Luciano Freire"*[711]. Embora não possamos de facto responder integralmente à questão enunciada por este investigador, cabe-nos contudo contribuir com mais alguns elementos que ajudarão a reconstituir o processo relacionado com a definição da legislação patrimonial republicana.

[710] SILVA, Raquel Henriques da – "Os museus: história e prospectiva", 2001, 75.

[711] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística*…. Vol.1, 2009 [texto policopiado], 706. Na carta referida, enviada por José de Figueiredo a Luciano Freire, o diretor do MNAA afirma: *"se a letra da lei* [Decreto de 26 de maio] *é nítida e não deixa dúvidas, o seu espírito conheço-o eu, com V.ª Ex.ª, melhor do que ninguém, pois essa lei, como V.ª Ex.ª sabe, é da nossa autoria"* (Ofício do director do MNAA ao Presidente do CAA [8 de Abril de 1924]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1924-1925).

A documentação consultada informa-nos que a elaboração dos projetos dos Decretos n.ºs 1 e 2 foi coordenada diretamente pelo ministro do Interior, António José de Almeida, e pelo diretor geral da Instrução Secundária, Superior e Especial, Ângelo da Fonseca[712], tendo os textos sido elaborados por uma comissão redatora com a qual colaboraram vários membros da ARBAL – entre os quais Abel Botelho, José de Figueiredo, Luciano Freire e José Pessanha, que se pronunciariam sobretudo acerca da reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos – e vários professores da Escola de Belas-Artes de Lisboa, como por exemplo Columbano Bordalo Pinheiro, Carlos Reis, José Luís Monteiro e Veloso Salgado. Embora a redação das reformas estivesse centralizada em Lisboa, foram ainda pedidas colaborações (oficiais ou oficiosas) à sua revisão a eruditos fora da capital – até porque as novas disposições legais iriam ter incidência em todo o país: por exemplo, em Coimbra o projeto de Reforma dos Serviços Artísticos e Arqueológicos foi submetido à apreciação de António Augusto Gonçalves[713]; e no Porto, a reforma das Escolas de Belas-Artes foi alvo das considerações do arquiteto José Marques da Silva[714]. O texto do relatório que antecede a legislação foi também elaborado a várias mãos, entre as quais a de Figueiredo, que chegou a comentar que o mesmo *"podia, na verdade, ser mais condensado, mas nós*

---

[712] **Ângelo Rodrigues da Fonseca** (1872-1942). Frequentou o curso de Filosofia e de Medicina na Universidade de Coimbra. Doutorado nesta área em 1902, viria depois a ser nomeado professor catedrático naquela instituição. Criou o primeiro serviço de Urologia em Portugal, após a especialização que concluiu em Paris em 1909. Foi diretor dos Hospitais da Universidade de Coimbra. Militante do Partido Republicano Português e membro da comissão republicana distrital de Coimbra, integrou o Partido Republicano Evolucionista. Entre janeiro de 1911 e maio de 1912 exerceu o cargo de diretor geral da Instrução Secundária, Superior e Especial, no âmbito do qual procedeu à reforma do Ensino Superior em Portugal (informação acedida em URL: http://www.primeirarepublica.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1178:fonseca-angelo-rodrigues-da-1872-1942&Itemid=14).

[713] *"(…) Tive hontem uma grande satisfação sabendo, pelo Dr. António José d'Almeida, que o Projecto de Reforma dos Serviços de Bellas-Artes e Archeologia tinha sido submettido à apreciação de V. Ex.ª. Por todas as razões – competencia artistica e moral – a ninguem melhor do que a V. Ex.ª podia elle ter sido entregue. Eu, o D. José Pessanha, o Freire e as demais pessoas que n'elle collaboraram ficamos com isso satisfeitissimos. (…)"* (Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [9 de março de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves). V. transcrições desta documentação em Anexo, Doc. 21. Este espólio foi também analisado por Carlos Serra na sua dissertação de Mestrado *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico*, 2002 [texto policopiado].

[714] "*Quanto devera o plano largamente estudado da reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos a Marques da Silva? Certamente uma pequena parte, que por José de Figueiredo passava."* (CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de – *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do século XX*, 1.º Vol., 1992 [texto policopiado]. Esta tese de Doutoramento foi publicada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 1997). De facto, durante o período de preparação da legislação, Marques da Silva enviou a Figueiredo *"o estudo de modificação ao projecto da reforma da Escola de Bellas Artes do Porto no que diz respeito ao curso de arquitectura. Não será trabalho perfeito por ter sido, pelas ligeiras notas que ahi tomei, organisado. Todavia facil será integral-o no conjunto do projecto."* (Carta de José Marques da Silva para José de Figueiredo [14 de fevereiro de 1911]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado). V. Anexo, Doc. 22.

receavamos não sermos sufficientemente precisos e, por isso, alongamo-nos mais um pouco."[715]

O texto introdutório ao decreto demonstra a base conceptual que esteve por trás da construção da nova legislação, centrada numa retórica de apelo a valores como democracia, igualdade ou educação. Logo nos primeiros parágrafos o redator aclama que

> *"um Estado, quanto mais democrático é, mais obrigações tem para com o artista. A democracia, visando á mais ampla igualdade, acaba por completo com as castas e com as communidades, que, nos regimes antigos, eram, os grandes protectores da arte (…). E, acabando com essas instituições anachronicas e substituindo-se a ellas nas suas funcções, pertencem-lhe, é claro, tambem, os deveres que pertenciam áquellas."*[716]

A República, construída sobre valores democráticos e de igualdade, pretendia chamar a si a responsabilidade de preservar o património da nação (*"reduzidíssimo"* devido às *"sucessivas depredações"* que vinha sofrendo, muito graças ao *"desleixo"* dos antigos dirigentes), de estimular o ensino artístico e de divulgar a arte nacional. A relação entre "arte" e "educação" seria, aliás, um dos principais estandartes do novo regime, que exaltava a *"moralizadora acção política da arte, como educadora dos meios populares"*[717].

A reforma das Escolas de Belas-Artes, proposta na nova legislação (Decreto n.º 2 de 26 de maio de 1911), pretendia a efetivação de uma reorganização integral e conclusiva do ensino artístico (pintura, escultura e arquitetura). O mote era a modernização do ensino de acordo com os padrões estrangeiros – sobretudo franceses –, atualizando-se *"as concepções artísticas subjacentes ao teor das matérias leccionadas"*[718] e ampliando-se os currículos de modo a potenciar uma aprendizagem artística de maior qualidade e eficiência. No campo das artes plásticas, as alterações visavam ver ultrapassadas tradições que já não tinham *"razão de ser"*, orientando-se os

[715] Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [25 de abril de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves.
[716] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos…*, 1911, 3.
[717] Idem, *ibidem*, 4.
[718] LISBOA, Maria Helena - *As Academias e Escolas de Belas-Artes…*, 2007, 92.

alunos para o estudo do natural e libertando-os de *"formulas que só servem para os esterelizar, aniquilando-lhes, aos que o teem, o temperamento que o ensino deve , sobretudo, cultivar e desenvolver"*[719]; no campo da arquitetura, focava-se o facto de ser uma área que, para além das suas valências artísticas, tinha uma forte potencialidade para dar resposta a necessidades sociais, necessitando por isso de um programa que aglutinasse fortemente as suas valências teóricas, científicas e técnicas[720].

A reestruturação do ensino da arquitetura foi um dos assuntos que mais interessou José de Figueiredo: a excelência dos cursos de arquitetura seria fulcral para conferir aos arquitetos um papel de maior destaque na intervenção do património monumental português, contrariando assim a *"subestimação"* que aquela classe sofria em detrimento da dos engenheiros, na sua opinião menos aptos artisticamente para interpretar e tratar do património artístico nacional[721].

Apesar da participação de professores e académicos no projeto de reforma das Escolas de Belas-Artes, o texto legislativo publicado no *Diário do Governo* não correspondeu às propostas enviadas, o que deu azo a um descontentamento generalizado do seio das instituições visadas, em Lisboa e no Porto.

Na capital, a indignação foi exaltada pelo facto de se ignorarem por completo algumas propostas que até haviam sido apresentadas em projeto definitivo ao Governo monárquico e que se esperava serem aprovadas facilmente na conjuntura do novo regime, o que levou à organização de uma representação ao governo por parte do Conselho Escolar da Escola de Belas-Artes de Lisboa[722]. Na Escola do Porto, o protesto

---

[719] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos...*, 1911, 6.

[720] V. LISBOA, Maria Helena - *As Academias e Escolas de Belas-Artes...*, 2007, 94. A autora faz uma interessante análise das alterações curriculares decorrentes da reforma de 1911, que não vamos aqui repetir.

[721] Durante a preparação da reforma de 1911 Figueiredo confessa a António Augusto Gonçalves ter *"fundadas esperanças de ver os dois quadros* [engenheiros e arquitetos] *separados e os architetos com a indispensavel autonomia. Não me cegam, porem, os fumos do triumpho para esquecer que elle se deve, sobretudo, aos que, como V. Ex.ª, provam, praticamente, que o tractamento das obras de artistas só podem ser confiados aos que, o sendo tambem, as sabem amar e comprehender com profundeza."* (Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [29 de março de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves). Figueiredo desenvolve a sua opinião sobre o assunto "Engenheiros e Architetos" em dois artigos que publicados no jornal *A Luta*, naquele mês de março de 1911.

[722] ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de – *Á Assembleia Nacional Constituinte: representação do Conselho da Escola de Bellas Artes de Lisboa, Julho de 1911.* Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1911. José-Augusto França, citando esta representação, comenta: *"se em pintura e escultura* [a reforma de 1911] *apenas trazia «uma insignificante alteração ao sistema até então adoptado», em arquitectura «agravava em extremo» os inconvenientes do dito sistema. A Escola, dirigida por Simões de Almeida, pretendera modernizar-se pelo figurino francês (…) e, paradoxalmente, via-se reduzida pela República a uma má tradição nacional."* (FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, Vol. II, 1990 [1974], 300-301).

contra a reforma foi particularmente expresso pelo pintor e professor João Augusto Ribeiro, que no início de 1912 afirmava radicalmente nas páginas d'*A Águia* que *"organisado como se encontra o ensino da arte, o esforço didatico é claramente contraproducente e portanto justificavel se torna a supressão de taes escolas"*, reclamando então uma *"remodelação mediata e profícua"* dos programas seguidos nas mesmas[723]. Figueiredo também se mostrou indignado em relação às disposições finais do Decreto n.º 2, comentando a propósito do ensino da arquitetura – tema que, como já referimos, lhe era particularmente caro – que este ficara *"quasi anniquilado, não se estabelecendo o funcionamento das cadeiras auxiliares nas Escolas de Bellas-Artes e mandando-se o alumno fazel-as nos Institutos Industriaes onde de resto ellas não existem taes quais vem epigraphadas na Reforma!"*[724].

Apesar da importância da nova legislação do ensino artístico, e do forte empenhamento que a mesma promoveu entre académicos e professores, o principal ato legislativo artístico e patrimonial republicano foi indubitavelmente o Decreto n.º 1 de 26 de maio de 1911, que reorganizou os serviços artísticos e arqueológicos do país. A complexidade desta nova reforma suscitou particular troca de ideias entre os redatores responsáveis, conforme atesta a troca epistolar entre José de Figueiredo e António Augusto Gonçalves, que passamos agora a analisar.

Uma das componentes fundamentais na conceção da nova legislação foi a intenção de se criar uma política cultural *"o mais descentralizadora possível"*[725], o que levou àquela que foi, talvez, a sua mais importante resolução: a extinção das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto e a consequente criação dos Conselhos de Arte e Arqueologia (CAA). Estes conselhos, divididos em três circunscrições artísticas, teriam as respetivas sedes em Lisboa (1.ª Circunscrição), Coimbra (2.ª) e Porto (3.ª), escolha justificada no relatório por ser *"innegavel que tanto Lisboa, como Coimbra, como o Porto, são o centro das regiões do sul, centro e norte do país",* sendo nestas cidades que *"se tem mantido uma especie de hegemonia artistica, que as impõe para séde das*

[723] RIBEIRO, João-Augusto – "O ensino official das Bellas-Artes" in *A Águia.* N.º 2, 2.ª série [Fevereiro de 1912], 56-57.
[724] Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [2 de junho de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves).
[725] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos...*, 1911, 4.

instituições a que é, agora, confiada a guarda dos monumentos, a direcção suprema dos museus e outras funcções de caracter artistico, na respectiva area."[726]

Uma carta de José de Figueiredo permite-nos reconstituir parcialmente o processo de decisão que levou à extinção das academias:

> *"(…) O D. José Pessanha, por exemplo, num projecto que fez em 1905, de conta propria e sem outro intuito que não fosse o de aproveitar uns dias d'ociosidade, eliminava a Academia. E eu que fui quem propuz que se acabasse com a Academia no Porto, se não propuz para que se acabasse com a de Lisboa foi por, sendo academico, entender que me não cumpria dar esse golpe. (…)*
>
> *Mas, partindo da idêa de pessoa alheia ao corpo academico e com a auctoridade de V. Ex.ª., nós acceitamol-a, por de resto a acharmos absoluta*[mente] *justa. E pensamos que devem então ficar tres commissões d'arte e archeologia, em Lisboa, Coimbra e Porto, com funcções analogas, e como elemento de coordenação, um «Conselho Superior de Arte e Archeologia» composto de membros eleitos pelos tres referidos Conselhos. Alem das funcções que nós daremos <u>especialmente</u> à Academia, devem competir-lhe tambem todas as funcções que digam respeito aos serviços de Bellas-Artes e Archeologia, agora a cargo do Conselho Superior de Instrucção Publica."*[727]

A decisão de extinção das academias constituiu, no fundo, uma tomada de posição dos seus membros que, assumindo uma ruptura com as instituições anteriores (cujo papel havia sido sobretudo consultivo, com limitado poder de ação decisória) e propondo a criação de um novo organismo, tentavam reivindicar novos e maiores poderes efetivos na área da intervenção patrimonialista. Esta intenção acabaria por ser conseguida, pois se os novos Conselhos de Arte e Arqueologia partilhavam muito da estrutura e essência das academias[728], o seu novo enquadramento orgânico conferia-lhes um poder de ação bastante mais abrangente.

---

[726] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos...*, 1911, 5.

[727] Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [14 de março de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves.

[728] Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 741. De facto, não podemos deixar de verificar uma certa continuidade prática e teórica no programa patrimonialista do novo regime em relação às instituições anteriores, uma vez que a sua base narrativa – centrada na

Concebidos como a grande estrutura cultural da 1.ª República, os CAA, organizados em três circunscrições artísticas, apresentavam-se como órgãos descentralizados com funções consultivas, deliberativas e executivas, junto dos quais trabalhariam três novas Comissões dos Monumentos, que tinham poder consultivo e deliberativo e cujas decisões eram executadas pelos respetivos conselhos. A unidade e eficácia dos novos serviços era orientada por um conselho consultivo superior, o Conselho de Arte Nacional, sediado em Lisboa para *"tornar mais efficazes as suas relações com o Governo"*, embora *"sem contrariar o pensamento descentralizador"*[729]. Todos estes serviços estariam subordinados ao Ministério do Interior, através da Direção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial, enquanto não se organizasse o Ministério da Instrução Pública, o que viria efetivamente a acontecer em julho de 1913[730].

José de Figueiredo teceu várias apreciações negativas aos moldes como foi criado o Conselho de Arte Nacional, lamentando principalmente o *"espirito de centralisação"* que considerava estar inerente ao novo organismo e o facto de os cargos da direção daquele conselho não serem de eleição, ficando no fundo à mercê das mudanças de Governo:

> *"O Conselho de Arte Nacional tambem passou a ter membros de qualidade, quando eu (que aliás sou um d'elles) tinha estabelecido e desejava que fossem todos de eleição. E a par de isto, esse Conselho não tem vice-presidente electivo! O presidente é o Ministro e o vice-presidente o Director Geral, isto é a burocracia, embora mais domada e engalanada. E esse espirito de centralisação e burocratização ainda se envidencia em mais pontos. Mas V. Ex.ª que quer: o snr. Director Geral depois de me ter assegurado, sem eu lh'o pedir, que não mandaria a Reforma para o Diario do Governo sem me ouvir, parece ter tido precisamente a*

---

exaltação da pátria e num sentido de cultura coletiva – começara a ser forjada ainda no século XIX, ao longo do qual as várias áreas da cultura portuguesa estruturaram os seus discursos numa afirmação romântica da identidade nacional.

[729] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos…*, 1911, 9 e seg. O Conselho de Arte Nacional seria regulamentado apenas em 1915, passando então a designar-se Conselho Superior de Belas-Artes, subordinado ao Ministério de Instrução Pública (v. Decretos n.º 1.422 e n.º 1.657, *Diário do Governo* n.º 56 e n.º 113, de 20 de março de 1915, 259-260 e de 15 junho de 1915, 543-544. O segundo destes decretos constitui, de facto, a retificação ao primeiro, que previa a constituição de um Conselho Superior de Arte e Arqueologia).

[730] Lei n.º 12, de criação do Ministério da Instrução Pública. *Diário do Governo* n.º 156, 7 de julho de 1913. V. tese de Doutoramento de Jorge Custódio, que temos vindo a citar, na qual o autor analisa demoradamente as questões orgânicas das diversas disposições legislativas patrimoniais da 1.ª República.

peito o appartar-me do seu gabinete, encommodado decerto pelas observações que os meus conhecimentos do assumpto e a minha consciencia me impunham fazer-lhe."[731]

As críticas feitas ao CAN acabaram por se estender de um modo global à redação final da reforma de 1911, que não respeitava todas as propostas dadas pelos professores e académicos. Assim, na mesma missiva Figueiredo refere que

"A Reforma não ha duvida que foi uma grande victoria, mas o triumpho teria sido mais completo se tivesse sido publicada, tal qual ficou assente depois do encontro que tivemos no Ministerio do Interior. (…). Mas o sr. Director Geral não o entendeu assim e, só ou auxiliado não sei por quem, alterou o nosso (n'este nosso entra, é claro, V. Ex.ª) projecto, dando em resultado prejudical-o e tornal-o mesmo incoherente entre si (…)"[732]

O descontentamento em relação à versão da nova legislação publicada no *Diário do Governo* seria generalizado aos académicos que participaram com os seus pareceres, pelo que em fevereiro de 1912, alguns meses após a publicação do decreto – e depois de tecidos os louvores aos intervenientes políticos que, no novo regime, prestaram particular atenção à arte e à arqueologia[733] – o CAA da 1.ª Circunscrição decidiu nomear uma comissão, composta por José de Figueiredo, José Pessanha e Luciano Freire, para proceder à sua revisão e apresentá-la ao Parlamento[734]. A pressão feita

[731] Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [2 de junho de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves.
[732] Idem.
[733] Em 1 de julho de 1911 a *"mesa da extincta Academia"* propôs para vogais honorários do CAA de Lisboa, *"em atenção aos serviços que, no Governo, têem prestado á Arte e á Archeologia"*, António José de Almeida, Afonso Costa, Brito Camacho e José Relvas. José Leite de Vasconcelos propôs que esse título fosse também dado a Bernardino Machado; e José de Figueiredo propôs *"excepcionalmente e em conformidade com o § único do artigo oitavo"* do novo decreto que fossem nomeados vogais efetivos José Relvas e os engenheiros Augusto Luciano Simões de Carvalho e José Maria Cordeiro de Sousa. Todas as propostas foram aceites por unanimidade (Ata da Assembleia Geral do CAA [1 de julho de 1911]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).
[734] "[José de Figueiredo] *Não é contrario à existencia desse corpo* [CAN]*, cujo fim é dar unidade aos trabalhos dos Conselhos regionaes; mas discorda do modo como está organisado. Propõe, por isso, que, sobre esse e outros pontos da reforma decretada em 26 de maio do anno findo (…) o Conselho represente ao Parlamento. O sr. Adães Bermudes pronuncia-se tambem pela necessidade de se modificar a actual organisação dos Serviços de Arte. Conviria, para isso, crear, no Parlamento, uma corrente de interesse pelas questões artisticas. É necessario que a arte tenha, nas Camaras, os seus representantes. (…) O*

pelos antigos académicos acabou por despertar o interesse do Governo para o assunto, sendo publicada em setembro de 1913 uma portaria que nomeava oficialmente uma nova comissão que redigisse as alterações necessárias à lei de 1911 e elaborasse os projetos de regulamento dos serviços artísticos e arqueológicos e das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto[735]. Porém, apesar das movimentações do CAA em prol da revisão e regulamentação da legislação de 1911, e das comissões nomeadas para o efeito, na prática estas ações não tiveram particulares consequências. Assim, até à publicação da lei n.º 1.700, em 1924 – o outro grande ato reformador republicano na área do património cultural – não houve capacidade para optimizar as disposições legislativas de 1911, tendo sido apenas tomadas algumas decisões regulamentares avulsas, quase sempre diretamente relacionadas com o funcionamento de algumas instituições e pouco consistentes[736]. E mesmo a almejada supressão do CAN, efetivada em 1915, não passaria de uma operação de "cosmética" – apropriamo-nos do termo utilizado por Jorge Custódio –, uma vez que o breve Conselho Superior de Arte e Arqueologia[737] e, depois, o Conselho Superior de Belas-Artes[738], organismos criados para a sua substituição, não apresentaram de facto alterações substanciais às suas atribuições[739].

Em 1919 deram-se novas movimentações legislativas em torno da organização dos serviços artísticos, destacando-se o Decreto n.º 5.267 que reorganizou os serviços

---

Secretario alvitra que se nomeie uma commissão, que, depois de um estudo minucioso do decreto, proponha as modificações que nelle devam ser feitas. Assim se resolve, deliberando-se tambem que essa commissão seja composta dos Snrs. Luciano Freire, Dr. José de Figueiredo e do Secretario [José Pessanha]. (…)" (Ata da Assembleia Geral do CAA [14 de fevereiro de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).

[735] Portaria de 13 de setembro de 1913, *Diário do Governo* n.º 216, de 15 de Setembro de 1913, 3501. Esta comissão seria composta do seguinte modo: Presidente – José Luís Monteiro; Secretário – Luciano Freire; pelo CAA de Lisboa – José Pessanha, José de Figueiredo, José Leite de Vasconcelos; pelo CAA de Coimbra – António Augusto Gonçalves; pelo CAA do Porto – António Teixeira Lopes e José Marques de Oliveira; e ainda José Ribeiro Fortes, antigo redator da *Portugalia*. Por portaria de 19 de setembro (*Diário do Governo* n.º 222, de 22 de Setembro de 1913, 3584) seriam ainda agregados dois professores à referida comissão (João Barreira, pela Escola de Belas-Artes de Lisboa; e João Augusto Ribeiro, pela Escola Industrial e Comercial do Porto).

[736] Em vésperas de ser aprovada a lei n.º 1.700 o próprio CAA haveria de reconhecer que esta incapacidade em se regulamentarem as leis patrimoniais estaria fortemente relacionada com *"As condições politicas do paiz* [que] *não teem, porem, consentido que o Parlamento se ocupe destes assuntos. Da instabilidade ministerial igual embaraço tem resultado para a publicação dos aludidos regulamentos, pois os titulares das respectivas pastas tão pouco tempo teem permanecido nos seus postos que impossível lhes seria assinarem, com conhecimento de causa, tais diplomas. Acredita-se, porem, e bem se faz, em dias melhores (…)"*. (Ata da Assembleia Geral do CAA [4 de abril de 1924]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).

[737] Decreto n.º 1.422, *Diário do Governo* n.º 56, de 20 de março de 1915, 259-260.

[738] Decreto n.º 1.657, *Diário do Governo* n.º 113, de 15 de junho de 1915, 543-544.

[739] V. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística*.… Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1036 e seg.

do Ministério da Instrução Pública[740] e a respetiva regulamentação[741]. De acordo com a breve introdução ao novo decreto, tentava-se agora colmatar uma das principais falhas do sistema em vigor: a falta de direções gerais, organismos que, tal como sucedia noutros ministérios, seriam essenciais para a gestão dos vários corpos consultivos e repartições responsáveis por determinada área. Uma das direções gerais então criadas foi a Direção Geral de Belas-Artes (DGBA), que abrangia duas Repartições, a segunda da qual responsável, entre outros, pelos assuntos relacionados com: a propriedade literária e artística; as Escolas de Belas-Artes; os pensionistas de escultura, pintura e arquitetura; o Conselho de Arte Nacional e Monumentos Nacionais; os Conselhos de Arte e Arqueologia de Lisboa, Coimbra e Porto; e os museus artísticos, nacionais e regionais[742].

Apesar da tendencial concentração da gestão dos serviços artísticos e patrimoniais na DGBA, ficava ainda por resolver uma questão que desde 1911 vinha sendo discutida no seio do CAA: a integração, na alçada do Ministério da Instrução Pública, do importante património artístico móvel e imóvel tutelado pelo Ministério das Finanças. Esta questão foi de algum modo agravada aquando da publicação, também em 1919, do Decreto n.º 6.184[743], que criava junto da Direção Geral da Fazenda Pública (Ministério das Finanças) um Conselho do Património Artístico (CPA). Este novo organismo teria um caráter consultivo em relação à *"distribuição, apropriação, destino e reconstituição e restauro dos bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico ou arqueológico que estão, ou venham estar, na posse imediata e na administração do Ministério das Finanças."*[744]

Embora estivesse salvaguardado, neste decreto, que as funções do novo Conselho em nada prejudicariam as atribuições dos Conselhos de Arte e Arqueologia[745], a nova lei foi provocou fortes reações no seio do CAA de Lisboa. José Pessanha – um dos seus mais ativos vogais e importante interveniente no que diz respeito à produção de projetos legislativos – logo se afirmou *"ofendido, no seu amor proprio, pelo diploma*

[740] Decreto n.º 5.267, *Diário do Governo* n.º 56, de 19 de março de 1919, 428-429 (com retificações em 21 e 27 de março).
[741] Decreto n.º 5.617, *Diário do Governo* n.º 98, de 10 de maio de 1919, 962 - 5.º suplemento (retificado a 26 de maio).
[742] Idem, art.º 10.º
[743] *Diário do Governo* n.º 220, de 29 de outubro de 1919, 2193-2194.
[744] Decreto n.º 6.184, art. 1.º, *Diário do Governo* n.º 220, de 29 de outubro de 1919, 2194.
[745] Idem, art.º 4.º

que abruptamente acaba de ser publicado"[746]. Por sua vez, José de Figueiredo – que estivera ausente de Lisboa durante praticamente dois anos e retomava neste período a sua atividade no CAA (v. Capítulo 3) – não seria desfavorável ao mesmo, alvitrando que

> *"parecendo-lhe extemporânea a sua existência* [do Conselho do Património Artístico]*, cuja acção viria certamente implicar com a dos Conselhos de Arte e Arqueologia, entrevistou o sr. Director Geral da Fazenda Publica, o que lhe desfez as suas apreensões, justificando até a cooperação que o novo Conselho poderia e deveria ter com os Conselhos de Arte do paiz. Parece-lhe, por isso que os vogaes do novo Conselho, no desempenho da missão que lhes é confiada, poderão actuar lealmente com os actuaes Conselhos de Arte, na defesa dos interesses artísticos, colaboração que só viria contribuir poderosamente, para o fim sempre patrioticamente visado por este Conselho."*[747]

Para o diretor do MNAA – que viria a ser nomeado conselheiro do novo organismo – a colaboração com o novo CPA poderia ser benéfica para o desempenho das funções do CAA, especialmente quanto às questões relacionadas com o depósito dos objetos artísticos pertencentes ao Ministério das Finanças nos museus estatais e quanto ao alargamento da interferência do CAA de Lisboa nos Palácios Nacionais, então tutelados por aquele ministério. Na prática, interessava-lhe criar e manter relações privilegiadas com a Direção Geral da Fazenda Pública, enquanto a tutela dos assuntos artísticos não pertencesse unicamente à Direção Geral de Belas-Artes, via Ministério da Instrução Pública, tal como ele e todos os seus colegas no CAA e na Comissão dos Monumentos desejavam. Porém, a forte celeuma provocada pela instituição do Conselho do Património Artístico exaltou algumas incompatibilidades políticas e institucionais (e mesmo pessoais) entre o Ministério da Instrução Pública e o Ministério das Finanças[748], o que causou a sua natural extinção no início de 1920, após todos os

[746] Ata da Comissão Executiva do CAA [31 de outubro de 1919]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.
[747] Idem.
[748] Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*. Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1105.

conselheiros terem pedido a exoneração, em virtude da manifesta incapacidade em dialogar e concertar ações com os órgãos artísticos e patrimoniais vigentes[749].

A marcação de uma posição de força por parte do CAA durante este episódio levou a que alguns dos seus objetivos fossem cumpridos aquando da reorganização artística de 1924[750]. A lei n.º 1.700 visou, mais do que reestruturar a fundo os serviços patrimoniais do Estado (mantinha-se a estrutura orgânica das três circunscrições do CAA), criar um sistema mais eficaz de proteção patrimonial, através de um ajustamento das competências dos diversos organismos. A grande novidade da nova lei foi a proposta de um modelo organizativo mais centralizador, caracterizado pela concentração das competências de proteção, classificação, intervenção e administração dos museus, monumentos e palácios num único ministério – o da Instrução Pública. Este atuaria através da Direção Geral de Belas-Artes, responsável pela *"coordenação e unidade das diferentes entidades a cujo cargo ficam os serviços artísticos e arqueológicos do país"*, e do Conselho Superior de Belas-Artes, órgão consultivo e deliberativo diretamente afeto ao MIP, cuja presidência e vice-presidência estariam a cargo do Ministro da Instrução Pública e do Diretor Geral de Belas-Artes, respetivamente[751].

A concentração de poderes no MIP previa agora a criação de uma 3.º Repartição da DGBA, responsável pelos palácios nacionais (até então tutelados pelo Ministério das Finanças) e pela gestão das obras patrimoniais de conservação e restauro (que desde 1920 eram supervisionadas pelo Ministério do Comércio e das Comunicações). As Comissões dos Monumentos afetas aos CAA das três circunscrições seriam por isso extintas, o que de algum modo implicaria o esvaziamento das atribuições destes Conselhos na coordenação central dos monumentos nacionais – ainda que, como nota Jorge Custódio, a 1.ª Circunscrição acabasse por não ser tão lesada quanto as outras, dado que *"por um lado se encontrava próximo do poder governativo e por outro, dado o facto de o Director dos Monumentos e Palácios Nacionais – o arquitecto Adães Bermudes – continuar a ser vogal efectivo do CAA."*[752]

---

[749] Sobre esta questão v. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.*… Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1102-1107.
[750] Lei n.º 1.700, *Diário do Governo* n.º 281, de 18 de dezembro de 1924, 1858-1863.
[751] Lei n.º 1.700, Cap. I, art.ºs 1.º e 2.º. *Ibidem*, 1858.
[752] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.*… Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1116. Aliás, na prática o CAA de Lisboa manteria a sua capacidade de intervenção nos Monumentos Nacionais, uma vez que o ministro da Instrução Pública acabou por exarar um despacho (9 de julho de 1925) que permitiu que

A questão da tutela dos palácios nacionais era algo que há muito prendia a atenção de José de Figueiredo, principalmente porque estes continham objetos que, na sua opinião, deveriam ser depositados nos museus nacionais. Na documentação consultada podemos verificar algumas referências na primeira pessoa a este assunto: por exemplo, em 1916, a propósito de uma reunião com o presidente da República (Bernardino Machado) em que Luciano Freire o representará, Figueiredo refere que

> "*Não sei qual seja o assunto, mas presumo que se tracta dos antigos Palacios reaes. Sendo assim, é claro que o meu amigo não deixará de manter-se na linha que a nossa representação marca: a entrega da superintendencia do que seja arte ao Conselho.*
>
> *A respeito de uma nota disparatada do Dia, nota que coloca o Custódio José Vieira na situação de Talassa em que o Mundo estupidamente nos faz pôr, não se esqueça o meu amigo de lembrar o caso do quadro em ruína no Paço Velho de Cintra, quadro que nós (ou melhor a Comissão de tratamento) pedimos ha mais de um ano nos fosse entregue para beneficiação, fazendo vêr que sejam de quem forem as obras de arte só pessoas com competencia técnica podem superintender n'ellas (…).*"[753]

E em 1919, antes da publicação dos decretos já mencionados e a propósito do afastamento de Manuel Maria Bruschy[754] do Ministério das Finanças, comenta que

---

o CAA assumisse, enquanto não fosse regulamentada a lei n.º 1.700, as atribuições que se encontravam afetas à Comissão dos Monumentos. Cf. Ata da Comissão Executiva do CAA [13 de julho de 1925]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.

[753] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [setembro de 1916?]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Pt. 3, Doc. 3.3. Custódio José Vieira era funcionário da Direção Geral da Fazenda Pública (MF) e foi um dos depositários dos bens arrolados nos Palácios da Ajuda e das Necessidades e claviculário da casa-forte do Palácio das Necessidade. Figueiredo mantinha com esta figura uma relação de animosidade, instigada pelas suas visões opostas em relação à atitude do Governo face aos palácios nacionais, chegando a referir-se a ele como *"uma creatura sem a menor auctoridade em materia de arte, mas com responsabilidades legaes."* (idem, doc. 3.2). Este assunto está a ser desenvolvido por Maria de Jesus Monge na sua tese de Doutoramento (*Os palácios e as coleções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República*), ainda não concluída aquando da redação deste texto.

[754] **Manuel Maria Augusto da Silva Bruschy** (1864-1951). Foi secretário-geral da Fazenda Pública nos governos da Monarquia, e depois, durante a República, designadamente no primeiro governo de Afonso Costa. O prestígio de Bruschy foi reconhecido tanto pelos ministros da Monarquia Constitucional como pelos da República, só vindo a conhecer os primeiros dissabores em 1919, após a revolta de Monsanto, quando o acusaram de "inimigo da República" e de "legitimista ferrenho", pressionando-o no sentido do seu afastamento do Ministério das Finanças. Ainda que o então ministro das Finanças, Rego Chaves, se tivesse oposto à campanha que lhe foi movida e reafirmasse o muito apreço que lhe merecia como alto

"Espero que agora as coisas de arte tomarão um outro aspecto, sendo os Palacios e seu recheio entregues a quem de dto. O A. [Afonso Costa] *reconheceu que o B.* [Bruschy] *se mettia no que não devia metter-se, instigado pelo* [Alfredo] *Leal e o* [Custódio José] *Vieira. Mas o que é facto é que elle fazia o que queria e isso era lamentavel sob todos os aspectos, sendo-o ainda por* [palavra ilegível] *os que como nós nos sacrificavam pelos interesses artisticos do paiz. Enfim mais vale tarde do que nunca e espero que essa estupida autocracia acabará agora e de vez."*[755]

Apesar da lei n.º 1.700 ter previsto a integração dos palácios nacionais na tutela da DGBA, fazendo jus aos desejos de Figueiredo e seus colegas, a sua regulamentação, aprovada e publicada em 1926[756], trouxe um revés em relação esta matéria: os palácios acabaram por regressar para a alçada administrativa do Ministério das Finanças, ficando o MIP unicamente responsável pelos serviços relativos à sua conservação, reparação ou restauro[757] – o que não deixava de ser uma conquista para os vogais dos diversos organismos responsáveis pelas questões patrimonais e das belas-artes. Este retrocesso prendeu-se com o facto de a referida regulamentação ter sido elaborada sobre um antigo projeto de 1913[758], facto que mereceria fortes críticas da parte do CAA, principalmente de José de Figueiredo e Adães Bermudes, que apontaram *"deficiências graves"* ao novo diploma, *"consequencia de intromissões inspiradas em principios não muito faceis de esclarecer"*[759].

---

funcionário, Bruschy acabou nesse ano por pedir a demissão, vindo a tomar posse do lugar de diretor do Banco de Angola (*Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira*. Vol. 5 [s.d.], 150-151 e XAVIER, Alberto – *Memórias da Vida Pública,* 1950, 65-66).

[755] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 8 de abril de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Pt. 6, Doc. 6.9. **Alfredo Leal** (1873-1939) foi chefe de gabinete do Ministério das Finanças e chefe da 4.ª Repartição da Direção-Geral da Fazenda Pública.

[756] Decreto n. º 11.445, *Diário do Governo* n.º 34, de 13 de fevereiro de 1926, 135-146.

[757] Idem, art. 134.º.

[758] *"A proposta apresentada ao Parlamento pelo senhor Ramos da Costa era da autoria deste Conselho e do Conselho de Arte Nacional e adoptada sem previa consulta pelo proponente. Necessitava ser actualizada, visto ser de mil novecentos e treze o projecto e colidir com algumas leis posteriores a essa data, mas não foi em geral nesse sentido que as actualizações foram introduzidas."* (Ata da Assembleia Geral do CAA [17 de março de 1926]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).

[759] Idem, *ibidem*. Luciano Freire afirma nesta sessão conhecer os autores das referidas "intromissões", não referenciando contudo os seus nomes, por achar não ser o *"momento indicado"*. Em reunião realizada dois anos depois desde episódio, as movimentações em torno da aprovação da lei de 1924 e regulamentação de 1926 viriam a ser novamente recordadas, sendo agora mencionado em tom crítico o papel de *"um director de um museu regional"* (cujo nome não é mencionado e que não identificámos), que *"desejava ser membro nato do Conselho Superior de Belas Artes"*, influindo na definição de algumas disposições mas *"pondo-se a coberto para que essa regalia atingisse todos os colegas"* (Ata da

A legislação artística e patrimonial republicana teve como maior marca a mudança da orgânica institucional dos serviços artísticos e arqueológicos herdados da Monarquia Constitucional, anunciada logo em 1911. Apesar de entendermos que os sucessivos decretos e leis publicados no decorrer da 1.ª República enunciam claramente que os assuntos relacionados com a arte e o património faziam parte das preocupações e do programa do novo regime, não podemos contudo deixar de chamar a atenção para algumas das suas fragilidades. Em primeiro lugar, verificamos que, apesar da importância dos Decretos n.ºs 1 e 2 de 26 de maio de 1911, estes não conseguiram impor-se como documento orientador inequívoco das matérias patrimoniais, facto já notado por Jorge Custódio, que na sua investigação observa que a *"omissão mais flagrante da época republicana"* terá sido a falta de uma *"lei de base do património, tal como acontecera em Itália, em França, em Inglaterra e em Espanha entre 1909 e 1933"*[760]. Este fator foi agravado por um lado, pela incapacidade de efetivação da maioria das disposições, devido à demora dos processos de regulamentação e da produção de legislação de desenvolvimento; e por outro, pelas disparidades e mesmo incompatibilidades que a escassa legislação complementar muitas vezes apresentava em relação àquela que vinha regular. Estas disparidades terão sido fruto não só da natural subjetividade inerente à interpretação das leis, mas também – e sobretudo, cremos – reflexo da constante falta de entendimento (pessoal e institucional) entre os parceiros consultivos, os redatores e os legisladores, como pudemos observar ao longo deste ponto. Simultaneamente – e para agravar a complexidade de todos estes fatores – não esqueçamos o contexto de fragilidade governativa que marcou praticamente toda a 1.ª República, pautada por Governos instáveis e pelas constantes mudanças nos intervenientes do poder político, ou seja, naqueles que tinham o verdadeiro poder de decisão. Apesar de tudo isto é possível notar, ao longo todo aquele período político, a existência de uma reflexão mais ou menos continuada sobre o património artístico nacional e um efetivo investimento na melhoria da sua organização institucional, através das várias reformas propostas, não sendo por isso despropositado citar aqui José-Augusto França que, embora sem desenvolver, observa perspicazmente que

---

Comissão Executiva do CAA [26 de março de 1928]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684).

[760] CUSTÓDIO, Jorge – "A obra patrimonial da Primeira República (1910-1932) in *100 anos de património*, 2010, 95.

"Os salvadores, cheios da melhor vontade, legislaram – e, embora sem real mudança de estruturas económicas, numa república imediatamente burguesa por força do seu idealismo francês e dos interesses que se conjugavam, grandes reformas institucionais se esboçaram."[761]

2.2 Os museus de arte e arqueologia na legislação republicana. O Decreto n.º 1 de 26 de maio de 1911 constituiu o primeiro documento legislativo português a desenvolver alguma reflexão acerca daquele que devia ser o papel dos museus na sociedade e o papel do Estado na sua criação e organização. Para o regime republicano os museus eram entendidos como elementos fundamentais da formação cívica e cultural dos cidadãos, não apenas como complementos de ensino, mas como estruturas essenciais para a divulgação dos discursos de apelo aos valores coletivos de nacionalidade e patriotismo. Deste modo, era premente *"valorizá-los, tornando-os, a par dos nossos mais bellos monumentos, padrões, tanto quanto possivel, vivos, da nossa cultura e modo de ser typico, através dos tempos*"[762], criando e/ou reestruturando quer os museus de valor nacional, representativos da identidade coletiva da nação, quer os museus de caráter regional, representativos das especificidades das culturas locais. A nível de representação nacional a nova legislação previa a reconversão ou criação de museus nas sedes das três circunscrições artísticas dos Conselhos de Arte e Arqueologia – Lisboa, Coimbra e Porto. Em Lisboa foi extinto o oitocentista Museu Nacional de Belas Artes, tendo as suas coleções sido incorporadas nos recém-criados Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea (que receberam as coleções de arte anteriores e posteriores a 1850, respetivamente[763]) e ainda nos reestruturados Museu dos Coches (que fora inaugurado em 1905 e onde se deviam expor os *"coches, berlindas, carruagens de gala, cadeirinhas, liteiras, jaezes e outros artigos que se relacionem com a tracção e a equitação, uma vez que se recommendem*

[761] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II, 1990 [1974], 299.
[762] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos…*, 1911, 8.
[763] A escolha da baliza cronológica para a divisão das coleções do MNBA foi abordada em reunião da Comissão Executiva do CAA de Lisboa. Carlos Reis indicara, como limite das coleções do MNAA o início do século XIX; porém, José de Figueiredo observa que *"para se ter no Museu de Arte Antiga a arte do seculo XVIII, era necessario descer até 1840 ou 1850, citando como exemplo Sequeira, que é um artista do seculo XVIII mas cuja actividade se exerceu até 1840, pouco mais ou menos."* (Ata da Comissão Executiva do CAA [10 de julho de 1911]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681). Como Jorge Custódio observa, as invasões francesas ou a implantação do liberalismo em Portugal poderiam ter sido limites cronológicos a considerar (e talvez mais consistentes), escolha que levaria a que parte substancial da obra de Sequeira não fosse incorporada no MNAA, facto com o qual Figueiredo não concordava.

pelo seu valor artistico ou historico, e, ainda, peças de indumentaria") e Museu Etnológico Português (que entretanto mudava de tutela e no qual deveriam ser expostos *"todos os objectos que se relacionem com a ethnologia do povo português, quer pertencentes ao passado, quer ao presente"*)[764]. Na sede da 2.ª Circunscrição (Coimbra) seria criado o Museu Machado de Castro[765] (Fig.49) e no Porto as coleções do Ateneu D. Pedro e as da Academia de Belas-Artes fundir-se-iam para dar origem ao Museu Soares dos Reis, subordinado ao Conselho de Arte e Arqueologia da 3.ª Circunscrição[766] (Fig.50).

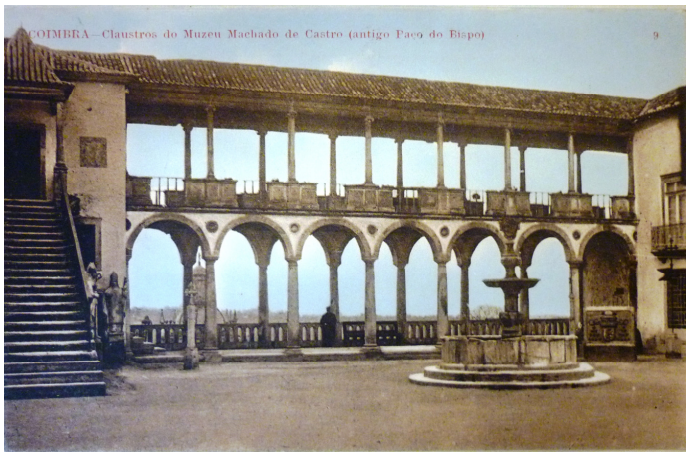




Fig.s 49 e 50 Em cima: postal com aspeto exterior do Museu Machado de Castro, Coimbra, s.d. Em baixo: uma das salas do Museu Portuense (S. Lázaro), c. 1912, fotografada por Marques Abreu.

[764] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos...*, 1911, 18.
[765] O Museu Machado de Castro seria constituído como um *"Museu Geral de Arte Geral, organizado principalmente no intuito de offerecer ao estudo publico collecções e exemplares da evolução da historia do trabalho nacional; e que será ampliado com uma secção de artefactos modernos, destinada á educação do gosto publico e á aprendizagem das classes operarias"* (Idem, *ibidem*, 1911, 19).
[766] Idem, *ibidem*, 19.

As direções dos museus subordinados aos CAA seriam dadas a personalidades *"que comprehendem a collecção dos nossos artistas de epocas passadas a artistas ou eruditos da especialidade, de reconhecida competência"*[767], sendo nomeados António Augusto Gonçalves para a direção do museu de Coimbra; João Marques de Oliveira[768], para o Museu Soares dos Reis; José de Figueiredo para o Museu Nacional de Arte Antiga; Carlos Reis para o Museu Nacional de Arte Contemporânea; e Luciano Freire para o Museu dos Coches. José Leite de Vasconcelos manteria a direção do Museu Etnológico Português, cargo que ocupava desde a fundação daquela instituição, em 1893.

A "divisão" do MNBA terá ido ao encontro do desiderato de José de Figueiredo, que numa das suas epístolas comenta que *"A unificação dos museus de Lisboa (…) é impossivel por agora. Não o permittem as condições actuaes"*[769], não apresentando porém a justificação para esta sua opinião. É possível que uma das suas preocupações fosse a conhecida absoluta falta de espaço no palácio das Janelas Verdes: as últimas aquisições feitas pela ARBAL para o MNBA já não puderam ser integradas naquele edifício, permanecendo guardadas num espaço provisório no Convento de S. Francisco; e, para agravar a situação, na sequência dos processos de arrolamento dos bens eclesiásticos e dos bens da antiga Casa Real previa-se um incremento das coleções museológicas, sendo naturalmente necessário pensar em soluções para albergar em condições tantos novos objetos[770].

Refiramos também que, ainda que por vezes se mencione que a extinção do MNBA foi uma consequência direta do desejo de José de Figueiredo em "apossar-se" do lugar de Carlos Reis na direção do museu das Janelas Verdes (na sequência da

---

[767] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos…*, 1911, 8.

[768] **João Marques da Silva Oliveira** (1853-1927). Formado em Pintura Histórica na Academia Portuense de Belas-Artes, partiu em 1873 como pensionista para Paris. Nesta cidade frequentou as aulas dos professores Alexandre Cabanel e M. Yvon, tendo oportunidade de contactar com alguns movimentos pictóricos, como o naturalismo da Escola de Barbizon e o Impressionismo. Nesse período fez visitas de estudo à Holanda, à Bélgica e a Itália. Regressado a Portugal em 1879, introduziu com Silva Porto o ensino de Pintura ao Ar Livre, sendo então nomeado académico de mérito da APBA. Em 1880 formou o Centro Artístico Portuense, do qual foi vice-presidente (a presidência ficaria a cargo do escultor Soares dos Reis) e, a partir de 1881, passou a lecionar na Escola de Belas-Artes do Porto, que veio a dirigir. Após a reestruturação republicana dos serviços artísticos e arqueológicos, em 1911, foi nomeado presidente da mesa e membro da Comissão Executiva da 3.ª Circunscrição do CAA, tendo ocupado dois anos depois a direção do Museu Nacional de Soares dos Reis (informação acedida em URL: http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000881).

[769] Carta de José de Figueiredo para António Augusto Gonçalves [22 de abril de 1911]. BMC, Espólio de António Augusto Gonçalves.

[770] V. Ata da Comissão Executiva do CAA [10 de julho de 1911]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681.

polémica que mantivera com o diretor do MNBA entre 1905 e 1910)[771], o que se verifica é que a "divisão" do museu e as nomeações dos dois diretores acabaram por ir ao encontro das expetativas das duas personalidades. De facto, se Figueiredo almejava dirigir o Museu das Janelas Verdes, direcionando-o para a vertente da investigação e divulgação da arte antiga, área que vinha merecendo a sua atenção (e a de outros eruditos) e em franca expansão naquele período[772], também é certo que o gosto e inclinação pessoais de Carlos Reis tendiam a ser dirigidos para a produção contemporânea – o que se refletira, por exemplo, nas aquisições que fizera para o MNBA durante a sua direção[773] –, não sendo por isso despropositada a criação de um museu de belas-artes mais direcionado para essa vocação e a sua nomeação para o dirigir. Por outro lado, a supressão do MNBA e a criação de um Museu Nacional de Arte Contemporânea respondiam a um programa político republicano[774], sendo de frisar que a nomeação de Carlos Reis acabou mesmo por revelar um certo respeito por aquele pintor, dadas as suas assumidas simpatias monárquicas e o historial polémico das suas relações com a ARBAL[775].

---

[771] Durante a quezília pública entre ARBAL e Carlos Reis, Figueiredo chegou mesmo a ter necessidade de anunciar publicamente que *"não pretendi nunca, nem pretendo o lugar de director do Museu Nacional"* (*Diário de Notícias* [21 de junho de 1909]).

[772] Cremos ser de seu cunho a referência, no texto introdutório ao Decreto de 26 de maio de 1911, de que os museus *"de arte antiga revestem para nós (…) uma excepcional importancia, pela pouquissima expansão que teem tido, em Portugal, os estudos da especialidade. Tudo o que se tem feito, e que é relativamente muito, dadas as condições do meio, deve-se unicamente ao esforço patriotico e absolutamente desinteressado de um escasso numero de benemeritos escritores."* (*Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos…*, 1911, 8).

[773] Durante a direção de Carlos Reis grande parte das aquisições feitas para o MNBA (sobretudo através do legado Valmor) consistiram em obras que viriam a ser integradas no MNAC (v. Livro de conta-corrente "Legado Valmor. Acquisições de obras de arte para o Museu Nacional de Bellas Artes". Fundo ANBA, código de referência PT-ANBA-ANBA-G-003-00001. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612198). Como já foi referido o Legado Valmor não previa exclusivamente a aquisição de obras modernas, mas também de obras de arte antiga cujo mérito artístico ou valor documental fosse digno de "enriquecer o museu". Podemos, pois, interpretar a predominância de aquisições de obras mais ou menos recentes como refletindo o gosto pessoal do diretor do museu, também ele artista e mais sensível à produção artística sua contemporânea.

[774] *"Com a República* extinguia-se *o MNBA, o que é o mesmo que dizer tudo o que ele significava enquanto obra da monarquia constitucional e das concepções e práticas da Academia Real de Belas Artes." "A novidade residia na criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, o museu querido dos republicanos e aquele que representava uma mudança de atitude em relação aos acervos, já que se constituía para revelar os artistas que marcaram ou iriam marcar as modernas correntes da vida artística do povo e da nação."* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*. Vol.1, 2009 [texto policopiado], 915-916).

[775] José-Augusto França lembra, porém, que a criação do MNAC e a nomeação de Carlos Reis para a sua direção não terão sido aceites unanimemente, sendo que no Senado *"a ideia foi atacada por um político – que chegou a desafiar Carlos Reis para um duelo, irritado com a defesa que o director fizera do seu museu"* (FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II, 1990 [1974], 302).

Note-se ainda que Reis foi uma das personalidades com quem Figueiredo trocou opiniões durante o período de reflexão e preparação das novas propostas legislativas, sinal de que não foi totalmente ignorado durante esse processo – ainda que permanecessem resquícios das antigas contendas e alguma animosidade de parte a parte, conforme podemos observar numa carta enviada ao pintor uma semana depois da implantação da República:

"Meu caro amigo,

Não respondi imediatamente à sua amavel carta, porque dizendo-me nela, o meu amigo, que passaria pelo Porto, fiquei à sua espera para abraçal-o e fallar-lhe pessoalmente, com mais vagar. Das duas queixas que o Carlos Reis me faz só a uma dou razão, toda a razão mesmo. Não foi, porem de proposito que o não metti no meu Museu Nacional. O Carlos Reis tem ali, no meu entender, direito, não a um cantinho, mas a um cantão (perdoe-me o Cândido de Figueiredo a heresia gramatical). E, se o não citei entre os felizardos, que eu distinguia com a generosidade da minha [palavra ilegível]*, foi simplesmente por lapso. Rectificarei, com o maximo prazer, na edição em folheto, que estou a imprimir desses artigos. Estou perdoado?*

Pelo que respeita ao que me diz das minhas teses sobre as cadeiras de Paisagem, com isso é que não posso concordar. Não porque eu tivesse modificado já a minha opinião sobre esse assumpto. Pelo contrario, estou até cada vez mais aferrado a ela, mas se não deixo de confirmar, em tôdos os pontos, o que escrevi, protesto contra as conclusões que o meu amigo tirou. Como não podia deixar de ser, todas as modificações que n'esse assunto proponho são condicionadas sob o ponto de vista de direitos adquiridos. Emquanto o meu amigo tivesse vida (longa seja ela!) e estivesse disposto a regel-a, a cadeira de paisagem em Lisboa pertence-lhe e ninguem deve nem poderá tirar-lh'a. A reorganisação n'esse ponto de vista restricto é, portanto para mim hypothetica e estabelecia-se como principio mas não se realisava já, em Lisboa. No Porto, sim. Isto é, claro, salvo a hypothese d'uma combinação acceite pelo meu amigo, como poderia ser a creação d'uma cadeira de pintura decorativa que lhe fosse confiada e devidamente paga, ficando então o meu amigo com a cadeira de paisagem nas condições a que eu acho ellas deveriam reduzir-se. Durante o inverno (anno lectivo) o meu amigo era pago como qualquer outro professor para ensinar decoração e no verão, o governo dava-lhe um subsidio

para que corresse o campo com os estudantes da Academia, que se matriculassem no curso de paisagem.

Dá-me razão? Confesse que não tem motivo para, mesmo se absurdas as minhas, talvez chimericas propostas, dizer como me dizia na sua carta, que o reduzia a esmolar.

E adeus!"

Escreve e manda o seu amigo e admirador

J. de Figueiredo"[776]

Nesta missiva, escrita em tom não muito amistoso, destaque-se o facto de José de Figueiredo se referir – meses antes de ser nomeado diretor do MNAA – ao "seu" Museu Nacional, indicador de que já concebera pessoalmente alguma estratégia para o MNBA (que não necessariamente a divisão das coleções e a sua nomeação para a direção, como viria a verificar-se). Repare-se também na discussão em torno da cadeira de Pintura de Paisagem, outro dos assuntos que já tinha merecido a sua atenção, principalmente em *O Legado Valmor e a reforma do serviço de Bellas-Artes*, tal como referimos no ponto 1 deste Capítulo. Infelizmente não encontrámos documentos que nos permitissem aprofundar a investigação sobre o processo de decisão acerca da extinção do MNBA e criação dos dois museus nacionais de belas-artes, e qual o papel de Figueiredo e Carlos Reis no mesmo.



Fig.51 Uma das salas do Museu do Chiado, início do século XX.

[776] Carta de José de Figueiredo para Carlos Reis [18 de outubro de 1910]. Sublinhada no original. Reproduzida em REIS, Pedro Carlos – *Carlos Reis*, 2006, 153-159.

O Decreto n.º 1 de 26 de maio de 1911 e o seu texto introdutório não fazem quaisquer menções específicas em relação à instituição de museus regionais. Contudo, verificamos que este foi um assunto que veio a merecer a atenção dos sucessivos governos republicanos e, particularmente, dos Conselhos de Arte e Arqueologia das três circunscrições. A profícua instituição de museus regionais ao longo da 1.ª República[777] terá resultado da conjugação de vários fatores locais, enquadrados a nível nacional pela publicação das leis de extinção das congregações religiosas e da separação do Estado da Igreja: as consequências patrimoniais da nova legislação potenciaram, um pouco por todo o país, a formação espontânea de grupos e comissões que pretendiam salvaguardar os bens imóveis e móveis, fomentando para esse fim a constituição de museus de âmbito local[778]. Este contexto foi estimulado pela jovem República – até porque um dos seus alvitres era a promoção de uma política patrimonial descentralizadora – verificando-se, então, a existência de *"uma vontade estatal na criação de museus nas principais cidades do país, em função de preexistências museológicas ou antigos acervos reunidos de importância artística, arqueológica e religiosa local ou regional, da vontade colectiva das elites locais (…) e da necessidade de conter a voragem dos efeitos das Lei da Separação."*[779]

---

[777] Entre 1912 e 1924 seriam publicados os diplomas fundadores de diversos museus regionais, geridos através de diversas tutelas: os museus de Aveiro, Évora, Faro, Bragança, Viseu, Tomar e Lamego, financiados diretamente pela administração central; os de Leiria, Braga, Abrantes e Chaves, pelas respetivas Câmaras Municipais; e os museus de Beja e Vila Real, pelas Juntas Gerais do Distrito (SILVA, Raquel Henriques da – "Os museus: história e prospectiva", 2001, 75).

[778] Jorge Custódio analisa este assunto, verificando que, para além deste fenómeno, que aconteceu com particular expressão em Aveiro, Viseu, Lamego, Leiria, Castelo Branco (2.ª Circunscrição) e Bragança (3.ª Circunscrição), *"na 1.ª Circunscrição, a génese dos museus de Évora, Beja e Faro revelam outro tipo de situações e tempos diferentes de maturação social que, aliás, irá permitir também o envolvimento das elites locais. Em todo o caso a concepção destes museus anda associada, de igual forma, às referidas leis."* O autor lembra também que em alguns casos as movimentações em torno da constituição de museus locais e a reivindicação social da salvaguarda e conservação dos bens monumentais e artísticos começaram a ocorrer antes da implantação da República, como por exemplo nos casos de Aveiro, Viseu ou Castelo Branco, sendo que *"Depois da implantação da República a situação (…) favorecia a convergência dos interesses das elites locais, em especial dos republicanos cultos, de artistas e personalidades da vida local, que resolveram colaborar com as novas instituições, criando as sinergias indispensáveis para a instalação dos novos museus regionais. Por um lado, procediam em conformidade com os interesses artísticos do país e, por outro, beneficiavam das influências que lhes conferia poder ou prestígio na cidade ou na região."* (CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 790-796.).

[779] Idem, *ibidem*, 910. Até Henrique Coutinho Gouveia, que muitas vezes refere a atitude *"excessivamente centralista"* da 1.ª República face à criação de museus regionais, acaba por admitir a preocupação descentralizadora do novo regime face ao património cultural, *"confirmada não só pela amplitude de competências atribuídas aos Conselhos de Arte e Arqueologia, como também pela importância conferida aos museus das regiões, aos quais é concedida mesmo prioridade quanto à incorporação das obras de arte cuja integridade perigasse caso fossem mantidas nos locais de origem"* (v. GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Para a história dos museus locais. A propósito da criação do museu*

Embora a legislação de 1911 não se debruce diretamente sobre a criação de museus regionais, as disposições legislativas que se seguiram já viriam a fazer essa menção. A coordenação do funcionamento e atividade dos museus regionais (que, como já foi mencionado, poderiam estar sob alçada de tutelas públicas diversas) competia aos Conselhos de Arte e Arqueologia[780], responsáveis pela *"guarda dos monumentos, a direção suprema dos museus e outras funções de carácter artistico, na respectiva área"*[781], e era regulada pelo Conselho de Arte Nacional. Em 1915, a regulamentação dos serviços do CAN – agora Conselho Superior de Belas-Artes – passou a prever um cargo de superintendência de todos os museus de arte e arqueologia do Estado ou por ele tutelados ou subvencionados, com exceção dos museus instituídos nas sedes de cada circunscrição. Este cargo – a "inspeção dos museus regionais" – seria atribuído a um vogal *"com residência oficial em Lisboa"*, sendo necessária a confirmação da nomeação por parte do ministro da Instrução Pública[782]; nas suas competências previa-se a visita a todos os museus regionais das três circunscrições, *"dando as orientações superiores emanadas do MIP, procedendo à inspecção e revisão do seu património, organização e cumprimento dos regulamentos internos"*[783].

José de Figueiredo foi nomeado inspetor dos museus regionais em reunião do CAN[784] de 10 de abril de 1915, prevendo-se a gratificação do cargo em trezentos escudos anuais[785]. Contudo, esta nomeação não veio a ser confirmada ministerialmente, pelo que na prática os museus regionais continuaram subordinados aos Conselhos de

---

do Lorvão, 1984, 23; "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo", 1985, 164).

[780] As questões relacionadas com a "centralização" e a "descentralização" das instituições patrimoniais foram tema de debate constante no seio do CAA de Lisboa. Por exemplo, em 14 de fevereiro de 1912, a propósito da instituição de museus regionais, Veloso Salgado defenderia que *"a creação de museus de arte deve merecer a sympathia do Conselho; mas é necessario que esta corporação superintenda neles"*; Adães Bermudes sustentaria que a orientação do Conselho deveria *"preconisar a organisação de um museu unico em Lisboa, e de mais alguns, poucos, noutras cidades"*, porque *"a disseminação, a especialisação, levar-nos-ia a constituir muitos museus, mas nenhum com interesse bastante"*; e José de Figueiredo, mais moderado, concluiria que *"tanto a centralização como a descentralização, quando excessivas, são condenáveis."* (Ata da Assembleia Geral do CAA [14 de fevereiro de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).

[781] *Reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos…*, 1911, 5.

[782] Decreto n.º 1.422, cap. II, art.s 11.º e 19.º; *Diário do Governo* n.º 56, de 20 de março de 1915, 260 e Decreto n.º 1.657, cap. II, art.s 11.º e 19.º, *Diário do Governo* n.º 113, de 15 junho de 1915, 544.

[783] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 911.

[784] Que devia designar-se agora por Conselho Superior de Arte e Arqueologia, ao abrigo do Decreto n.º 1.422 de março de 1915.

[785] Arquivo Histórico do Ministério da Educação – CAN, Atas, cota 730, Ata n.º 22 [10 de Abril de 1915]. Na mesma sessão Figueiredo informou só pretender receber 260 escudos anuais. (Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 912 e 1037).

Arte e Arqueologia respetivos, através de um vogal nomeado para o efeito[786]. Assim, ao contrário do que tantas vezes se tem repetido, Figueiredo não chegou a ser "inspetor dos museus regionais" a um nível de representação nacional neste período, vindo contudo a ser o vogal delegado do CAA da 1.ª Circunscrição junto dos museus locais a seu cargo (na altura, os museus de Évora e Faro e, mais tarde, de Beja)[787].

Em 1924 a nova reformulação legislativa determinou que seriam os presidentes dos CAA de cada circunscrição a exercer gratuitamente a inspeção dos museus de arte e arqueologia do Estado e dos que por ele fossem subvencionados[788]. Figueiredo foi dispensado dessa função, assumida agora por Luciano Freire, que exercia interinamente a presidência do CAA de Lisboa[789]. Mais tarde, em 1932, novo reenquadramento legal conferiu ao Conselho Superior de Belas-Artes a capacidade de superintender algumas das mais importantes atividades dos museus, cabendo-lhe *"delegar, sempre que o julgue necessário, em vogais da sua escolha, e segundo a sua especialização, as funções de inspecção geral dos museus e colecções de arte pertencentes ao Estado e às autarquias locais."*[790] José de Figueiredo, que neste período passou a acumular os cargos de diretor do MNAA, de presidente da recém-criada Academia Nacional de Belas-Artes (*vide infra*) e de vice-presidente do CSBA, e que era agora reconhecida

[786] Em 5 de setembro de 1915 José de Figueiredo recebe uma missiva assinada por Viegas (não identificámos o indivíduo), comentando que *"Tive conhecimento da partida do Ferrão, com a extinção do lugar de Inspector dos Museus (…). Apanhou-me ausente e mecheu (sic) os pausinhos, e devia ser elle porque (…) o vi nos Passos Perdidos, mesmo no Congresso (…).* (Espólio José de Figueiredo, não catalogado). António Ferrão foi Chefe de Repartição da Instrução Artística e Diretor Geral das Belas-Artes e era uma personalidade com a qual Figueiredo não manteve boas relações. Aquando do seu afastamento da DGBA e substituição por Augusto Gil, Figueiredo escreveu a Freire felicitando-o *"a si e a mim mesmo e ao paiz pela queda do Ferrão. O Aug. Gil foi excelentemente escolhido. Estou certo que desempenhará o cargo como elle deve ser desempenhado"* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [16 de setembro de 1918]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 5.11).

[787] Cf. Ofício da direção do MNAA ao Secretário-Geral do Ministério da Instrução Pública [21 de Junho de 1915] no qual Figueiredo se refere a si mesmo como *"vogal delegado do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa junto dos respectivos Museus Regionaes"*; e ofício da direção do MNAA ao Presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [23 de novembro de 1916], em que o diretor afirma que "*Os museus regionaes que como delegado do Conselho de Arte e Arqueologia me estão subordinados actualmente são os de Faro e Évora."* AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida,1905-1916.

[788] Lei n.º 1.700, cap. IV, art.º 29.º e seg. *Diário do Governo* n.º 281, de 18 de dezembro de 1924, 1860.

[789] A presidência do CAA de Lisboa fora assumida, desde 1913, por José Luís Monteiro, que sucedeu a Abel Botelho. Em abril de 1924 Adães Bermudes e outros vogais propuseram que José Luís Monteiro, já com 76 anos de idade, fosse considerado presidente honorário do CAA. Entre 1924 e 1928 Luciano Freire, vice-presidente do CAA, assumiu o cargo de presidente interino, vindo a ser presidente efetivo a partir de 1928, até à extinção daquele organismo em 1932.

[790] Decreto n.º 20.985 de 1932, cap. II, art. 15.º, 6.º. *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 432.

autoridade no campo da museologia nacional, foi então nomeado Inspetor Geral dos Museus, alargando o seu raio de ação aos museus de todo o país[791].

Finalmente, refiramos outra questão fundamental surgida na sequência da reorganização legislativa do panorama museológico português e do crescimento substancial de instituições museológicas durante a 1.ª República, que mereceu particular atenção de José de Figueiredo: a necessidade de regulamentação da formação do pessoal que viria a ocupar os cargos de conservadores dos museus. Em dezembro de 1914 Figueiredo escreve à tutela sugerindo que fosse aditado ao decreto de 26 de maio de 1911 um artigo que permitisse ao diretor do MNAA admitir extraordinariamente ao serviço do museu, *"na qualidade de conservador adido e sem vencimento de categoria, uma ou mais pessoas, em quem reconheça as aptidões necessarias para o desempenho d'esse cargo, ficando áquelle funcionario o direito de dar por terminada qualquer d'essas comissões quando o julgue conveniente"*. A sua justificação para a criação destes cargos baseava-se no facto de entender ser indispensável *"aproveitar aptidões e boas vontades que só assim podem ser aproveitadas"*, sendo *"ainda tambem esse o melhor meio de preparar futuros conservadores, pessoal de difícil recrutamento entre nós pela falta de escolas especiaes em que se habilitem."*[792]

Embora este pedido fosse direcionado para resolver uma questão funcional específica do museu do qual era diretor, podemos verificar que o mesmo espelhava uma intenção mais alargada de Figueiredo e mesmo de vários dos seus colegas no CAA e no CAN: chamar a atenção das instâncias oficiais acerca da necessidade de se dotarem os museus de arte e de arqueologia de pessoal superior devidamente preparado. Esta questão já fora discutida no seio do CAA e do CAN e já fora apresentada ao Ministério da Instrução Pública, que acabou por publicar, poucas semanas depois da carta enviada por Figueiredo, um decreto autorizando a admissão de pessoal para a prática não remunerada do exercício das funções de conservadores, restauradores e preparadores nos museus nacionais e regionais dependentes dos CAA, visando colmatar em parte o

[791] Cf. Circular n.º 1 [19 de agosto de 1933], distribuída a todos os museus estatais, na qual Figueiredo se apresenta como Inspetor Geral dos Museus: *"Não hesite portanto V. Ex.ª em se me dirigir, ainda mesmo quando se tratem de assunto que não me caiba especialmente por lei como aqueles a que se referem os n.ºs (…) do Decreto n.º 20.985, de 7 de Março de 1932. Essas funções foram-me delegadas pelo Conselho Superior de Belas-Artes e são elas que constituem as atribuições da Inspecção Geral."* (AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Pasta 1, 1 – Constituição da Inspeção Geral dos Museus).

[792] Ofício do diretor do MNAA para o presidente do CAA da 1.ª Circunscrição [4 de dezembro de 1914]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

facto de não existirem ainda em Portugal cursos oficiais direcionados para essas áreas[793].

Em 1924 uma nova disposição legislativa debruçar-se-ia mais uma vez sobre esta questão: o decreto n.º 9.746, que regulava a forma de provimento dos lugares de conservadores dos museus de arte[794]. O acesso aos lugares de conservadores nos museus de arte passava agora a depender de concurso público, sendo obrigatório o cumprimento de determinados requisitos formativos e curriculares, destacando-se a obrigatoriedade de o concorrente já ter exercido um tirocínio de *"dois anos pelo menos no museu onde o concurso fôr aberto"*[795]. Este tirocínio constituiu assim uma espécie de génese dos "cursos de conservadores" que viriam a ser desenvolvidos a partir do início da década de 1930 no Museu Nacional de Arte Antiga (v. Capítulo 9).

Ao longo deste ponto temos podido verificar a existência de uma linha de continuidade no que diz respeito ao posicionamento dos governos da 1.ª República face aos museus de arte e arqueologia, que reflete a progressiva valorização destas instituições ao longo do início do século XX em Portugal. Este fenómeno esteve certamente relacionado com o complexo contexto de desenvolvimento dos conceitos e práticas de salvaguarda do património, e com a sua integração nas narrativas nacionalistas que caracterizaram a cultura europeia ocidental desde meados do século XIX. Os processos de decisão e as discussões que estiveram por trás do desenvolvimento legislativo das matérias museológicas durante o regime republicano indicam-nos a conceção dos museus não só como instituições de proteção e salvaguarda do património artístico móvel do país, mas também enquanto estabelecimentos com forte potencial pedagógico (quer ao nível popular, quer erudito) e de divulgação do país, elementos que vieram a ser alvo de reflexão e de desenvolvimento legislativo e prático na conjuntura político-social seguinte – Ditadura Nacional e Estado Novo.

---

[793] Decreto n.º 1.228, *Diário do Governo* n.º 246, de 30 de Dezembro de 1914, 1487. No dia seguinte à publicação deste decreto José de Figueiredo escreveu ao CAA pedindo a admissão de Luís Keil para exercer a função de conservador agregado, referindo que *"O Snr. Luis Keil, que é já vogal auxiliar do Conselho da digna presidência de V. Ex.ª, trabalha de facto no museu ha alguns mêses, devendo-se-lhe entre outros serviços o da catalogação da Biblioteca, anteriormente inventariada pelo zelôso escripturario Sr. Francisco Correia da Costa, e essa catalogação, perfeita sob todos os aspectos e feita gratuitamente como os outros serviços prestados pelo Snr Keil, recomendam-no especialmente para o cargo para o qual agora o venho propôr a V. Ex.ª"* (Ofício do diretor do MNAA para o presidente do CAA da 1.ª Circunscrição [31 de dezembro de 1914]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).

[794] *Diário do Governo* n.º 119, de 29 de maio de 1924, 771-772 (retificado em 3 de junho).

[795] Decreto n.º 9.746, *Diário do Governo* n.º 119, de 29 de maio de 1924, 772. Esta obrigatoriedade permitiria aos diretores dos museus controlar inteiramente a constituição das suas equipas, facto que decerto muito agradaria José de Figueiredo.

3. A legislação do património e dos museus na Ditadura Nacional e no início do Estado Novo (1926-1936).

3.1 Desenvolvimento legislativo. O primeiro ato legislativo de relevo na área dos assuntos artísticos e patrimoniais surgido no contexto da Ditadura Nacional foi a promulgação do Decreto n.º 15.216, em 1928[796]. A aprovação de uma nova legislação referente aos serviços artísticos, relativamente pouco tempo após a publicação da lei que a antecedeu (lei n.º 1.700), foi mais uma vez o resultado da pressão feita pelo CAA da 1.ª Circunscrição às instâncias superiores. O CAA criticara severamente a aprovação da lei n.º 1.700 e fora entretanto encarregado superiormente da sua revisão, sendo que em novembro de 1927 Luciano Freire, presidente do CAA, comunica estar eminente a publicação do projeto de lei elaborado por aquele Conselho e já apresentado ao ministro da Instrução[797].

O novo decreto, que mereceu naturalmente *"impressões favoráveis"* do CAA[798], não implicou alterações estruturais significativas na organização dos serviços artísticos e patrimoniais, sendo bastante claro no seu texto introdutório que

> *"o que se impunha era, não a confecção de novas leis (…), mas sim modificar e melhorar a antiga, (…) dando realidade ao que até agora não tinha sido efectivado, ou seja, o Conselho Superior de Belas Artes, organismo este tanto mais essencial e importante quanto visa não só a coordenar e suprimir as deficiências dos Conselhos de Arte e Arqueologia, mas ainda a constituir, junto do Ministro e em contacto com ele, um corpo consultivo e deliberativo indispensável à eficácia da sua acção deliberativa."*[799]

Um dos objetivos da nova legislação era, pois, colmatar a lacuna causada pelo facto de o Conselho Superior de Belas-Artes nunca ter efetivado a sua ação enquanto órgão consultivo e regulador, funções que na prática vinham sendo exercidas

[796]Decreto n.º 15.216, de reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos. *Diário do Governo* n.º 67, de 22 de março de 1928, 563-568.
[797] Ata da Comissão Executiva do CAA [23 de novembro de 1927]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.
[798] Idem.
[799] Decreto n.º 15.216, *Diário do Governo* n.º 67, de 22 de março de 1928, 563.

interinamente pelo CAA da 1.ª Circunscrição[800]. Contudo, apesar da intenção, esta situação prolongar-se-ia nos anos seguintes, vindo José de Figueiredo a referir no início do ano de 1930 que

> *"por motivos da crise economica não teve ainda efectivação a parte da lei que regula os serviços de arte e arqueologia que se refere às obrigações do Conselho Superior de Belas-Artes, que é a instituição que preside a esses serviços como elemento que completa e coordena os trez Conselhos de Arte e Arqueologia a quem está confiada a guarda e defesa das coisas da arte em Portugal. Foram interinamente entregues essas funções a este Conselho como órgão que dispõe de elementos superiores aos outros conselhos, e que tem a séde em Lisboa, podendo assim colaborar mais estreitamente com o Ministério da Instrução Pública. (…)"*[801].

A incapacidade de concretização das disposições legais vigentes levou ao prolongamento da situação de acumulação de funções por parte do CAA da 1.ª Circunscrição e acabou por dar origem a uma progressiva centralização dos serviços de organização e gestão patrimonial, contrariando o paradigma pró-descentralizador que havia sido inaugurado nas legislações republicanas e que o próprio texto introdutório ao novo decreto aclamava[802]. É então possível verificar, nas atas do CSBA / CAA de Lisboa deste período, uma intensa atividade de produção de pareceres e tomadas de decisões sobre vários assuntos patrimoniais respeitantes a todo o país – situação que, embora não tivesse sido intencional, acabou por ir ao encontro dos desejos da maioria dos vogais daquele Conselho[803] – notando-se, tal como conclui Jorge Custódio, uma *"gradual depreciação das estruturas regionais descentralizadas e a crescente*

[800] Conforme é referido em várias sessões da Comissão Executiva do CAA entre 1927 e 1931.
[801] Ata da Comissão Executiva do CAA [3 de janeiro de 1930]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 25. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611687.
[802] É aclamado neste texto o *"amplo princípio descentralizador"* da lei de 1911, através da qual *"constituiram-se (…) múltiplos museus regionais, com o fim de garantir a conservação de obras de arte, que corriam o risco de perder-se, e o de as aproveitar como elemento de atracção e instrumento essencial de cultura"* (Texto introdutório do Decreto n.º 15.216, *Diário do Governo* n.º 67, de 22 de março de 1928, 563).
[803] Numa das sessões do CAA chega a ser referido que as decisões patrimoniais não deviam ser tomadas fora dos centros de decisão de Lisboa (CAA, CSBA, MIP), uma vez que grande parte dos vogais regionais eram *"creaturas de mui modesta competencia para se ocuparem dos altos interesses da arte"* (Ata da Comissão Executiva do CAA [26 de março de 1928]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684).

autoridade do Estado, anunciando as profundas alterações de 1929 (criação da DGEMN) e a completa demolição da "arquitectura" criada em 1911, pela remodelação salazarista de 1932."[804]

Embora o curto período de administração da Ditadura Nacional tenha sido marcado, no que diz respeito às matérias culturais, pela gestão corrente dos dispositivos já existentes, houve efetivamente movimentações no sentido de uma reforma estrutural mais significativa. Destas, destaque para a criação da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais[805], resultado direto da necessidade de se fazer face à dispersão dos serviços relacionados com as intervenções nos monumentos nacionais[806], e para dois decretos aprovados em 1932, relativos à criação da Academia Nacional de Belas-Artes[807] e à extinção dos Conselhos de Arte e Arqueologia e instituição de um novo Conselho Superior de Belas-Artes[808]. Estas movimentações integraram-se num contexto fortemente nacionalista e de fortalecimento do poder de Estado, observando Jorge Ramos do Ó, investigador que se tem dedicado ao estudo destas matérias, que *"o último Governo antes da consagração definitiva da chefia de Oliveira Salazar parece ter assimilado ser da competência da esfera política fornecer as primeiras pistas de um modelo de restauração do universo cultural*", numa iniciativa que *"se direccionava para sectores específicos da produção intelectual"*[809].

A legislação de 1932 distribuía pelos novos Conselho Superior de Belas-Artes, Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e Academia Nacional de Belas-Artes as funções do antigo Conselho Superior de Belas-Artes e dos extintos CAA (que, segundo o redator, *"não podiam dentro da exigüidade das dotações actuais desempenhar-se cabalmente da sua missão"*), numa clara política de centralização de competências. A DGESBA passaria a coordenar os trabalhos *"de carácter artístico dos serviços públicos e a guarda e conservação do património artístico e arqueológico do País"* e o novo CSBA concentraria agora as *"funções técnicas e administrativas que*

[804] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 723.
[805] Decreto n.º 16.791 de 25 de abril de 1929.
[806] Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1120, nota 79. Sobre a génese e ação da DGEMN, v. NETO, Maria João – *Memória, propaganda e poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, 2001, obra que constitui a adaptação editorial da tese de Doutoramento da autora, defendida em 1996.
[807] Decreto n.º 20.977, *Diário do Governo* n.º55, de 5 de março de 1932, 419-421.
[808] Decreto n.º 20.985, *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 431-436.
[809] Ó, Jorge Ramos do – "Salazarismo e cultura" in SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.) e ROSAS, Fernando (coord.) – *Nova História de Portugal*. Vol. XII, 1992, 395-396.

estavam dispersas", ficando reservados à ANBA *"os trabalhos especulativos, puramente académicos, que o estudo da nossa riqueza artística possa merecer."*[810]

Embora Jorge Custódio refira que a ANBA foi a *"herdeira das orientações, das metodologias, da documentação e da biblioteca do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição"*[811] – factor potenciado pela permanência da instituição no mesmo espaço físico (convento de S. Francisco) e pela continuidade dos seus principais membros, com José de Figueiredo à cabeça[812] – cremos que na prática essa herança de funções veio a ser assumida sobretudo pelo CSBA, órgão cujas competências técnicas e administrativas estariam muito mais próximas das do extinto CAA, já que era a ele que, entre outros assuntos, caberia pronunciar-se sobre a classificação e inventariação do património existente, superintender na organização e manutenção dos museus, dar pareceres sobre aquisições de objetos artísticos para as coleções nacionais, dar pareceres sobre intervenções a realizar no património artístico nacional, organizar exposições destinadas a estimular e a desenvolver a actividade artística nacional, em suma, pronunciar-se *"sobre qualquer assunto de arte e arqueologia"*[813]. Note-se, aliás, que seria o próprio José de Figueiredo a figura escolhida para assumir a vice-presidência do novo CSBA – cargo que correspondia à presidência interina, uma vez que o presidente era, por inerência de cargo, o Ministro da Instrução Pública[814] –, sendo no âmbito destas funções que prolongaria e desenvolveria as ações e estratégias que vinham sendo seguidas no CAA de Lisboa.

Foi precisamente enquanto vice-presidente do Conselho Superior das Belas-Artes que, durante o ano de 1935, José de Figueiredo se movimentou com grande afinco no sentido de promover a aprovação de uma nova reforma dos serviços artísticos,

---

[810] Decreto n.º 20.985, *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 431.
[811] CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística*.… Vol.1, 2009 [texto policopiado], 1344.
[812] José de Figueiredo foi nomeado Presidente da ANBA em março de 1932 (*Diário do Governo* n.º 55, 2.ª série, de 7 de março de 1932). Dos académicos que o acompanharam durante a presidência naquela instituição, destaque para Reinaldo dos Santos, Adriano de Sousa Lopes, Raul Lino, António Teixeira Lopes, José Pessanha, Luís Xavier da Cunha e Afonso Lopes Vieira.
[813] Decreto n.º 20.985, *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 433.
[814] O Decreto n.º 20.985 indicava que os cargos de presidente e a vice-presidente do CSBA seriam inerentes ao Ministro da Instrução Pública e ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, respetivamente. Porém, uma retificação a este diploma (Decreto-lei n.º 22.860, *Diário do Governo* n.º 162, de 20 de julho de 1933, 1468) acabaria por prever a nomeação do vice-presidente diretamente pelo Ministro, *"de entre os vogais com voto"*. Na sequência desta retificação Figueiredo foi nomeado vice-presidente do CSBA, *"novo e honroso cargo em que procurarei colaborar, com todo o meu esforço, a bem da Nação"* (Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [22 de novembro de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3 – 252-253).

projetada por iniciativa daquele conselho. O mote era a falta de regulamentação do último decreto aprovado (n.º 20.985, de 1932):

> *"Os quatro primeiros capítulos compreendem os serviços dos monumentos e os relativos à proteção das obras de arte; e, em meu entender e do Conselho, o projeto de lei resolve os inconvenientes que a lei actual traz a um e outro desses serviços, e, especialmente, ao dos Monumentos Nacionais. E é o mais economico possivel. As despesas que traz são minimas.*
>
> *Os capítulos 4.º e 5.º respeitam aos museus. Considero tambem essa reforma essencial, e é solução mínima como âmbito e despesa."*[815]

> *"Reputo essa reforma indispensavel e inadiavel. De contrario, valerá mais acabar com o Conselho Superior de Belas-Artes e deixar todos esses serviços á direção dos Monumentos Nacionais, ou seja ao Ministerio das Obras Publicas. Será isso caso único no mundo, mas essas entidades ficarão então com todas as responsabilidades do que se fizer na materia. Será, pelo menos, nítido.*
>
> *E com isto não mudo de opinião no assunto. Continuo a considerar muito o actual Director dos Monumentos Nacionaes e egualmente alguns dos seus colaboradores, mas entendo que a sua ação tem sofrido por falta da devida orientação e fiscalisação artisticas. (…)"*[816].

Um dos dados mais curiosos neste período é que, após recorrer à DGESBA para despachar o assunto[817], e sem qualquer resultado prático, José de Figueiredo resolveu contornar o processo burocrático regular, recorrendo diretamente ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, a quem foram apresentados ao longo de 1935 três versões do projeto de Reorganização dos Serviços de Arte e Arte e Arqueologia[818]. Apesar da insistência, a projetada reforma não teve seguimento nos moldes

[815] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [16 de março de 1935]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3 – 260-268.
[816] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [6 de dezembro de 1935]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3 – 290-295.
[817] V. Ofício de José de Figueiredo para a DGESBA [10 de janeiro de 1935]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1935.
[818] ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3. Primeira versão: 405-424; segunda versão: 393-402; em Anexo, Doc. 11, ponto 52, reproduzimos a versão final deste documento (344-348).

apresentados; José de Figueiredo deixou entretanto de abordar o assunto, muito provavelmente devido à nova lei que seria aprovada no ano seguinte: a criação e regulamentação da Junta Nacional da Educação[819], cujas competências teriam grande incidência na área do património e que teve no diretor do MNAA, mais uma vez, um forte e participativo interveniente.

Instituída como um *"órgão técnico e consultivo"* do Ministério da Educação Nacional, à JNE eram atribuídas funções de alto relevo para o país, entre elas contribuir para o estudo *"dos problemas relativos à formação do carácter, ao ensino e à cultura do cidadão português"*, com o apoio de *"individualidades ou instituições"* que já tivessem *"dado provas de capacidade em qualquer dos problemas que interessam à educação nacional"*[820]. A JNE agregou todos os órgãos consultivos então existentes nas áreas da educação e da cultura, sendo o CSBA de José de Figueiredo integrado na 6.ª secção (Belas-Artes) [821], à qual competia *"definir as directrizes para a sistematização e desenvolvimento do património estético, arqueológico, histórico e bibliográfico da Nação, bem como promover as providências mais eficientes para segurança da sua inalienabilidade e conservação dentro do País"*[822].

A organização da JNE foi extremamente positiva para Figueiredo, uma vez que este organismo permitiu não só a manutenção mas também a ampliação das funções que já exercia no âmbito do CSBA. Assumindo o cargo de presidente da 6.ª secção da JNE – posição inerente à presidência da ANBA –, o diretor do MNAA teve então a possibilidade de superintender oficialmente sobre praticamente todos os assuntos de cariz patrimonial e artístico, discutindo diretamente com o Ministro da Educação Nacional sobre as estratégias a seguir relativamente à organização de exposições, aquisições de obras de arte, desenvolvimento dos museus, estímulo à produção artística,

[819] Criada no âmbito da remodelação do Ministério da Instrução Pública – que a partir de agora se passaria a designar Ministério da Educação Nacional (Lei n.º 1.941, de 11 de abril de 1936) –, a Junta Nacional de Educação foi regulamentada pelo Decreto-lei n.º 26.611, *Diário do Governo* n.º 116, de 19 de maio de 1936, 536-547. Chamamos a atenção para o facto de muitas vezes se confundir a Junta Nacional de Educação, instituída em 1936, com a Junta de Educação Nacional (JEN). A JEN foi um organismo criado em 1929 com o fito de promover a organização científica em Portugal e de estimular no país uma política de investigação e propaganda científica (Decreto n.º 16.381, *Diário do Governo* n.º 13, de 16 de janeiro de 1929, 122-124), e seria integrado na 7.ª secção da Junta Nacional de Educação com a designação de Instituto de Alta Cultura. Sobre o tema v. ROLLO, Fernanda (et. al.) – *Ciência, Cultura e Língua em Portugal no Século XX. Da Junta de Educação Nacional ao Instituto Camões*. Lisboa: Edição Instituto Camões / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012.

[820] Decreto-lei n.º 26.611, *Diário do Governo* n.º 116, de 19 de maio de 1936, 536.

[821] Esta secção era subdividida pelos seguintes ramos: 1.º Artes plásticas, museus e monumentos; 2.º Antiguidades, escavações e numismática; 3.º Música, arte cénica e canto coral; 4.º Literatura, bibliotecas e arquivos.

[822] Decreto-lei n.º 26.611, *Diário do Governo* n.º 116, de 19 de maio de 1936, 541.

classificação de património, fomento da investigação nas áreas da cultura, incremento do turismo, etc.

José de Figueiredo atingia assim, no contexto de formação e consolidação do Estado Novo, o apogeu da sua carreira institucional – acumulando os cargos de diretor do MNAA, presidente da ANBA e presidente da 6.ª secção da JNE – e de reconhecimento profissional, resultado não só da constante dedicação e da sua forte perseverança mas também, cremos, de uma notável capacidade diplomática que, caracterizada pela boa gestão das suas relações pessoais e profissionais (naturalmente pautadas por algumas polémicas), lhe permitiu ultrapassar sem sobressaltos os diferentes contextos políticos, desde que regressou de Paris e se integrou profissionalmente na vida cultural portuguesa.

3.2 Os museus de arte e arqueologia no contexto legislativo da Ditadura Nacional e dos primeiros anos Estado Novo. O panorama museológico nacional foi, durante os anos de formação do Estado Novo e nos últimos anos de vida de José de Figueiredo, definido pelos decretos promulgados em 1928 e em 1932 pela Ditadura Nacional.

O Decreto n.º 15.216 de 1928 adotou o esqueleto legislativo herdado do regime republicano, considerado um *"exemplo de eficácia"* e do qual se louvava o *"amplo princípio descentralizador"* que fomentou a constituição de múltiplos museus regionais; a organização do Museu Nacional de Arte Antiga, que *"de um armazém mal arrumado, se transformou num dos bons museus da Europa"*; e o desenvolvimento dos trabalhos de inventário e tratamento da pintura antiga em Portugal, *"a que se deve já, com valiosissimos estudos, a salvação de cêrca de 300 painéis, o que representa um valor material e moral da mais excepcional importância"*[823].

Embora este diploma não tenha apresentado, no que diz respeito aos museus, alterações estruturais de monta em relação às legislações que o precederam, apresentou contudo a novidade de pela primeira vez incluir disposições sobre um assunto que até aí nunca tinha sido alvo de reflexão nas esferas oficiais: o princípio da não gratuitidade completa dos museus, modelo *"hoje estabelecido por toda a parte, tanto na Europa como na América"*. O estabelecimento deste princípio, garantia a nova lei, tinha como

[823] Decreto n.º 15.216, *Diário do Governo* n.º 67, de 22 de março de 1928, 563.

objetivo contribuir para o fundo orçamental do respetivo museu e não colocaria em prejuízo quer os estudiosos, que teriam *"as maiores facilidades para frequentarem os museus sem o menor ónus"*, quer quaisquer tipo de frequentadores mais carenciados, uma vez que ficariam reservados dois dias de acesso gratuito às instituições[824].

A questão da não gratuitidade dos museus terá sido integrada no decreto de 1928 por insistência de José de Figueiredo, que num ofício dirigido a José Joaquim Mendes Leal, Presidente da Comissão de Reforma Orçamental do MIP, afirma que

> *"(…) ainda que em principio a gratuitidade dos museus seja lógica, dado o seu caracter educativo e recreativo, no sentido nobre da palavra, é claro, eu reconhecendo isso contudo fui sempre contra essa gratuitidade não só por achar imoral que, lá fora, se pague a entrada em todas as colecções de arte e que os estrangeiros visitem os nossos museus sem pagar nada, mas ainda e sobretudo por entender que essa receita constituiria um auxilio para os museus, e isso sem prejuízo algum para o seu fim educativo e nobilitado, desde que houvessem dias em que a entrada fosse gratuita e se dessem todas as facilidades aos estudiosos e estabelecimentos de ensino. Consegui por isso que na recente reorganização dos serviços artísticos, ficasse exarado o principio da não gratuitidade absoluta, e nos termos que V.ª Ex.ª pode verificar vendo o respectivo artigo 47 (Decreto n.º 15.216 – Diário do Governo de 22 de Março, ultimo, 1.ª Serie)."*[825]

Esta questão não era nova para Figueiredo, que já se havia pronunciado e marcado a sua posição em relação a este assunto nos anos imediatos à sua nomeação como diretor do MNAA: em 1912 afirmara numa entrevista ao jornal *O Século*, a propósito dos encargos do Estado com a preservação e conservação do património artístico, que

> *"(…) é certo que nos bastaria imitarmos o que se faz, por exemplo, na Alemanha, onde as entradas nos museus de arte são pagas, à exceção d'um dia reservado a*

[824] Decreto n.º 15.216, *Diário do Governo* n.º 67, de 22 de março de 1928, 563 e 567.
[825] Ofício do diretor do MNAA ao Presidente da Comissão de Reforma Orçamental do MIP [16 de junho de 1928]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

uma visita gratuita, para que o Estado colhesse a receita suficiente não só para as despezas proprias como para melhorar a atual organisação dos museus.

Já hoje são bastantes os visitantes aos nossos museus, e facil seria aumentar esse numero se se fizesse uma propaganda por meio de bilhetes postaes, aguarelas e fotografias profusamente espalhadas pelo paiz e pelo estrangeiros, por fórma a interessar o turista."[826]

e em 1913 comentou num ofício dirigido ao Diretor Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial – provavelmente no intuito de que se tomassem algumas medidas, não concretizadas –, que

"O principio de fazer pagar a entrada em edifícios, d'esta natureza é, na verdade, anti democratico, mas sel-o-ha só na aparência desde que esse principio sofra as correcções necessarias. Estabelecendo-se a entrada franca aos domingos, único dia que teem livre as classes trabalhadoras, e concedendo-se bilhetes especiaes ás instituições de ensino, aos artistas e outros estudiosos que teem a necessidade de visitar este estabelecimento, virão unicamente a pagar a entrada os estrangeiros e as pessoas que, pelas suas condições de fortuna, não fazem nisso sacrificio algum (…)."[827]

Só em 1932, com a publicação do Decreto n.º 20.985, é que se enunciaria a primeira reforma estrutural na organização dos museus portugueses, depois da reorganização de 1911. Embora este diploma fizesse uma *"referência especial"* ao *"trabalho notável de dedicação, saber e competência"* desenvolvido no âmbito da reforma museológica de 1911, propunha agora algumas alterações orgânicas, *"devido talvez mais ao desenvolvimento da cultura estética em geral do que à excelência do complexo sistema administrativo então criado."* [828]

[826] FIGUEIREDO, José de [entrevista] – *O Século* [25 de abril de 1912]. Note-se que neste período José de Figueiredo terá estado atento ao inquérito promovido pelo jornal *Excelsior* (Paris) sobre o assunto ("Faut-il faire payer l'entrée dans nos musées?"). No âmbito deste inquérito foram ouvidas várias personalidades do panorama cultural e político francês, sendo a opinião geral favorável à não gratuitidade dos museus (AMNAA, Recortes de Imprensa [várias datas, não catalogado]).

[827] Ofício da direção do MNAA para a DGISSE [28 de março de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[828] Decreto n.º 20.985, *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 431.

O decreto de 1932 classificou pela primeira vez os museus portugueses em três diferentes grupos: os *"Museus Nacionais"* (de que faziam parte o MNAA, o MNAC e o Museu Nacional dos Coches); os *"Museus Regionais"* (onde se incluíam o Museu Machado de Castro, o Museu Grão Vasco, o Museu de Aveiro, o Museu Regional de Évora, o Museu Regional de Bragança e o Museu de Lamego); e os *"museus municipais, tesouros de arte sacra e outras mais colecções oferecendo valor artístico, histórico ou arqueológico"*[829]. Todos estes museus deveriam responder – independentemente da sua tutela administrativa local ou central – ao Conselho Superior de Belas-Artes que, na sequência da extinção dos três Conselhos de Arte e Arqueologia, assumia agora maior relevância na superintendência das mais importantes atividades dos museus de arte e arqueologia estatais. Esta centralização geral dos serviços seria compensada com a criação de Comissões Municipais de Arte e Arqueologia, das quais seriam membros natos os diretores dos museus regionais dos respetivos municípios. Estas comissões eram concebidas para dar conta dos problemas patrimoniais locais *"que interessam mais directamente às localidades onde êles existem"*, constituindo deste modo um *"elo indispensável entre os «homens bons», amigos dos monumentos da sua terra, e a organização administrativa dos serviços, ficando assim estabelecida em todo o País uma rêde de elementos corporativos interessados na defesa e na propaganda do nosso património artístico e arqueológico"*[830].

A importância crescente conferida às instituições museológicas refletiu-se também no destaque dado aos diretores dos museus nacionais, que passavam a assumir um papel de maior relevo no CSBA e cujas nomeações eram agora feitas diretamente pelo Governo. A nomeação para o cargo de diretor de museu passava também a depender de requisitos formativos, entre os quais a obrigatoriedade de cumprimento de um tirocínio de três anos no MNAA e a apresentação de provas públicas (requisitos a que os conservadores já estavam submetidos desde 1924, como já foi referido), o que demonstra uma séria preocupação com a profissionalização de todos os funcionários superiores dos museus, assunto que só começou a ser debatido formalmente a um nível internacional após a instituição, em 1926, do *Office International des Musées*[831].

[829] Decreto n.º 20.985, Cap. V, art.s 49.º, 50.º e 51.º. *Diário do Governo* n.º 56, de 7 de março de 1932, 435.
[830] Idem, 431.
[831] O ***Office International des Musées / International Museums Office*** foi instituído em 1926 pela Comissão Internacional para a Cooperação Intelectual, órgão da Sociedade das Nações, por proposta do historiador de arte Henri Focillon (1881-1943). Entre os objetivos deste novo organismo encontravam-se

É possível verificar no desenvolvimento legislativo deste período o crescente destaque que se dá ao Museu Nacional de Arte Antiga, quer como local de formação dos futuros conservadores dos museus e palácios nacionais, quer como centro da gestão museológica nacional. Para além dos elementos relacionados com o forte dinamismo que o MNAA vinha apresentando em todas as suas áreas funcionais (investigação, exposição, conservação e restauro, divulgação) e do reconhecimento nacional e internacional que daí lhe adveio, terá também contribuído para a sua posição de "primeiro museu do país" o inequívoco sucesso pessoal e profissional do seu diretor – José de Figueiredo – que, como já referimos, acumulava agora esse importante cargo com a vice-presidência do CSBA e a presidência da ANBA.

Refiramos, por fim, que ciente da importância nacional e internacional da instituição que dirigia, e visando alargar o âmbito da atividade do MNAA, José de Figueiredo iniciou em 1934 uma série de movimentações no sentido de colocar oficialmente sob a mesma direção o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional dos Coches. Esta ideia terá sido despertada pela lacuna aberta na direção deste último devido à morte do seu diretor, Luciano Freire, em 1934. Freire e Figueiredo haviam mantido uma relação profissional e pessoal muito próxima, sendo que, se Freire foi indubitavelmente o braço direito de Figueiredo durante muitos anos na direção do MNAA (*vide infra*), não menos verdade é que Figueiredo sempre se mostrara relativamente atento à atividade do seu amigo e colega à frente do Museu dos Coches[832]. Figueiredo apresentava agora uma proposta justificada com o pressuposto de que o Museu dos Coches deveria constituir uma secção do MNAA, dada a *"natureza especialíssima e restrita"*[833] das suas coleções, e uma vez que a união das duas

---

o intercâmbio cultural e científico e o cruzamento de reflexões sobre o papel social e cultural dos museus. Das atividades desenvolvidas pelo OIM destacam-se a publicação da revista internacional *Museion* (1927-1946) e a organização de conferências internacionais, entre as quais a que teve lugar em Madrid em 1934 e à qual José de Figueiredo assistiu (v. Capítulo 9). O OIM cessou as suas funções em 1946, no contexto pós-2.ª Guerra Mundial, sendo as suas atribuições assumidas pelos novos órgãos patrimoniais e culturais das Nações Unidas – a UNESCO e o *International Council of Museums* (ICOM) (v. CUSTÓDIO, Jorge – *100 anos de património*, 2010, 131 e seg.; "International Museums Office" in Unesco Archives. URL: http://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo;isaar).

[832] Por exemplo, durante uma das suas estadias em Pau (França), em 1918, Figueiredo escreve a Freire perguntando *"como vão os nossos museus?"* e anunciando a aquisição, em Paris, de "*um livro publicado em 1862, com 69 estampas: Le parfait carrossier, ou traité complet des ouvreges faits en carrosserie et sellerie. Parece contar uma historia muito completa das carrosserias. Sendo assim, adquiril-o-hei para o seu museu."* (Cartas de José de Figueiredo para Luciano Freire [3 de março e 4 de maio de 1918]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc.s 5.2 e 5.3).

[833] "Relatório e projeto de reforma dos Museus Nacional de Arte Antiga e dos Coches" [1934], documento anexo a carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [21 de março de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3, 195-205 (v. Anexo, Doc. 11, ponto 20).

instituições contribuiria para *"completar as colecções do nosso primeiro museu nacional de arte, coordenando, numa sequencia lógica, os esforços de direcção e de conservação artística e técnica"* – seguindo, aliás, aquilo que seria prática no estrangeiro[834]. A prioridade era, pois, fazer crescer o MNAA e consolidar o seu estatuto de "primeiro museu do país", já que o diretor nunca deixou de considerar que *"o Museu das Janelas Verdes tem uma importância muitíssimo superior ao Museu dos Coches"*[835]. No final de 1935 um novo decreto promulgou a reunião dos dois museus sob uma única direção – designada oficialmente de Direção dos Museus Nacionais de Arte Antiga –, composta pelo Museu das Janelas Verdes (o MNAA mudava então a sua designação) e pelo Museu dos Coches[836], cumprindo-se assim o desejo de José de Figueiredo[837].

Podemos verificar, em suma, que durante os anos de formação do Estado Novo – correspondentes aos últimos anos de vida de Figueiredo – o desenvolvimento legislativo relativo aos museus pautou-se, numa primeira fase (1928), pela continuidade dos modelos definidos pelos órgãos republicanos e, numa segunda fase (1932), pela alteração da orgânica anterior, pautada por uma atitude centralizadora dos serviços museológicos e patrimoniais que *"lançou as bases daquilo que viria a ser, sem posteriores alterações de monta, pelo menos até à década de 50, o edifício normativo respeitante aos museus e ao património."*[838] Note-se, porém, que a centralização dos órgãos de decisão não implicou o abandono de uma política museológica descentralizadora, já que a promoção de museus regionais fez parte do programa do novo regime, vindo mesmo a integrar o programa cultural geral da "política do espírito"

---

[834] *"Assim, em França, o museu de Compiégne, onde se guardam os carros outróra pertencentes ás côrtes imperiais e riais, é dependência do Museu Nacional do Louvre. / Na Alemanha, em Munich e em Dresde, as colecções de carros, arreios e outra indumentária propria dos antigos soberanos da Baviera e da Saxonia são dependências do "National Bayerische Museum" e do "Staatlische Museum". / (…) E nos outros países, que ainda conservam núcleos dessas colecções, como a Espanha, a Itália e a Inglaterra, a orientação é a mesma. (…)"* (Idem, ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3, 196)

[835] Cf. ofício de José de Figueiredo para o chefe do Serviço de Turismo da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses [10 de fevereiro de 1936], no qual o diretor do MNAA comenta vir a recusar a entrada gratuita a grupos organizados que prefiram visitar o Museu dos Coches ao invés do Museu das Janelas Verdes, por *"entender que não tem direito a ela quem, para professores e estudantes, prefere um museu restrito, como é o dos Coches, ao museu amplamente representativo da arte portuguesa que é o Museu das Janelas Verdes"*. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1936.

[836] Decreto n.º 26.175, *Diário do Governo* n.º 304, de 31 de dezembro de 1935, 1990.

[837] Esta situação prolongar-se-ia até 24 de novembro de 1943, data da publicação do Decreto-lei n.º 33.267, que determinou que os dois museus voltassem a ter direções separadas.

[838] LIRA, Sérgio – "Museus no Estado Novo: continuidade ou mudança?" in *100 anos de património*, 2010, 188. Deste autor, e sobre este assunto, destaque-se a sua tese de Doutoramento *Museums and Temporary Exhibitions as Means of Propaganda: the Portuguese case during the Estado Novo* (2007), disponível em URL: http://www2.ufp.pt/~slira/phdintro.htm.

de António Ferro – ainda que não tanto na vertente da arte e da arqueologia, mas numa vertente mais direcionada para a etnografia e história local, num plano nacionalista claramente assente na ideia de glorificação da cultura popular portuguesa, da tradição e do passado[839].

[839] Henrique Coutinho Gouveia lembra que para o Estado Novo *"a etnografia e a história regionais seriam as componentes disciplinares dominantes, perspectiva que passará a caracterizar o modelo dos museus regionais mais significativos desta década e da seguinte* [1930 e 1940] (…)" (GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo", 1985, 173). Curiosamente, José de Figueiredo chegou a defender, ainda em plena 1.ª República, esta visão: *"Os museus regionaes compreendem-se organizados com objectos da região que ou constituam elementos para o estudo da sua historia, ou sirvam de base ao ressurgimento das antigas industrias artísticas locaes. Fora d'isso só são admissíveis centros de grandes tradições artisticas, onde haja, com as devidas condições um núcleo valioso que justifique a despesa que a sua boa apresentação e conservação exigem. Mas constituir um museu com meia duzia de coisas que nada tem com a arte regional e que, integradas no museu nacional, viriam preencher lacunas, não sendo suficientes por si só para justificar os sacrifícios que traz a organisação de um museu, isso é verdadeiramente lamentavel; e o desvairamento é tal que, à semelhança de Portalegre, não há já agora terra de Portugal, pois mais pequena que seja, que não se julgue com direito a um museu de arte, e digo museu de arte porque o museu arqueológico e etnográfico regional esse seria ideal que existisse por toda a parte."* (Ofício de José de Figueiredo para o Presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [20 de março de 1920]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).

CAPÍTULO 7

JOSÉ DE FIGUEIREDO, HISTORIADOR E CRÍTICO DE ARTE

1. Um "escritor de arte" em Portugal no início do século XX – sob o signo do Nacionalismo.

Foi a partir de 1901, data da publicação das suas primeiras obras de vulto (*Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor…*) e do início da sua integração na sociedade lisboeta, que José de Figueiredo passou a dedicar-se com grande afinco à reflexão e à escrita sobre "assuntos de arte"[840].

A atividade de José de Figueiredo enquanto escritor de "assuntos de arte" enquadra-se num contexto em que a história e a crítica de arte eram, sobretudo em Portugal, desenvolvidas por personalidades cuja formação de base era quase sempre alheia ao mundo da arte (ainda que haja casos de artistas a escrever sobre o tema) e cuja especialização nesses assuntos era sobretudo feita de modo empírico[841]. Como a maioria dos escritores de arte do início do século XX em Portugal, Figueiredo foi um auto-didata que beneficiou da conjugação feliz das suas apetências individuais (gosto pela arte e gosto pela literatura) com um enquadramento pessoal e profissional que lhe proporcionou o convívio e o fomento de relações próximas com artistas, historiadores, escritores e jornalistas. Reunindo, pois, uma série de condições que em 1891 já Ramalho Ortigão identificava como essenciais para um escritor de arte – o gosto inato pelas matérias artísticas, uma cultura geral relevante (estimulada pela estadia de cinco anos em Paris) e uma forte capacidade de observação, análise, estudo, reflexão e escrita[842] – Figueiredo iniciou a sua carreira literária nas páginas de alguns periódicos

[840] Não esqueçamos, contudo, que Figueiredo já iniciara a sua atividade de "escritor de arte" no final da década de 1890, com a publicação de alguns textos em periódicos portuenses.

[841] Sobre o assunto, v. FRANÇA, José-Augusto – "Crítica de arte" in AAVV – *Dicionário da pintura universal. Vol. III – Pintura portuguesa*, 1973, 100-101 e *Arte portuguesa no século* XIX, Vol. 2, 1990 [1974]; LEANDRO, Sandra – *Teoria e crítica de arte em Portugal: 1881-1900*, 1999. [Texto policopiado]; ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, 2007.

[842] *"A crítica de arte é o mais alto, o mais preeminente, o mais complexo emprego em que se pode exercer a capacidade de um escritor: demanda uma erudição, abrangente de todos os domínios do saber humano; obriga a um longo e infindável estudo directo e comparativo de produtos e documentos; e exige que essa cultura enciclopédica, que essa acumulação enorme de conhecimentos adquiridos, correlacionados e repartidos por todos os escaninhos da memória, se alie, no temperamento e na índole, na constituição física e moral do mesmo indivíduo, a uma saúde inabalável, a uma penetração e a uma retentiva visual de primeira ordem, ressalvando da lassidão da fantasia, proveniente do exercício simultâneo de tantas energias mentais, a leveza de espírito indispensável a um estilista, e uma delicadeza*

nacionais, consolidada depois com a publicação de algumas obras de relevo e com o desenvolvimento do seu percurso profissional no meio artístico e museológico. A sua produção literária viria a ser algo irregular, revelando por vezes fragilidades metodológicas decorrentes da sua formação amadora, que dariam azo a várias polémicas e discussões; contudo, não deixou de revelar uma forte capacidade de raciocínio e de trabalho, que o levariam a ser considerado um reputado especialista nos assuntos da arte e do património nacional.

A crítica literária e artística e a historiografia (geral e da arte) portuguesas no final do século XIX e início do século XX integraram-se num quadro marcado pelo surgimento de discursos nacionalistas, que grassou por toda a Europa e que se prolongou durante várias décadas na transição de séculos.

O pensamento nacionalista[843] teve a sua génese e desenvolvimento num contexto de conjugação de diversos fatores, como a reação à política de domínio de Napoleão na passagem do século XVIII para o século XIX[844], a emergência e definição de novas nações ou estados-nações, ou a necessidade de legitimação das políticas expansionistas e coloniais[845]. De origem acentuadamente política, o nacionalismo depressa se repercutiu nos meios intelectuais, introduzindo-se na literatura, na historiografia, na historiografia da arte, nas exposições e na própria produção artística:

> *"Para conquistar a maior parte da população, cada nação teve de desenvolver a sua própria imagem e aperfeiçoá-la para a tornar atraente e apelativa aos olhos de todos. (…)".*

---

de sensibilidade, uma acuidade emotiva, uma vibratilidade nervosa tão fina e tão subtil como a de um artista de profissão (ORTIGÃO, Ramalho – *Arte portuguesa*. Tomo III, 1947 [1891], 162).

[843] Não vamos refletir sobre o conceito de "nacionalismo", bastante complexo e interpretado de modos diversos por vários autores. Assumiremos como base deste conceito a noção de que *"O nacionalismo é a convicção de que as características comuns da nação são preciosas e têm de ser preservadas e que, para isso, a comunidade nacional tem o direito legítimo de formar um estado político autónomo, independente, no qual a nação ou o povo é soberano. Nacionalismo é mais do que patriotismo, que é um sentimento de lealdade para com a nação a que pertencemos, porque inclui a noção de que a nossa própria nação nos solicita mais e é mais valiosa do que outras sendo a única fonte legítima de poder.*" (BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa – 1789-1945)*, 2000, 10-11.

[844] Baycroft refere como momento fulcral para a expansão do nacionalismo a assinatura do Tratado de Viena (1815), que assinalou a derrota de Napoleão e o fim do domínio francês na Europa (Idem, *ibidem*, 23).

[845] Sobre este assunto, v. BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa…*, 2000; HERMETT, Guy – *História das nações e do nacionalismo na* Europa, 1996; HOBSBAWM, Eric – *A questão do nacionalismo. Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito, realidade*, 1998; MOURRE, Michel – *Dicionário de história universal*, 1998).

Um elemento chave em todos os exemplos de nacionalismo europeu é o papel da história na formação da imagem nacional. Todas as nações presentes ou embrionárias possuem uma forte identificação e associação com o passado. Este pode ter sido glorioso, no qual o prestígio da nação e os seus êxitos culturais ou militares foram realçados; (…) A criação de uma tal imagem nacional exige a selecção e a interpretação dos factos históricos, por vezes até uma distorção destes factos."[846].

Integrado no contexto do Romantismo oitocentista europeu[847], o nacionalismo conheceu particular desenvolvimento a partir da década de 1870, na sequência de mudanças sociais e políticas resultantes de tensões e atitudes de hostilidade entre nações[848], caracterizando-se a partir deste período pela sua consciente ligação à *"humilhação nacional"*, tema que *"os nacionalistas podiam explorar, tentando concentrar a atenção das massas em soluções que estavam sempre associadas a um reforço da pureza cultural nacional e tinham como objectivo reduzir a influência estrangeira"*[849].

Em Portugal o pensamento nacionalista começou a ter alguma expressão a partir do início do século XIX, motivado pela Guerra Peninsular (que *"contribuiu para a afirmação de uma consciência nacionalista, especialmente entre políticos e militares, não apenas contra o ocupante francês, mas também contra o inglês"*[850]), tendo sido difundido em meados do século através da obra da geração romântica representada por Almeida Garrett (1799-1850), António Feliciano de Castilho (1800-1875) e Alexandre Herculano (1810-1877), que chamou a atenção para os valores pátrios, apelando a um sentimento nacional. Ao longo de oitocentos Portugal conheceu um forte empenho das elites intelectuais e políticas na construção da ideia de "nação", num contexto de

[846] BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa…*, 2000, 41.
[847] Patricia Berman identifica o Romantismo na sua vertente nacionalista como um fenómeno oitocentista relacionado com *"the struggle for political legitimacy for a circunscribed region. Its tenet was that the indigenous arts, history, music and folk tradition of a nation contributed to the spiritual and political survival of its people. (…) Folk art was a crucial element in the definition of National Romantic movements throught Europe and was perceived as an unbroken link with a pure native* past. (…)" (BERMAN, Patricia G. – "National Romanticism" in TURNER, Jane (ed.) – *The Dictionnary of Art*. Vol.22, 1996, 540). V. também: KAISER, David Aram – *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*, 1999 e HARGROVE, June e McWILLLIAM, Neil (ed.) – *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, 2005.
[848] HOBSHAWM, Eric – *A questão do nacionalismo…*, 1998, 103.
[849] BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa…*, 2000, 91.
[850] MATOS, Sérgio Campos – *Consciência histórica e nacionalismo. Portugal, séculos XIX e XX*, 2008, 36.

afirmação e consolidação dos valores liberais da Constituição de 1822, tendo predominado uma *"atitude de patriotismo retórico e passadista, assente num triunfalismo histórico que reduzia o passado nacional ao conjunto de feitos gloriosos"*, que se traduzia num *"discurso voluntarista e numa retórica patriótica que terá tido alguma eficácia social no Portugal oficial, urbano, mas reduzido eco no país real"*[851].

Apesar dos discursos nacionalistas terem feito parte da produção intelectual portuguesa ao longo de todo o século XIX, estes conheceram particular estímulo sobretudo a partir da década de 1890, motivado pela crise política e financeira de 1890-1892 (na qual se integraram os episódios do Ultimato de 1890 e a tentativa revolucionária de 31 de janeiro de 1891, já referidos). O contexto de crise terá estimulado duas vertentes no discurso nacionalista português: por um lado, uma vertente crítica e pessimista que exacerbava o *"psicodrama da decadência e da degenerescência portuguesas"*, marcada por uma visão da nação *"transviada do seu curso histórico pela expansão ultramarina e pelas conquistas, privilegiando desde aí o comércio e o saque, em detrimento das actividades produtivas da agricultura e da indústria"*[852]; por outro lado, uma vertente mais positiva, de exaltação patriótica dos grandes feitos da nação e evocação de um passado glorioso como meio de unificação nacional[853]. Foi na sequência desta atitude que desenvolveu o culto das grandes personalidades da nação, através da celebração dos centenários do nascimento ou morte, sendo a partir da última década do século XIX que se começou a estruturar o modelo comemorativo relacionado com o ciclo dos centenários dos descobrimentos e expansão marítima, que viria a ser incrementado durante a 1.ª República e no Estado Novo[854].

Em suma, se uma primeira geração liberal e romântica já tinha dado *"uma especial atenção às raízes culturais da nação, nomeadamente através do estudo do cancioneiro popular, e valorizara a terra e as suas gentes nas obras literárias da época"*, tendo como objectivo "*contribuir para desenvolver a consciência e a identidade nacionais"*, foram as gerações seguintes – sobretudo a criada sob o impacto do Ultimato britânico, de que José de Figueiredo fez parte – que vieram *"revalorizar as tradições e as memórias"* que, reavivadas numa perspectiva nacionalista, *"passaram a*

[851] MATOS, Sérgio Campos – *Consciência histórica e nacionalismo…*, 2008, 40 e 43.
[852] Idem, *ibidem*, 100.
[853] Cf. JOÃO, Maria Isabel – *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, 2002, 72 e seg.
[854] Idem, *ibidem*, 72 e seg.

constituir um conjunto articulado de referências culturais susceptíveis de identificar o país e os seus cidadãos"[855].

Por fim, recordemos ainda que a historiografia e a produção literária e artística produzidas em Portugal no final de oitocentos foram fortemente marcadas pelo pensamento positivista, sendo um dos autores mais apreciado pela elite intelectual daquele período o crítico e historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893). Taine criticou o pensamento romântico, defendendo a teoria de que tudo o que o homem faz, pensa e produz depende de algum modo da sua *raça* (as disposições inatas e hereditárias do indivíduo, a sua natureza), do *meio* (social e civilizacional, onde cresceu e se formou) e do *momento* (circunstâncias e acontecimentos fortuitos que ocorrem ao longo da sua vida)[856], defendendo assim que o fenómeno artístico só assumiria forma superior se exprimisse essas condicionantes[857]. Estas teorias, aliadas à exaltação de um sentimento nacionalista potenciado pelo contexto político-social que se fez sentir nas décadas de transição de século em Portugal (fomentado por acontecimentos como o Ultimato de 1890, a implantação da República em 1910, a 1.ª Guerra Mundial em 1914-1918 e a instauração do Estado Novo em 1933), refletiram-se no interesse pelo folclore e tradições locais, pela etnografia e pelos momentos de apogeu da história nacional, nomeadamente o período das Descobertas. A literatura e a arte seriam então utilizadas para espelhar estes valores[858], sendo principalmente dentro deste espírito nacionalista

[855] JOÃO, Maria Isabel – *Memória e Império…*, 2002, 73-74.

[856] "Hippolyte Taine" in *Encyclopédie de l'Agora*. Acedido em Novembro de 2011 em: http://agora.qc.ca/dossiers/Hippolyte_Taine.

[857] Cf. SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.) – *Nova história de Portugal. Vol. X. Portugal e a Regeneração*, 2004, 371. Lembremos, como exemplo, que Teófilo Braga, um dos principais divulgadores do pensamento positivista em Portugal, defenderia ao longo da sua vida que *"(…) a verdadeira literatura consiste em descobrir pelas realizações que ela nos apresenta a vitalidade da raça, a consciência da nacionalidade, e até que ponto estas correntes naturais estão em harmonia ou em antinomia com a civilização"* (Teófilo Braga – *Dissertação de Concurso – Teoria da Literatura Portuguesa* [s.d.], citado por CIDADE, Hernâni – *Século XIX. A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*, [1961], 149).

[858] Na literatura, destaque para os grandes vultos da escola realista, nomeadamente *"Eça de Queirós, na fase de reconciliação com a Pátria, Guerra Junqueiro e Gomes Leal, na crítica feroz à Monarquia e à Igreja, e Ramalho Ortigão, agora imerso na adoração da terra e dos valores nacionais"* (SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal [1890-1910]*. Vol. X, 1988, 229); na arte, destaque para a geração naturalista, ainda que Raquel Henriques da Silva advirta: "*Não pode, todavia, considerar-se que, em geral, os pintores quisessem fazer uma pintura nacionalista. O que eles pretendiam era explorar as possibilidades picturais da paisagem, trabalhando sobre o motivo para captar a luz em cores. (…) No entanto, o resultado final permite afirmar que a pintura naturalista representa, quase sempre, uma cultura e uma pátria específicas e que alguns dos artistas que as praticaram eram amigos dos etnólogos que começavam então a inventariar as invariantes e variantes das diversas áreas culturais europeias, recolhendo, para o museu, o trabalho, a habitação, as literaturas orais, as tradições médicas e religiosas"* (SILVA, Raquel Henriques da – "O naturalismo e o portuguesismo em pintura" in *João Vaz (1859-1931). Um pintor do naturalismo*, 2005, 17-18.

que a atividade crítica e a historiografia da arte portuguesa se desenvolveriam entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte, inserindo-se o trabalho teórico de José de Figueiredo dentro deste quadro contextual[859].

2. Da arte do seu tempo.

Os primeiros textos de vulto de José de Figueiredo versam sobre temas da produção artística sua contemporânea, segundo o próprio porque foi *"seduzido primeiramente, como era natural, pelas obras que ficavam mais próximas de mim como época e espírito."*[860]

Quando inicia a sua produção literária Figueiredo acabara de chegar de Paris e está a tentar integrar-se no meio intelectual lisboeta; as suas primeiras obras são por isso obras de quem se quer dar a conhecer, em que instiga um ou outro ponto para debate, de modo a demonstrar uma posição pessoal e a ser recordado por isso – é o caso das críticas que faz, em 1901, em *Portugal na Exposição de Paris* ou em *O legado Valmor*…, que já abordámos. Contudo, não deixou de se pautar pelas ideias em voga no meio em que se estava a inserir. Os seus textos são, então, marcados por um claro alinhamento com as principais tendências do gosto fino-oitocentista que se prolongou nas primeiras décadas do século XX, bem como pela atenção a algumas questões que vinham sendo debatidas nesse período em Portugal.

Depois de reclamar, no livro *Portugal na Exposição de Paris,* a necessidade de se "nacionalizar" a produção artística portuguesa contemporânea (v. Capítulo 2), Figueiredo retoma o assunto no texto "Arte e artistas contemporaneos", artigo redigido em 1905 a convite do escritor Augusto Forjaz[861] como capítulo da obra *Portugal contemporâneo* (publicada no Rio de Janeiro ainda nesse ano). À semelhança do que

[859] V. também LEANDRO, Sandra - *Teoria e crítica de arte em Portugal (1871-1900)*, 1999 [texto policopiado] e ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1920-1940)*, 2007.
[860] Discurso de José de Figueiredo in AAVV – *Homenagem ao Dr. José de Figueiredo*, 1932, 44.
[861] **Augusto Forjaz Pereira de Sampaio** (1865-1922). Escritor português. Desempenhou vários cargos políticos, entre os quais os de administrador dos concelhos de Sesimbra, da Figueira da Foz e do Funchal. Foi funcionário da Direção de Belas-Artes e do Ministério da Instrução Pública. Após a implantação da República foi colocado na Repartição do Ensino Secundário, passando a exercer o lugar de chefe da Secção Pedagógica a partir de 1913. Ficaria recordado por apresentar e fazer aprovar o plano de reforma do ensino feminino, em 1915. Colaborou com diversos periódicos, entre os quais *O Patriota*, *A Era Nova*, *A Pátria*, *A Tarde*, *Jornal do Comércio*, *Novidades* e *A Luta.* Da sua obra, destaque para *Portugal e Brasil* (1894), *Teorias socialistas* (1895), *A Madeira Ilustrada* (1901), *Portugal contemporâneo* (1905), *Nun'Álvares e o sr. Dantas. Tonsura de um cardeal* (1914) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 11 [s.d.], 627).

acontecera na obra de 1901, este texto desenvolve-se sobretudo em torno do elenco dos artistas ativos, tecendo considerações sobre as respetivas obras, não sendo de facto apresentada uma reflexão teórica de fundo sobre o panorama artístico português do início de novecentos. É possível, porém, identificar e contextualizar algumas linhas que marcam o pensamento do autor, o que nos permite acompanhar o processo de evolução de algumas das suas ideias.

No que diz respeito ao *"largo e promettedor movimento architectonico* [que] *começa a frutificar entre nós"*, a atenção é dada ao conjunto de personalidades (arquitetos José Luís Monteiro, Ventura Terra, Marques da Silva, Adães Bermudes, Alexandre Soares, Raul Lino, José Teixeira Lopes e Manuel Joaquim Norte Júnior e os *"illustres escriptores e engenheiros"*, Conde de Arnoso e Ricardo Severo) que tinham em comum o facto de fazerem parte de um movimento de *"renovação"* da arquitetura portuguesa, caracterizado pela capacidade de aliança entre as *"correntes tradicionalistas"* e as *"novas conquistas industriaes"*[862].

José de Figueiredo assume neste período, em relação às ideias que anteriormente defendera, uma perspetiva mais madura quanto ao rumo que a arquitetura portuguesa devia tomar no início do século XX (e que de facto já se fazia sentir), defendendo agora que a "tradição" e a definição de uma linguagem "nacional" não seriam incompatíveis com a sua necessária modernização conceptual – ainda que naturalmente sediada numa "portugalidade" – e técnica – em que o desenvolvimento da engenharia e a exploração de novos materiais se aliariam aos usos e costumes construtivos mais tradicionais. É neste sentido, pois, que integra nomes que antes considerara antagónicos – como Ventura Terra e Raul Lino – no alargado grupo dos "renovadores" da arquitetura nacional: de Ventura Terra, exaltava agora o seu racionalismo[863]; de Raul Lino notava que este era um *"exemplo evidentíssimo de que a acceitação dos modernos principios não é contraria á corrente tradicionalista, antes com ella se ligam e fundem admiravelmente."*[864]. O cosmopolitismo definido no quadro das formações estrangeiras dos arquitetos portugueses já não era entendido por Figueiredo como prejudicial ao desenvolvimento de uma expressão "nacional", constituindo sim um elemento potencialmente valorizador da linguagem arquitetónica portuguesa mais atual.

---

[862] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 127.
[863] [863] Idem, *ibidem*, 129. V. também "O anno artistico" in *O Dia* [31 de fevereiro de 1907] e "O novo edificio do Banco Lisboa e Açores" in *A Architectura Portugueza*. Ano I, n.º 1 [janeiro de 1908], 3-4.
[864] Idem, *ibidem*, 128.

Ao confrontarmos as ideias apresentadas em 1901 com aquelas que defende em 1905 e em textos posteriores, verificamos que Figueiredo soube enquadrar-se na discussão "tradição / inovação" que marcou a passagem do século[865], demonstrando efetivo conhecimento dos percursos e dos projetos dos vários arquitetos que referencia. Simultaneamente, verificamos o desenvolvimento para uma atitude nacionalista bastante mais positiva, já não vinculada a uma anunciação fatalista da "desnacionalização" da arte (ideia que, como referimos no ponto 3.3 do capítulo 2, Figueiredo fora beber diretamente a Ramalho Ortigão) mas sim apoiada numa orientação *"intellectual"* e *"moderna"* exaltadora das virtudes do carácter nacional[866].

Ao contrário do que reconhecia acontecer no panorama da arquitetura nacional, José de Figueiredo não considerava o desenvolvimento da pintura portuguesa contemporânea como um fenómeno de conjunto, entendendo que

> *"entre nós, como de resto em todos os paízes, á excepção da Inglaterra, não ha, presentemente, uma corrente de arte com os caracteres precisos para constituir escola. O individualismo triumpha hoje quasi por completo. E (…) é o mais heterogeneo possivel."*[867]

Assim, nunca apresenta uma visão global da pintura nacional, optando por referir as qualidades individuais de alguns dos artistas ativos no início do século, que divide entre os *"pintores de figuras"*, grupo dentro do qual refere Columbano, Veloso Salgado, José Malhoa, Sousa Pinto, Luciano Freire, José de Brito, Roque Gameiro, António Carneiro Júnior ou Alberto Aires de Gouveia; e os *"paysagistas"*, dos quais destaca António Ramalho, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, Carlos Reis, António Costa, Júlio Ramos, Ezequiel Pereira, Aurélia e Sofia de Sousa – *"ambas no começo da*

[865] Essa discussão é bem sintetizada por Ana Tostões: *"(…) a cultura portuguesa debatia-se entre um desejo de modernização, que se apoiava numa crença optimista nas potencialidades da máquina, e uma nostalgia de passado, ancorada na sobrevivência dos valores de uma alma nacional de raiz eminentemente rural que desprezava esse presente em acelerada mutação."* (TOSTÕES, Ana – "Arquitectura moderna e obra global a partir de 1900" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol. 16, 2009, 9. Da mesma autora, v. também "Arquitectura portuguesa do século XX" in PEREIRA, Paulo – *História da arte portuguesa*. Vol. 3, 1995, 507 e seg.).
[866] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 127 e 128.
[867] Idem, *ibidem*, 1905, 132. José de Figueiredo não desenvolve nos seus textos a sua opinião em relação à pintura internacional. Desconhecemos portanto quais as referências que o levam a colocar a Inglaterra em situação de exceção no panorama artístico europeu.

sua carreira, (…) cheia de interesse e muito prometedora"[868] –, João Vaz e Cândido da Cunha.

Os pintores referenciados por Figueiredo revelam-nos que este se encontrava a par da atividade de um grupo extenso de artistas portugueses, quase todos da mesma geração (a *"geração do fim do século"*, como refere José-Augusto França[869]) e praticamente todos vinculados ao naturalismo[870]. O "pincel naturalista"[871] seria, aliás, a mais importante característica deste conjunto de pintores, uma vez que era através dele que melhor se poderiam representar o *"nosso sol, as nossas atmospheras"*, *"a unidade que, no meio proprio, liga os seres humanos á vida que os rodeia"*[872]. Esta ideia é retomada em 1908 na obra *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*[873], em que é exaltada a captação, na obra de vários pintores portugueses, da

[868] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 136.
[869] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 226 e seg.
[870] Notem-se as referências aos pintores mais novos dessa geração, como António Carneiro (1872-1930) e as irmãs Aurélia (1866-1922) e Sofia de Sousa (1870-1960). Cremos que Figueiredo nunca viria a entender as particularidades dos trabalhos destes artistas: em relação às irmãs, pintoras que nos primeiros anos do século XX assumiram *"valores modernos"*, apontando "*um caminho novo, ilegível, então"* (Idem, *ibidem*, 246) não temos notícia de quaisquer outras referências à sua carreira; quanto a António Carneiro, seu amigo pessoal, Figueiredo não reconhecerá de facto a sua integração *"dentro de um fatal esquema simbolista"* (Idem, *ibidem*, 237), experiência singular no panorama da pintura portuguesa fino-oitocentista, referindo-se mesmo a uma das suas mais importantes obras simbolistas (o tríptico *A Vida – Esperança, Amor, Saudade*, 1899-1901) como sendo apenas um *"trabalho decorativo importantissimo"* (FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 134).
[871] Adaptamos esta expressão de uma frase de Figueiredo ao referir-se ao "pincel de naturalista" de Malhoa (Idem, *ibidem*, 136).
[872] Idem, *ibidem*, 133 e 134.
[873] Esta obra, redigida em maio de 1908, foi elaborada como complemento ao catálogo oficial da participação portuguesa na Exposição Comemorativa do 1.º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil, também conhecida por Exposição Nacional do Rio de Janeiro, inaugurada o final de janeiro de 1908. Portugal foi o único país estrangeiro convidado, contando com um pavilhão principal e dois anexos, onde ser fez representar com as secções de "Agricultura", "Minas", "Industria", "Bellas-Artes", "Arte applicada", "Hygiene e Assistencia" e "Obras scientificas, litterarias, mappas e collecções de estudo". O catálogo oficial da participação portuguesa no evento, organizado por Bernardino Cincinnato da Costa, contou com um capítulo dedicado à secção de Belas-Artes, em que eram dedicadas referências às heranças do *"período áureo da história de Portugal, sob o reinado de D. Manuel I* (em que "*as artes plásticas attingiram o seu maior desenvolvimento"*), ainda que a grande exaltação fosse feita aos artistas contemporâneos, *"incontestaveis individualidades artisticas, do maior valor, consagradas pelo seu talento manifestado em uma longa serie de obras"*, *"brilhante pleiade de homens novos, que tanto teem feito para o resurgimento das bellas-artes em Portugal"* (COSTA, Cincinnato da (org.) – *Exposição Nacional do Rio de Janeiro…*, 1908, 488). Apesar deste catálogo oficial apresentar efetivamente um resumo do estado da arte portuguesa, a importância do tema justificou a elaboração de uma obra complementar sobre o assunto, a cargo de José de Figueiredo, do que resultou *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*. Sobre a participação portuguesa neste evento v. SANTOS, Regina Maria Seixas dos – *Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908 – Significados e intenções*, 1999 [texto policopiado], acessível *online* no repositório aberto da Universidade do Porto (http://repositorio-aberto.up.pt/).

"vida do campo com os seus costumes, o seu trajar ainda mais tradicional e typico, e as suas figuras do interior ou da beira-mar, tão cheias de caracter e reveladoras da raça (…)"[874].

Se na pintura José de Figueiredo identifica um vasto conjunto de artistas a desenvolver um trabalho positivamente "nacional", na escultura a sua atenção é claramente dada ao trabalho singular de António Teixeira Lopes, pois *"mais nenhum tem a sua individualidade, nem o seu sentimento e poder de expressão"*, conferidos por uma tristeza contemplativa que tornavam o seu trabalho *"essencial e fundamentalmente portuguez."*[875] Ao longo da sua vida Figueiredo não fará grandes considerações sobre esta área da produção artística contemporânea, ainda que em alguns textos mencione diretamente, sem particular análise, os trabalhos de vários escultores[876]. Relacionados com esta área refiram-se, contudo, os dois projetos que, idealizados pelo diretor do MNAA, não viriam a ser realizados: a elaboração de um estudo sobre a obra de Soares dos Reis, artista que considerava *"um precursor pela grandeza da sua visão que o lançou n'um caminho que é o mesmo trilhado hoje pelos maiores esculptores modernos."*[877]; e a constituição de um museu de moldagens, ideia desenvolvida na sequência da Exposição de Arte Francesa organizada em 1934 na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa e cuja concretização entendia ser *"essencial (…), visto a*

[874] FIGUEIREDO, José de – *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, 1908, 39. Note-se que esta atitude positiva – e positivista – afasta-se da visão negativa que Figueiredo enunciara em 1901 em *Portugal na Exposição de Paris* (v. Capítulo 2, ponto 3.3) e do diagnóstico negativo que em 1904 Ramalho Ortigão fazia acerca das vis repercussões da herança oitocentista da pintura portuguesa no desenvolvimento artístico nacional, ao afirmar que *"todo o século XIX decorreu e findou sem que o génio da raça deixasse neste solo o mínimo vestígio artístico da sua maneira de compreender a vida pública, a vida civil e a vida doméstica"* (ORTIGÃO, Ramalho (1904), cit. por FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 99).

[875] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 136. Recordemos que em *Portugal na Exposição de Paris* Figueiredo já dedicara linhas de grande elogio ao trabalho deste escultor.

[876] Em vários artigos Figueiredo demonstra conhecer os percursos de escultores como Simões de Almeida (tio e sobrinho), Costa Mota (tio e sobrinho), Tomás Costa, Augusto Santo, Francisco dos Santos, Francisco Franco, Alves de Sousa ou Oliveira Ferreira, muitos deles pertencentes ao seu grupo de relações pessoais (V. Idem, *ibidem*, 136 e 138; FIGUEIREDO, José de – "O anno artistico" in *O Dia* [31 de fevereiro de 1907] e "Os jardins de Lisboa. A mais bella estatua. Varios artistas portuguezes respondem ao inquerito da Republica" in *A Republica* [abril de 1911]).

[877] FIGUEIREDO, José de – "Um fundidor de arte" in *Novidades*. N.º 6792 [1906]. Deste gorado projeto, anunciado por José de Figueiredo em *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (1908), viria a resultar a publicação, já depois da sua morte, da "Correspondência inédita" daquele escultor ("Correspondência inédita. Soares dos Reis", coligida por José de Figueiredo e anotada por Vasco Valente. Separata da revista *Mvsevm*. N.º 1 [1942]).

escultura ter em Portugal uma representação muito menos numerosa do que a pintura."[878]

Finalmente, refiramos que nos seus primeiros textos Figueiredo também se mostrou sensível em relação à atividade de cenógrafos e caricaturistas (como Rafael e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, Jorge Colaço, Francisco Valença, Julião Machado, Manuel Monterroso, Cristiano de Carvalho e Leal da Câmara) e ao *"movimento relativamente importante que (…) ultimamente se tem dado na nossa arte applicada"*[879]. Nesta área, mereceram a sua particular atenção os trabalhos desenvolvidos por Maria Augusta Bordalo Pinheiro e por Rafael Bordalo Pinheiro no ressurgimento da indústria das rendas e da cerâmica portuguesa, respetivamente, bem como a atividade de várias personalidades em prol do ressurgimento da azulejaria, da fundição de arte, da marcenaria, da tapeçaria, da ourivesaria e de *"outras industrias artísticas que chegaram, por isso sendo d'uma perfeita factura, a ter uma feição interessantíssima e accentuadamente nacional"*[880]. Para Figueiredo a defesa das técnicas e indústrias artísticas portuguesas urgia e devia seguir o exemplo das movimentações que no estrangeiro se faziam nesse sentido[881], reconhecendo o autor que em Portugal o "regresso" contemporâneo e o *"labor constante e ascencional"*[882] das tradições artísticas populares muito deviam à ação de António Augusto Gonçalves, Joaquim de Vasconcelos e Ramalho Ortigão[883], figuras de referência na construção do seu pensamento em relação aos assuntos da arte e do património nacional.

Verificamos, a partir dos textos que temos vindo referir, que José de Figueiredo nunca assumiu uma atitude verdadeiramente "crítica" em relação à arte portuguesa sua contemporânea (no sentido em que nunca apresenta uma verdadeira reflexão teórica e analítica), ainda que demonstre um grande conhecimento dos artistas em atividade naquele período – com a maior parte dos quais certamente contactou, de modo mais ou menos direto. A sua produção literária, no que diz respeito à arte do seu tempo, não

[878] Carta de José de Figueiredo, enquanto vice-presidente do CSBA, para a DGSBA [29 de junho de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt.3 – 221. Retomamos este assunto no Capítulo 9.
[879] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 138.
[880] FIGUEIREDO, José de – *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, 1908, 37-37. V. também Idem, *ibidem*, 138-140.
[881] Figueiredo chama a atenção para o trabalho desenvolvido pelo *South Kensington Museum*, em Londres e para a ação da crítica inglesa e francesa, graças aos quais *"conseguiu-se no ultimo quartel do seculo passado proclamar a «unidade da arte», convencendo-se, finalmente, os artistas de que não ha arte grande nem pequena (…)"* (FIGUEIREDO, José de – *"Arte e artistas contemporaneos"*, 1905, 140).
[882] FIGUEIREDO, José de – *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, 1908, 41.
[883] Idem, *ibidem*, 40 e seg.; FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 139.

seria particularmente prolífera ou regular, sendo que depois das obras já referidas, publicadas durante os seus anos de afirmação na primeira década de 1900, apenas encontramos sobre o assunto raros artigos dispersos em periódicos ou catálogos. Destes, destaquem-se os textos que escreveu sobre Alfredo Keil (1912), Sousa Pinto (1916), Sousa Lopes (1917 e 1927) ou José Tagarro (1932)[884], construídos sobre uma retórica por vezes confusa, marcada por constantes deambulações narrativas e pejada de referências e comparações, elementos estilísticos que de algum modo demonstrariam e confirmariam publicamente a sua erudição, como podemos observar nos excertos que se seguem:

> *"Como todos os que teem verdadeira cultura artistica, Souza Pinto não ignora que Manet, Degas e Monet não seriam possiveis sem os homens de Barbizon e que estes, atravez de Turner e Constable, reataram a tradução do naturalismo que, para alem de Wateau, é representado por Clouet e pelos velhos primitivos francezes. Sabe portanto e muito bem que trilhar as novas estradas abertas á arte sem conhecer os esforços d'esses antepassados seria cahir em um erro tremendo, que leva os que assim procedem a um restritismo maior do que o dos cultores, do já longinquo e condemnado, romanismo."*[885]

> *"(…) poucos mezes lhe são necessarios para correr os museus, ferindo desde logo o seu espirito as obras dos impressionistas expostas no museu do Luxemburgo. N'aquelas telas, em que ha para ele uma nova linguagem, impressionam-no sobretudo a abundancia da luz fundamental em todos esses inovadores, que já então em conjunto, e em que Degas e o proprio Monet, comparados com os outros, pareciam verdadeiros e entranhados classicos."*[886]

---

[884] *Catalogo da exposição de pintura e desenhos de Alfredo Keil*, 1912; *Catálogo da exposição de pintura, pastel e desenho de J. J. de Souza Pinto*, 1916; *Exposição Sousa Lopes: pintura a oleo, desenho, agua-forte*, 1917; *Exposição Sousa Lopes*, 1927; *Exposição José Tagarro*, 1932 e ainda o artigo "A exposição Sousa Pinto" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol.I, n.º4, [janeiro de 1916].

[885] FIGUEIREDO, José de – "A exposição Sousa Pinto" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol.I, n.º4, [janeiro de 1916], 389.

[886] FIGUEIREDO, José de – "O pintor Sousa Lopes" in *Exposição Sousa Lopes: pintura a oleo, desenho, agua-forte*, 1917, 17-18.

"Não é, é certo, o tamanho da obra de arte mas a sua qualidade o que a valoriza; e assim duas dezenas de centímetros de tela dum Vermeer de Delft valem certamente mais do que longa metragem de alguns dos quadros de Courbet ou mesmo da pintura historica de David. Mas nem por isso é menos certo que não é tão facil esconder defeitos e suprir deficiências em grandes como em pequenas telas, como não é menos verdade que os grandes pequeno-mestres holandeses do século XVII e os seus companheiros franceses do seculo XVIII, com todo o seu poder e encanto, não pássam contudo de pequenos mestres…"[887]

Apesar da estadia em Paris no final de oitocentos e de, em alguns dos seus textos, demonstrar conhecer as movimentações artísticas que, nascidas em contexto francês durante o século XIX, anunciariam os movimentos de vanguarda do início do século XX, Figueiredo não revela particular interesse ou gosto por estes fenómenos. Esse desinteresse poderá ser entendido à luz de dois factores: em primeiro lugar, a formação do seu gosto artístico estava profundamente vinculada a uma matriz naturalista algo conservadora; em segundo lugar, note-se que mesmo em França as movimentações modernizantes do início do século XX mantiveram-se durante bastante tempo à margem do circuito dos *salons* oficiais e dos preceitos defendidos pela *Académie des Beaux-Arts*. Ora, o meio que Figueiredo frequentou em Paris era o dos artistas seus conterrâneos que se encontravam em formação e o dos críticos e historiadores estabelecidos e ligados aos circuitos artísticos oficiais, não havendo notícia de interações com um meio artístico mais marginal. Será, pois, dentro deste quadro que podemos entender as estéreis considerações que faz, nos seus primeiros textos, acerca das *"duas pequenas crises"* que marcaram a pintura no período de transição do século: a do impressionismo – *"bello movimento de arte"* que, embora tenha trazido *"immensos beneficios á nossa paysagem pela verdade e vida de que a animou"*, se tornava um *"perigo para os principiantes por os desnortear, dando-lhes como fim o que só é, e póde ser, um meio"*[888] – e a da fotografia, criticada na perspetiva de que o seu uso como "auxiliar" da pintura se podia tornar *"funestíssimo"*, se *"aproveitado com menos honestidade"*[889].

[887] FIGUEIREDO, José de [introdução] – *Exposição Sousa Lopes*, 1927, s.p.
[888] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 131.
[889] Acerca do recurso à fotografia como meio auxiliar do pintor Figueiredo escreveria: *"Sob o ponto de vista da composição, picturalmente, a architectura dos fundos ganha talvez em solidez, mas endurece*

Uma vez que a sua vida profissional viria a ditar, a partir do final da primeira década de 1900, que os seus esforços teóricos se concentrassem nas questões relacionadas com a história da arte "antiga" portuguesa, José de Figueiredo não irá dar grande atenção aos movimentos dos artistas mais jovens que, a partir de 1910, começaram a expor e a participar com maior ou menor regularidade na vida cultural do país, anunciando o modernismo português. Assim, desconhecemos o que pensou dos primeiros eventos modernizantes em Portugal (Exposição Livre de 1911, I e II Salão dos Humoristas Portugueses, em 1912 e 1913), do desenvolvimento do trabalho dos artistas que reivindicavam a fuga *"aos dogmas dos ensino, às imposições dos mestres e, quanto possível, às influências das escolas"*[890] ou das experiências mais vanguardistas dos artistas e poetas da revista *Orpheu*[891].

Por via da sua integração no CAA de Lisboa, Figueiredo era uma das personalidades que tinha voto em relação às aquisições de obras de arte para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, sendo neste contexto que nos chegou um raro testemunho da sua opinião em relação ao trabalho de um dos "modernos", que passamos a relatar.

Em 18 de maio de 1914 José de Figueiredo propôs a aquisição, na exposição anual da SNBA, de um trabalho de Eduardo Viana (1881-1967)[892] (Fig.52)*, "artista honesto, trabalhador, com caracter proprio e que não foi pensionado pelo Estado nem pelo Legado Valmor"*. Carlos Reis, então diretor do MNAC, opôs-se a esta aquisição, uma vez que entendia que

---

demasiadamente, e sem o indispensavel arejamento, o artista que recorre a tal truc*, além dos ignorantes, só uma pessoa consegue enganar: - a si propria."* (Idem, *ibidem*, 131).

[890] Manuel Bentes (pintor, 1885-1961) in *A Capital* [7 de abril de 1911] cit. por FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*, 2009 [1974], 25.

[891] Revista lançada em 1915, com apenas dois números publicados. O terceiro volume chegou a ser preparado mas não viria a lume, por questões financeiras. Dirigida pelos poetas Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho (n.º 1) e Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (n.º 2) e editada por António Ferro, esta revista pretendia, segundo Pessoa, constituir "*a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos"*. Contou com as colaborações artísticas dos jovens artistas Almada Negreiros, Augusto de Santa-Rita e José Pacheko. ("Orpheu" in *Infopédia*. Acedido em março de 2013 em: http://www.infopedia.pt/$orpheu).

[892] A obra, não identificada nas atas, tinha o n.º 457 na exposição anual da SNBA, realizada em maio de 1914. Intitula-se "Interior" (1914, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Inv.184) e integra atualmente o acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

"as compras não devem obedecer apenas ao intuito de estimular artistas novos, embora tenha sido esse, evidentemente, o mobil de algumas das acquisições feitas (…).

O Museu não deve ser um repositorio de esperanças, mas um repositorio de realisações.

Por outro lado, notou, nos trabalhos do Sr. Vianna, grandes incorrecções de desenho, e pensa que exposição, no museu, de quadros que obedeçam á orientação que obedece o quadro de que se está occupando, e a outros similares, representa um mau serviço á educação do publico e, sobretudo dos artistas novos. Essa orientação, que não é original, representa a antithese d'aquella que recebeu e que tem procurado transmitir aos seus discípulos. Deve, portanto, coerentemente, votar contra. (…)"

Figueiredo replica a Reis afirmando que este *"não está ao facto das correntes que actuam na pintura moderna"*, acrescentando que

"Não defende nem ataca a orientação seguida por Eduardo Affonso Vianna; entende, porém, qualquer que seja a opinião que se possa ter a esse respeito, que ella deve estar representada no Museu.

Por outra parte, o pintor de quem se tracta é um artista de valor e cujas obras são muito superiores a grande parte das que teem sido adquiridas, sem a responsabilidade, de resto, d'elle orador (…).

Discorda tambem d'aquelles que entendem que um dos intuitos do legado Valmor não seja estimular os artistas. (…)"[893]

Contando com os votos favoráveis de Figueiredo e de Freire, o voto contra de Carlos Reis e a abstenção de José Pessanha e João Piloto, esta aquisição seria formalmente aprovada na sessão seguinte, quando Veloso Salgado, que estivera ausente na reunião anterior, dá o seu parecer positivo para a compra, defendendo que os

[893] Ata da Comissão Executiva do CAA [18 de maio de 1914]. Livro 19. Fundo ANBA. Código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00019_m0116-117.TIF e seg. Acedido em março de 2013 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681).

trabalhos apresentados nesse último ano por aquele pintor *"representam um grande progresso technico e revelam estar perfeitamente definida a sua maneira de artista"*. João Piloto viria a alterar o seu voto a favor da aquisição após ouvir a opinião de Salgado, mantendo Carlos Reis a sua opinião e *"insistindo em que, nos trabalhos do Sr. Vianna ha erros graves de desenho e affirmando, mais uma vez, que considera nociva a influencia que esses trabalhos possam exercer."*[894]



Fig. 52 Eduardo Viana, "Interior", 1914. A discussão em torno da aquisição deste quadro para o Museu Nacional de Arte Contemporânea constituiu um dos raros momentos em que José de Figueiredo assumiu claramente a defesa de um artista vinculado ao modernismo.

Embora sejam bastante parcos os dados que permitam entender a fundo a relação de Figueiredo com o desenvolvimento da arte portuguesa ao longo das décadas de 1910 a 1930, cremos poder afirmar que os contactos que manteve com os artistas e críticos do modernismo estariam sobretudo relacionados com os seus conhecimentos pessoais e com o exercício das suas funções profissionais. Estes contextos justificariam, pois, a sua proximidade com personalidades como António Ferro (v. Capítulo 3), o pintor Francisco Smith (1881-1961) (que, estabelecido em Paris e visando preparar uma exposição em Lisboa, pede *"algumas linhas do Doutor, animando-me e dando-me alguma esperança, pois não tendo V. Ex.ª escripto como me tinha prometido, estou perplexo e um pouco inquieto quanto ao acolhimento reservado aos meus trabalhos ahi em Lisboa e á sorte que os espera"*[895]) ou Fernando de Pamplona (1909-1989), que no seu início da sua carreira de crítico e historiador de arte foi incentivado pelo diretor do

[894] Ata da Comissão Executiva do CAA [23 de maio de 1914]. Livro 19. Fundo ANBA. Código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00019_m0119-121.TIF e seg. Acedido em março de 2013 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681).

[895] Carta de Francisco Smith para José de Figueiredo [28 de fevereiro de 1934]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

MNAA[896]. Pamplona viria mesmo a ser, dentro do grupo de escritores de arte ativos a partir da década de 1930, um dos mais acérrimos defensores de Figueiredo, dedicando a propósito daquele a quem considerou um "mestre" as seguintes palavras:

> *"Espírito aberto, acolhia com entusiasmo todas as innovações verdadeiramente superiores, como condenava todos os malabarismos viciosos. Acusaram-no alguns levianamente de incompreensão de certo modernismo ou de hostilidades para com êle. Quem fôra o companheiro do revolucionário Rodin e compreendera a arte de vinte e cinco séculos, poderia não entender a arte de hoje, como se ela fôsse diferente na essência da arte de sempre e separada desta por fronteiras materiais? Quem revelou e explicou Nuno Gonçalves poderia acaso não perceber Mário Eloy? É ocioso responder. E, se compreendia e condenava certo modernismo, que concluir? Ou tal modernismo não valia nada ou José de Figueiredo conhecendo e negando êsse valor mentia, baixamente à sua consciência. Não há que fugir a este dilema brutal. Quem tentar iludi-lo, só se ilude a si próprio. A mais ninguém!"* [897]

Finalmente, refira-se que apesar das eventuais críticas à sua fraca sensibilidade para a arte contemporânea – críticas essas vindas sobretudo das gerações mais novas, que se insurgiam contra o meio académico em que Figueiredo se movimentava[898] –, na

---

[896] Em resposta a uma missiva de Figueiredo, Pamplona agradece o *"aplauso de alguém que, pela sua grande autoridade intelectual, muito respeito e admiro. Esse aplauso foi para mim um incentivo precioso e veio convencer-me de que não tenho trilhado mau caminho. (…) / Em todos os campos onde tenho trabalhado, procuro sempre, na medida das minhas fôrças (que são tão fracas!) bem servir. E, no domínio das artes plásticas, onde V. Ex.ª é mestre e eu apenas um novato, tenho feito tanto quanto posso, mas bem menos do que desejava…"* (Carta de Fernando de Pamplona para José de Figueiredo [15 de fevereiro de 1936]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

[897] PAMPLONA, Fernando de – "Um grande mestre. José de Figueiredo" in *Diário da Manhã* [12 de fevereiro de 1938]. Pamplona termina este texto com uma nota em que refere um dos pontos que o unia a José de Figueiredo: a *"enternecida admiração por Salazar, em quem o seu esforço patriótico em prol da arte lusa sempre encontrara compreensão e auxílio desvelados. Foi por inspiração sua que frequentemente aqui expusemos e encarecemos a acção benfazeja de Salazar neste canteiro dos jardins do espírito. E a maior honra do nosso labor na crítica de arte está em algumas vezes termos reflectido nestas crónicas, como podíamos e sabíamos, o pensamento de José de Figueiredo. Que êle continue a alumiar-nos o caminho!"*

[898] O exemplo mais paradigmático das críticas motivadas pelo choque geracional será sem dúvida o *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* de Almada Negreiros (1915). Mais do que um ataque a Júlio Dantas, este manifesto constituiu um ataque a toda uma geração de literatos, atores, escritores, jornalistas, que ele personificava, e entre os quais se encontrava Figueiredo: *"(…) E todos os pintores das Bellas Artes e todos os artistas de Portugal que eu não gosto. E os da Águia do Porto e os palermas de Coimbra! E a estupidez do Oldemiro César* ***e o Dr. José de Figueiredo Amante do Museu*** *e ah oh os Sousa Pinto hu hi e os burros de Cacilhas e os menos do Alfredo Guisado! E (o) raquítico Albino Forjaz de Sampaio, crítico da Lucta a quem Fialho com imensa piada intrujou de que tinha talento! E todos os que são políticos e artistas! E as exposições anuais das Bellas Arte(s)! (…) e todos os Dantas que houver*

generalidade as suas qualidades de conhecedor de arte eram reconhecidas, o que lhe valeu alguns convites para responder a inquéritos sobre o tema[899] ou para integrar os júris de concursos de vária natureza, como por exemplo: o concurso para a elaboração de uma medalha comemorativa do primeiro aniversário da implantação da República (1911)[900]; o concurso de cartazes para a casa de vinhos do Porto Ramos Pinto (1911)[901]; o concurso para a edificação de um monumento a Camões em Paris (1915)[902] (Fig.53); o concurso internacional de fotografia promovido pela Kodak (1931)[903] (Fig.54); ou o malogrado concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres (1933 e 1935)[904] (Fig.55).

---

por ahi!" (NEGREIROS, José de Almada – *Manifesto anti-Dantas e por extenso por José de Almada-Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo*, [1915]).

[899] Por exemplo, logo após a proclamação da República José de Figueiredo é inquirido acerca da escolha dos novos selos e acerca da decisão da Câmara Municipal de Lisboa em destinar uma verba para a compra de estatuária pública. V. "A nova estampilha. Em volta d'um concurso" in *A Republica* [24 de abril de 1911] e "Os jardins de Lisboa. A mais bella estatua. Varios artistas portuguezes respondem ao inquerito da Republica" in *A Republica* [abril de 1911].

[900] Cf. Ata da Comissão Executiva da ARBAL [24 de abril de 1911]. Livro 17. Fundo ANBA. Código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00017_m0283-284.TIF. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611_679). José de Figueiredo foi nomeado, juntamente com Luciano Freire, para representar a ainda existente Academia de Belas-Artes de Lisboa no júri do concurso.

[901] Foram jurados neste concurso José de Figueiredo, o pintor João Augusto Ribeiro e Joaquim de Vasconcelos. Os premiados foram Alfredo Roque Gameiro (2.º prémio), António Carneiro Júnior (3.º prémio), Raquel Roque Gameiro (menção honrosa) e Ernesto Condeixa (menção honrosa). O primeiro prémio não foi atribuído. (Cf. MOURA, Manuel de – "Cartazes artisticos" in *Arte: Archivo de Obras de Arte.* Ano 7, n.º 74 [fevereiro de 1911], 13-14).

[902] Foi vencedor deste concurso o escultor Artur dos Anjos Teixeira. Para além de Figueiredo, compunham este júri Ventura Terra, Veloso Salgado, Fernandes Vaz, Costa Couraça, Marques de Oliveira, João Barreira e Marques da Silva (cf. ELIAS, Margarida – *Columbano no seu tempo (1857-1929)*, 2011 [texto policopiado], 167.

[903] Este concurso internacional, no qual participaram 85 países, visava promover o uso doméstico da fotografia sendo, por isso, de teor mais comercial do que artístico, factor que iria naturalmente ser avaliado. Faziam parte do júri português José de Figueiredo (na qualidade de diretor do MNAA), Adriano de Sousa Lopes (enquanto diretor do MNAC), a atriz Amélia Rey Colaço e o escritor Alberto de Sousa Costa. V. Ilustração, n.º 133 [30 de junho de 1931], s.p.; e *Notícias Ilustrado*, n.º 153 [17 maio 1931], 19 e n.º 158 [21 de Junho de 1931], 19.

[904] José de Figueiredo integrou o júri dos concursos de 1933 e de 1935. Remontando à primeira metade do século XIX, a ideia da execução de um monumento ao Infante D. Henrique viria a ser retomada a partir de 1933, pela mão do jornalista Joaquim Manso. Nesse ano, e após concurso público, foi escolhido o projeto conjunto dos irmãos arquitetos Rebelo de Andrade e do escultor Rui Gameiro. Contudo, uma auto-designada "Representação 35" contestou o resultado, conseguindo a sua anulação oficial. Em 1935 foi nomeada uma nova comissão para proceder à escolha do projeto, tendo sido escolhida uma obra da equipa constituída pelos artistas Almada Negreiros, Leopoldo de Almeida, o arquiteto Carlos Ramos e os engenheiros Ricardo Amaral e Joaquim de Oliveira. Este projeto não viria a ser efetivado. No âmbito da preparação do quinto centenário da morte do Infante D. Henrique, em 1954, seria aberto novo concurso, agora internacional, tendo o primeiro lugar sido atribuído à obra "Mar Novo" (arquiteto João de Melo Breyner Andersen, escultor Barata Feyo, pintor Júlio Resende e engenheiros Júlio Borges e José Simões Coelho). No final de 1956 um despacho do presidente do Conselho anunciaria a resolução de não se erigir o monumento. (Cf. JOÃO, Maria Isabel – *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, 2002, 434-437. V. também ALMEIDA, Pedro Vieira de – *A arquitectura no Estado Novo. Uma leitura crítica. Os concursos de Sagres.* Lisboa: Livros Horizonte, 2002).



Fig.53 O júri do concurso para o Monumento a Camões, a ser erigido em Paris, 1915. Da esq. para a dir.:Ventura Terra, Veloso Salgado, Fernandes Vaz, Columbano Bordalo Pinheiro, Costa Couraça, Marques de Oliveira, João Barreira, José de Figueiredo e Marques da Silva.



Fig.54 Página da revista *Ilustração*, com anúncio ao concurso internacional de fotografia Kodak (1931). Repare-se nos retratos de Amélia Rey Colaço e de José de Figueiredo, membros do júri.



Fig.55 O júri do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, reunido no Pavilhão de Exposições do Parque Eduardo VII, março de 1935. Da esq. para a dir.: Paulino Montês, Matos Sequeira, António Soares, almirante Gago Coutinho, Júlio Dantas, José de Figueiredo, Reinaldo dos Santos, Cristino da Silva e Maximiano Alves.

3. Da arte antiga.

Foi nos assuntos da arte antiga que José de Figueiredo produziu um volume de trabalho mais profícuo, mas ainda assim também bastante irregular. A sua produção sobre a história da arte portuguesa está profundamente ligada ao desenvolvimento das suas relações pessoais e do seu percurso profissional, nomeadamente a aproximação a Luciano Freire (a partir de 1905, ano em que começa a frequentar regularmente as reuniões da ARBAL[905]) e a sua nomeação para a direção do MNAA, em 1911 – a maior parte dos temas que irá abordar estará, sobretudo a partir desse ano, diretamente relacionada com os desafios com que se vai deparando ao longo do complexo processo de reorganização do museu.

Uma das suas primeiras manifestações acerca da história da arte antiga portuguesa encontra-se no já referido texto "Arte e artistas contemporaneos" (1905) em que, em nota preliminar, é apresentado um resumo do panorama artístico português, assente na ideia de que Portugal nunca tivera uma arte acentuadamente nacional (sendo que apenas algumas manifestações populares ou regionais conseguiam ter algumas especificidades características), ainda que no presente se começasse a assistir, por fim, a um esforço para *"atravez do que ha de profundamente typico na sua evolução,* [a arte portuguesa] *se nacionalisar completamente"*[906]. Para exemplificar essa falta de caráter nacional da arte portuguesa são feitas referências à pintura dos séculos XV e XVI (que, segundo o autor, *"nunca chegou a nacionalisar-se"*[907]) e ao estilo manuelino (que *"nunca foi senão uma deformação do gothico"* [908]).

Tal como nas considerações que teceu sobre a arte do seu tempo, a atitude negativa que marca os primeiros textos de Figueiredo sobre arte antiga foi evoluindo para uma atitude nacionalista mais positiva, que estaria na base de um dos temas que tratou durante toda a sua vida: a identificação de uma escola portuguesa de pintura. Essa visão mais positiva começou a ser enunciada em *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (1908), obra em que é apresentada uma resenha sobre

---

[905] Em 1910 o próprio Figueiredo afirma ter iniciado os *"trabalhos sobre os primitivos portuguezes"* há cinco anos (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, 23).
[906] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 125.
[907] "[A arte portuguesa nos séculos XV e XVI] *nunca chegou a nacionalisar-se, não conseguindo emancipar-se da influencia flamenga em que nasceu (…), influencia a que veiu depois juntar-se a allemã e, mais tarde, a italiana, que foi afinal a escola que mais acção exerceu desde o fim do seculo XVI até princípios do seculo XIX em que entrou de predominar a franceza"* (FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 125).
[908] Idem, *ibidem*, 125.

"Como as artes nobres evolucionaram em Portugal, desde o começo do seculo XII, e se desenvolveram, passando por differentes vicissitudes de apogeu e decadencia, em parte influenciadas pelo reflexo da arte flamenga, em parte pela lição dos grandes mestres das escolas italianas, de Veneza e da Umbria, principalmente, até chegarem ao estado em que, na epocha actual, se encontram."[909]

Neste texto Figueiredo apresenta uma reflexão mais global da história da arte portuguesa, construindo um discurso apoiado em fontes bibliográficas nacionais e estrangeiras que revela já, em nossa opinião, uma maturidade que não se encontra nas obras anteriores. O autor identifica e trata três grandes períodos da história da arte nacional, correspondentes aos capítulos que estruturam a sua obra – "A arte portugueza até aos fins do seculo XVI"; "Desde os fins do seculo XVI até ao primeiro terço do seculo XIX"; "A arte contemporanea", apresentando pela primeira vez os resultados dos seus estudos concretos sobre a pintura antiga portuguesa. Tendo já as suas ideias sobre a "arte contemporânea" sido referidas no ponto anterior, detenhamo-nos então nos dois capítulos iniciais deste livro.

As primeiras palavras que dedica, nesta obra, à arte antiga portuguesa baseiam-se na premissa de que, apesar de Portugal não ter desenvolvido uma escola artística *"profundamente caracteristica"*, os testemunhos artísticos que chegaram aos nossos dias revelam qualidades estéticas particulares anunciadoras de uma tendência incontestável para uma efetiva nacionalização artística, interrompida pelos acontecimentos de 1578-1580 (batalha de Alcácer-Quibir, crise dinástica e início do domínio filipino, que viria a prolongar-se até 1640)[910]. Definido esse pressuposto, é construído um raciocínio de análise da evolução da pintura portuguesa, assente na ideia da predominância da *"boa influência"* da pintura flamenga (já apontada por Joaquim de Vasconcelos nos seus estudos[911]) e metodologicamente firmada numa linha de comparação com a evolução da arte espanhola no mesmo período, de modo a identificar

[909] COSTA, Cincinnato da (org.) – *Exposição Nacional do Rio de Janeiro…*, 1908, 489.
[910] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 14.
[911] Como, por exemplo, em *Albrecht Dürer e a sua influencia da peninsula* (1877), obra em que Joaquim de Vasconcelos avança com *" uma teoria das fontes flamengas da pintura portuguesa, estudando, com grande lucidez, à luz dum método científico adquirido na Alemanha, as relações entre os pintores nacionais e as escolas da Flandres e do Brabante, assim como os itinerários das migrações artísticas para a Península"* (FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal*, [1974-1976], 517) ou nos diversos artigos que publicou na *Arte: revista internacional* em 1895 (cf. LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policopiado], 143).

continuidades e ruturas pictóricas, estabelecendo diferenças e paralelos[912]. Para o autor as características naturais dos artistas portugueses (*"Povo da beira-mar, com a atmosphera, em toda a sua costa, adoçada da gaze dos seus nevoeiros (…)"*) encontravam mais afinidades com o *"cendrado e envolvido da luz dos mestres do norte"* do que com a arte italiana (como acontecia na vizinha Espanha), *"e isso apezar da entrada em Portugal, desde o princípio da Renascença, de obras de grandes artistas italianos, como Luca della Robia, Miguel Angelo, Ticiano, Cellini e Boticelli, e da permanencia, entre nós de outros, que de lá, tinham vindo, expressamente chamados, como Sansovino."*[913] Por outro lado, Figueiredo identificava no nosso país uma *"homogeneidade e disciplina"* artísticas que não se verificaram no país vizinho, marcadas por um certo cunho regional e por uma unidade naturalista cuja origem não poderia ser unicamente explicada pela influência flamenga, e que indiciavam incontestavelmente *"um grau nitido da evolução da arte portugueza d'esse tempo para a sua definitiva e completa nacionalisação."*[914] A batalha de Alcácer-Quibir teria interrompido (mas não cessado) este processo de nacionalização artística, dando-se uma debandada de portugueses para Espanha, o que viria a influenciar o nascimento de uma escola de pintura espanhola:

> *"A chamada escola de Madrid, cujo verdadeiro precursor é o portuguez Sanches Coelho, ia, por este facto, abrir com um pintor de origem portugueza: Velasquez e fechar com um outro, filho tambem de portuguzes, se não elle proprio portuguez, Claudio Coelho.*
>
> *A força de todos tres foi o naturalismo (…) – esse mesmo naturalismo dominante em Portugal até á grande catastrophe de 1580, epocha em que a pintura hespanhola, já ha muito presa do convencionalismo italiano, ia a caminho da decadencia em que cahiria, fatalmente, sem o génio d'estes artistas."*[915]

Para Figueiredo a vitalidade artística portuguesa interrompida durante o período do domínio filipino teria sido lentamente retomada a partir da segunda metade do século

[912] FIGUEIREDO, José de – *Algumas palavras…*, 1908, 15 e seg.
[913] Idem, *ibidem*, 19-22.
[914] Idem, *ibidem*, 24-26. Essa homogeneidade artística seria tal que, durante muito tempo, um grande número de pinturas era atribuído sempre ao mesmo autor, Grão Vasco.
[915] Idem, *ibidem*, 29-31.

XVII e, sobretudo, durante o século XVIII, ainda que lhe faltasse *"o amor da natureza que inspirava a arte flamenga que nos tinha iniciado alguns seculos antes"* e que, apesar dos trabalhos de Vieira Lusitano (1699-1783), Vieira Portuense (1765-1805), Domingos Sequeira (1768-1837) ou Machado de Castro (1731-1822), não fosse suficiente para constituir uma nova escola de arte nacional[916].

Como já referimos, as reflexões feitas em *Algumas palavras…* apontam para a afirmação de uma posição nacionalista positiva em relação ao estudo da arte antiga portuguesa. Esta nova direção torna-se evidente no apêndice "O pintor portuguez Affonso Sanches Coelho", texto em que José de Figueiredo apresenta pela primeira vez um estudo original, no qual reivindica a nacionalidade portuguesa do pintor Afonso Sanches Coelho / Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588)[917] – elemento que daria azo à justificação da existência de uma antiga escola portuguesa de pintura:

> *"(…) o que eu procurei provar, e julgo ter provado, é que Sanches Coelho não só nasceu em Portugal, mas foi tambem educado ali artisticamente, nada devendo a Moro como até aqui se suppunha e era acceite por todos, incusive pelo meu amigo. E isto é que é importante, porque sendo Sanches Coelho portuguez por origem e portuguez artisticamente, este ultimo facto é a maior prova até hoje apresentada da existência de o inicio accentuado de uma escola de arte em Portugal. (…)"*[918]

Neste estudo Figueiredo sustenta-se em fontes bibliográficas diversas e em algumas pesquisas documentais realizadas por Sousa Viterbo[919], aproximando-se de

---

[916] FIGUEIREDO, José de – *Algumas palavras…*, 1908, 32-37.

[917] *"Sanches Coelho, portuguez de nascimento, é, portanto, pela sua educação artistica, e pela maneira de vêr e sentir a côr, um pintor essencialmente nosso e o antepassado mais proximo de Velasquez que, portuguez pelo pae, na sua profunda originalidade, se, com algum pintor, tem pontos de contacto, é com certeza, com este, em cuja visão, embora mais secca e acanhada, se adivinha por vezes o grande mestre do seculo XVII."* (Idem, *ibidem*, 60).

[918] Carta de José de Figueiredo para Joaquim de Vasconcelos [rascunho?, Barcelona, 19 de outubro de 1908]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado (v. Anexo, Doc. 23, ponto 1).

[919] **Francisco Marques de Sousa Viterbo** (1845-1910). Médico, poeta, arqueólogo e historiador português. Formado em Medicina, a sua carreira foi no entanto marcada pelos trabalhos que desenvolveu no domínio da história e da arqueologia. Durante toda a vida colaborou com diversos periódicos nacionais, sendo membro de diversas instituições culturais e científicas portuguesas e estrangeiras. Atingido pela cegueira cinco anos antes de falecer, manteve-se ativo, auxiliado pela sua filha Sofia Leite de Sousa Viterbo. Da sua vasta obra, destaque para *A Exposição de Arte Ornamental. Notas ao catalogo* (1883), *Artes e artistas em Portugal* (1892), *Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou ao serviço de Portugal* (1899) e *Noticia de alguns pintores portuguezes e outros que, sendo extrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal* (1903) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 36, [s.d.], 461-464).

uma abordagem metodológica mais próxima da disciplina da História da Arte. Ainda assim, seria criticado por de algum modo usurpar as investigações daquele historiador, defendendo-se numa carta em que afirma que

> *"Souza Viterbo descobriu o documento que é uma das bases do meu trabalho de reivindicação de S. Coelho para Portugal. Mas sem as provas accessoriaes que fiz esse documento era insufficiente e Souza Viterbo assim o considerava. (…). É claro que, á excepção do seculo 17 e 18, cujos elementos principaes são exclusivamente meus, as bases do meu trabalho pelo que se refere a escolas anteriores são dos escriptores que me precederam e especialmente do meu amigo que foi quem melhores materias tem carreado para a factura da nossa historia da arte. Mas o meu trabalho não tem intenções iconoclastas. Nunca me preocupou destruir o que os outros fizeram, mas contribuir eu tambem, pela minha parte, com o meu trabalho para uma obra em que os esforços de todos ainda serão talvez insufficientes."*[920]

José de Figueiredo não encerra neste período a investigação sobre o pintor Sanches Coelho, existindo no seu espólio diversa troca de correspondência com vários eruditos espanhóis e portugueses sobre o assunto (v. Anexo, Doc. 23). Investigações posteriores viriam a confirmar a nacionalidade espanhola daquele pintor (verificando-se contudo a sua ascendência e formação portuguesa), já reconhecida pelo diretor do MNAA em textos que elabora pelo menos a partir de 1916[921]. Ficava contudo aberta uma linha de investigação através da qual eram identificados artistas espanhóis que, pela sua filiação ou educação, apresentavam características que poderiam ser

[920] Carta de José de Figueiredo para Joaquim de Vasconcelos [rascunho, Barcelona, 19 de outubro de 1908]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. Desconhecemos a origem das críticas que deu azo a esta resposta.

[921] FIGUEIREDO, José de – *Discursos pronunciados no banquete oferecido pelos "Amigos no Mvsev Nacional de Arte Antiga de Lisboa" ao académico espanhol Dr. D. Aureliano de Beruete y Moret*, 1916, 10; "Introdução a um ensaio sobre a pintura quinhentista em Portugal", 1921, 14; "O nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI", 1929, 328 e seg.; *Pavilhão de Portugal em Sevilha. Catálogo da Exposição Cultural. Época dos Descobrimentos*, 1929, 47; e *L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XX siècle*, 1931, 33. Figueiredo refere nestes textos a importância dos estudos realizados por Francisco de Borja de San Román (m. 1942), erudito espanhol com quem se correspondeu sobre o assunto (Anexo, Doc. 23, pontos 6 e 8) e que foi um dos primeiros a deter-se cientificamente sobre a biografia de Sanches Coelho.

reconhecidas em algumas pinturas portuguesas dos séculos XV e XVI, entre os quais Velasquez, Cláudio Coelho e Valdés Real[922].

Recebida com interesse no meio erudito português e espanhol, a obra *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (e, sobretudo, o seu apêndice) estimulou a discussão sobre a história da arte portuguesa – principalmente em relação ao período de transição entre a Idade Média e o Renascimento e à possível identificação de um "caráter português" na pintura ibérica daquela época. Refiram-se, então, a crítica publicada na revista *Arte*, que refere que *"a sua* [de Figueiredo] *theoria da evolução da arte portugueza, tão bem documentada, cancella definitivamente bastantes hypotheses formuladas (…) acêrca da nossa arte e dos nossos artistas, precisando claramente os factos que mais concorreram para a nossa revelação esthetica, provida de caracteres ethnicos inconfundiveis, a que uma catastrophe nacional poz desgraçadamente termo…"*[923]; e a reação do espanhol Ribera i Rovira, ilustre estudioso da história e da literatura espanhola e portuguesa[924], que recebendo esta obra com agrado propõe-se a publicar *"a primeiros de Outubro um artigo sobre o seu livro que ha de causar sensação nos meios artistico da Hespanha. Não o faço agora e desde já porque Barcelona está actualmente despovoada e quando a gente que está de vellegiatura*

[922] Figueiredo afirma que, apesar de não ter *a "pretensão, que seria ridicula, de que estes artistas, nascidos em Espanha e lá educados, sejam portugueses pelo simples facto da sua ascendencia"*, não deixa de considerar que *"a infiltração do sangue explique em alguns deles muitas das suas singularidades e aspectos"* (FIGUEIREDO, José de – *Discursos pronunciados…*, 1916, 10-11). Paulo Oliveira lembra a popularidade que esta linha de investigação teve não só em Portugal como também no meio académico espanhol: *"Seria nela que Eugénio d'Ors encontraria um elemento importante para reforçar a sua tese quanto a um barroquismo precursor português que influenciou o espanhol, alargando a questão (…). Mesmo o dramatismo de raiz castelhana revelaria um fundo lírico de raiz portuguesa, como se indicará no caso de Goya."* (OLIVEIRA, Paulo Alexandre Martins – *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte…*Vol. 1, 2004 [Texto policopiado], 36).

[923] R. – "Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal" in *Arte*, 4.º ano, n.º 44 [31 de agosto de 1908], 59. Em dezembro de1908 ainda chegavam ecos da receção crítica àquela obra e *O Dia* tanscrevia o artigo crítico publicado por Luís da Câmara Reis no jornal brasileiro *O Paiz* (REIS, Luiz da Camara – "Evolução da arte em Portugal" in *O Dia* [dezembro de 1908]).

[924] **Ignasi Ribera i Rovira** (1880-1942). Escritor catalão, foi um importante impulsionador das relações entre Catalunha e Portugal, nomeadamente através da atividade de tradução e divulgação de obras literárias portuguesas em Espanha. Das suas obras, destaque para *Portugal artístic* (1905) e *Portugal literari* (1912). Foi diretor do *El Poble Catalá* e redator de *La Veu de Catalunya.* Colaborou com diversas publicações espanholas e portuguesas, entre as quais o *Diário de Notícias*. Do seu intenso trabalho enquanto tradutor resultaram duas importantes obras, publicadas em 1913: *Atlàntiques*, dedicada à poesia portuguesa, e *Contistes portuguesos*, dedicada à narrativa, que incluiu textos de Júlio Dantas, Raul Brandão, Jaime Cortesão, Eça de Queirós, Manuel Teixeira Gomes, entre outros. (BENNASAR, Sebastián – "Ignasi Ribera i Rovira" in *Visat. Revista digital de literatura i traducció del PEN Català.* Acedido em março de 2012 em: http://www.visat.cat/historia-traduccio-literaria/cat/traductor/274/ignasi-ribera.html).

regressar é melhor occasião. Farei de modo a que o meu artigo seja difundido por toda a grande imprensa hespanhola (…)"[925].

Mas *Algumas palavras…* não recebeu apenas louvores, estimulando também algumas críticas. O caso mais paradigmático foi a apreciação feita em 1909 pelo erudito Joaquim José Coelho de Carvalho (1852-1934) na obra *A Língua, e a Arte em Portugal*, em que o autor tentou polidamente desconstruir – recorrendo à sua vasta erudição e capacidade retórica – a visão nacionalista de Figueiredo no que diz respeito à arte portuguesa:

> *"(…) não posso deixar de discordar da sua theoria, desde que V. Ex.ª tenha a Arte, evolucionando entre nós em qualquer epocha, como arte caracteristicamente portugueza.*
>
> *(…)*
>
> *Arte portuguesa?! Pintura portuguesa?!*
>
> Oh doce engano d'alma ledo e cego!" [926]

A resposta de José de Figueiredo a esta *"brilhante e erudita carta"* (palavras suas) seria dada indiretamente em 1910, através do último capítulo da obra *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*[927], em que escreve:

> *"A arte portugueza, conformemente ao temperamento da nossa raça, é uma arte calma, docemente contemplativa, vista simultaneamente com os olhos da alma e os do corpo, sem os grandes vôos da arte italiana, mas tambem sem as rudezas em que cahe, por vezes, a arte neerlandeza. O que não prova, entretanto, que a arte lusitana seja uma arte immovel, parada como a morte, e, como ella, inerte e fria,*

[925] Carta de Ignasi Ribera i Rovira para José de Figueiredo [22 de setembro de 1908]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. Pesquisámos através da Hemeroteca Digital (Biblioteca Nacional de Espanha) os principais periódicos artísticos com os quais Ignasi Ribera i Rovira colaborava, publicados em Barcelona e Madrid, mas não encontrámos quaisquer referências a esta notícia.
[926] CARVALHO, Coelho de – *A Língua, e a Arte em Portugal*, 1909, 3-4. Este opúsculo consiste na publicação de uma carta remetida pelo autor a José de Figueiredo, datada de 15 de julho de 1908. Desconhecemos se antes de ter sido publicada a missiva terá sido efetiva e particularmente enviada a Figueiredo.
[927] Cf. FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, 147, nota 1.

mas sim uma arte serena e cheia de grandeza, como o sonho suave que a anima e que é a sua melhor pedra de toque.

Conclue-se, d'isso, que entendamos ter tido Portugal uma escola de pintura primitiva sua, caracteristica? Pensamos que sim."[928]

Foi em *Arte primitiva portugueza…* (obra já abordada no Capítulo 5) que Figueiredo fixou a sua tese sobre a existência de uma escola de pintura nacional nos séculos XV e XVI[929], após as hesitações que ainda deixava denotar nos seus textos anteriores. Retomando algumas considerações já apresentadas em *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, desenvolveu então a ideia da identificação de um caráter eminentemente "português" na pintura produzida em Portugal naquele período, exaltando a autonomia dos pintores portugueses e afastando-se das teses que consideravam a preponderância quase absoluta da influência flamenga na pintura "primitiva" portuguesa[930]. Esse caráter português estaria ligado não só ao *"temperamento da nossa raça"* (as características específicas do povo que a constitui – os seus costumes, instituições, língua), mas também às particularidades da região em que se integra – o clima, a natureza do solo, os seus recursos naturais[931].

Notem-se aqui as claras influências quer dos ensinamentos de Louis Courajod, que entendia os fatores raciais / nacionalistas como determinantes dos estilos artísticos, quer, sobretudo, dos postulados positivistas de Hypollite Taine, assentes na premissa de que a construção da História e a compreensão do Homem deviam ser concebidas e analisadas à luz de factores tão determinantes como o meio ambiente, a raça e o momento histórico[932]. Tendo em conta esses elementos – referenciados várias vezes ao

---

[928] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, 134-135.

[929] Figueiredo chega a definir o seu conceito de "escola", o que revela, no nosso entender, grande inteligência na conceção e organização do seu discurso: *"Um escola d'arte é o conjuncto de obras de uma determinada epocha, produzidas, n'um paiz, por artistas nacionaes ou extrangeiros a esse paiz adaptados, que, sem deixarem de ser universaes pela fatalidade da technica dominante e pela influencia da obra dos grandes mestres mundiaes, se distinguem, entretanto, pelo seu caracter especial, para que concorrem as condições particulares do meio social e physico em que vivem"* (FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, 135).

[930] Joaquim de Vasconcelos fora um dos defensores dessas teses, que começara contudo a corrigir a partir de 1895, em estudos nos quais reconhecia a importância dos pintores portugueses e a sua relativa autonomia em relação às influências flamengas. Já na década de 1910, o historiador portuense lamentaria o facto de ainda ser lembrado pela sua posição anterior, muito devido a José de Figueiredo (v. VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portuguesa do século XV e XVI*, [1917], 2-8).

[931] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 134-135.

[932] José Alberto Seabra Carvalho faz uma interessante análise da influência de Taine nesta obra de Figueiredo, notando que o apoio nas teorias positivistas acabou por levar a uma *"substancial*

longo do extenso texto de *Arte portugueza primitiva…* –, os painéis de S. Vicente só poderiam ter sido feitos em Portugal, por um pintor português:

> *"O fito de Nuno Gonçalves era dar a realidade, tal qual ella se lhe oferecia ao seu olhar agudo, e, d'essa orientação sadia, resulta uma tal verdade nos seus personagens, que elles surgem-nos com todos os caracteristicos da sua raça (…)"*[933]

Foi também nesta obra que José de Figueiredo começou a traçar as linhas de outra das suas mais importantes teses: a de que a evolução da "escola portuguesa de pintura" estaria profundamente ligada às qualidades retratísticas dos pintores portugueses. Nuno Gonçalves, elogiado por ser *"sincero sempre"*, nunca sobrepondo o virtuosismo técnico à *"verdade"* do retrato[934], seria um dos maiores expoentes dessa

> *"modalidade de arte que se ajusta, como nenhuma outra, ás qualidades psíquicas e essenciais da raça, já porque o carácter, que é o seu objectivo fundamental, não lhe permite subordinações a qualidades e maneiras de ser alheias."* [935]

A especificidade da pintura portuguesa estaria, assim, vinculada a uma *"grande escola de retrato"*, tradição artística nacional que, na sua aceção, terá sido a única a não sofrer quebras ao longo da história da arte portuguesa[936].

---

inoperatividade" dos raciocínios e argumentação do autor, que organizou o capítulo final como "*um largo compêndio de aplicação algo «mecanicista» dos positivismos de Taine"* (CARVALHO, José Alberto Seabra – "A invenção de uma identidade para os primitivos portugueses", 2010, 38 e 39).

[933] FIGUEIREDO, José de – *Arte portugueza primitiva…*, 1910, 111.

[934] Idem, *ibidem*, 88, 93-94.

[935] FIGUEIREDO, José de – "Metsys e Portugal", 1931, 4. José de Figueiredo integrava nesta "escola de retrato portuguesa" o pintor Cristóvão de Figueiredo (*"unico pintor quinhentista português, dos chamados primitivos, de que (…) chegou até nós obra caracteristicamente de retratista"*), bem como os pintores Sanches Coelho e Cristóvão de Morais, o que confirmaria a sua tese de que *"a escola de retrato denominada até agora hispano-holandeza, foi na realidade, uma escola luso-holandeza, sendo aquela um simples produto desta"* (FIGUEIREDO, José de – "Christóvão de Figueiredo" in *Diário de Notícias* [10 de março de 1914]) e José de Figueiredo [entrevista] – "Mais dois quinhentistas identificados como portuguezes" in *O Século* [16 de maio de 1912]. V. também o texto introdutório ao catálogo *Portugal em Sevilha*, 1929, 13). Note-se que a nacionalidade destes dois últimos pintores era naquele período alvo de discussão na historiografia da arte ibérica. Em relação a Sanches Coelho, já referimos a sua filiação e educação portuguesa. Cristóvão de Morais, apesar da sua possível origem castelhana, é considerado um pintor português, dado ter desenvolvido intensa carreira artística em Portugal entre 1551 e 1571 (cf. SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista em Portugal*, 1982, 48-49).

A discussão em torno da existência de uma "escola portuguesa de pintura", reavivada por José de Figueiredo após a publicação das suas obras de 1908 e 1910, teve os seus antecedentes no século anterior, com os estudos de personalidades como Raczynski, Robinson, Sousa Holstein ou Joaquim de Vasconcelos.

Raczynski[937] foi um dos primeiros autores a fazer uma leitura renovada do desenvolvimento das artes na Península Ibérica, focando as especificidades da arte portuguesa. Das matérias que o interessaram[938], destacaram-se a arquitetura portuguesa (particularmente o estilo gótico, cujo interesse fora renovado desde a publicação da obra de James Murphy (1760-1814) sobre o mosteiro da Batalha[939]) e a pintura antiga

---

[936] Lembremos que até na crítica aos artistas seus contemporâneos Figueiredo valorizava a capacidade de captação física e psíquica dos tipos naturais e humanos, a seu ver um dos grandes elementos da tradição artística nacional. Como exemplo, citamos um curioso trecho escrito pelo diretor do MNAA em 1932 para o catálogo da exposição póstuma de José Tagarro (1902-1931): *"(…) Tagarro era um verdadeiro retratista, e, como tal, mais uma comprovação da minha tese, hoje geralmente aceita, de ser o retrato a mais verdadeira afirmação do génio plástico da raça. (…) E esta tese (…) tem, entre nós, a sua comprovação num dos retratistas maiores de todos os tempos: Nuno Gonçalves."* (FIGUEIREDO, José de [prefácio] – *Exposição José Tagarro*, 1932, 7).

[937] **Athanasius Raczynski** (1788-1874). Conde polaco, diplomata prussiano, crítico de arte. Autor da *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, obra monumental de três volumes, acompanhada de um álbum de ilustrações, editado em francês e em alemão entre 1836 e 1841. Esteve em Portugal entre 1842 e 1848, cumprindo funções diplomáticas. Correspondente da Sociedade Artística e Científica de Berlim, desenvolveu em Portugal diversas investigações sobre a história da arte portuguesa, enviando as suas impressões em cartas enviadas àquela instituição. As 28 cartas, escritas em francês, foram publicadas em Paris em 1846, sob o título *Les Arts en Portugal*. Dos seus estudos sobre a arte portuguesa resultaram a divulgação dos manuscritos de Francisco de Holanda sobre os pintores portugueses e ainda a publicação do *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Paris, 1847). Para as suas investigações Raczynski contou, entre outras, com as colaborações de Alexandre Herculano, de Assis Rodrigues e do Visconde da Juromenha. (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 24, 206; DESWARTE-ROSA, S. – "Luz e sombra. Athanasius Raczynski au Portugal, 1842-1848", 2008, 426-505 e "Athanase Raczynski au Portugal, 1842-1848", 2011, 19-91; FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I, 1990 [1966], 392-396; PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa", 2010, 41-42). Sobre biografia e dados sobre a estadia de Raczynski em Portugal, consultar também: LIMA, Henrique de Campos Ferreira (prefácio e anotações) – *Cartas dirigidas pelo conde de Raczynski a Ferdinand Denis*, 1932; VASCONCELOS, Joaquim de – *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biographico*, 1875; RODRIGUES, Paulo Simões – "O conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal", 2011).

[938] Ao longo do volumoso *Les arts en Portugal…*, o conde disserta sobre variadíssimos temas da arte portuguesa. Entre os assuntos versados, destaque para: críticas a exposições; considerações sobre o funcionamento da Academia Real de Belas-Artes; notas sobre artistas portugueses (pintores, escultores e arquitectos); reflexões sobre o património arquitetónico e monumental; textos sobre azulejos e pelourinhos. Raczynski divulgou ainda os estudos de eruditos portugueses e estrangeiros sobre estas matérias, publicando comunicações e artigos.

[939] MURPHY, James - *Plans, elevations, sections and views of the Church of Batalha*, fascículos publicados entre 1792 e 1795. Esta obra deu início a *"uma inusitada vaga de interesse pela arquitectura medieval que se estendeu nos inícios do século XIX por parte da Europa"*, podendo ser considerada *"um dos primeiros e mais convincentes estudos da arquitectura gótica em pleno arranque do romantismo"* (PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa", 2010, 42 e seg.). Para além disso, este interesse pelo mosteiro da Batalha e a obra de Murphy enquadraram-se num contexto de inovação no âmbito do restauro monumental em Portugal, marcado não apenas por um *"restauro de conservação"* mas também pela *"hipotética reconstituição, pensando sempre o monumento como celebrativo fundador da dinastia de Avis como mosteiro dos dominicanos"*, dentro de um pensamento nacionalista romântico

portuguesa, gosto despertado pelas inúmeras tábuas góticas que encontrou à venda em antiquários, vulgarmente atribuídas à mão de "Grão Vasco" e que defendia não serem de *"un mérite inférieur à beaucoup d'ouvrages italiens, flamands ou allemands"*[940].

José-Augusto França refere que foi a Raczynski que *"se ficou devendo uma lúcida problematização do «caso Grão Vasco»"*, sendo também o conde quem fez a *"primeira chamada de atenção para a influência flamenga ou alemã na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI"* [941]. De facto, trabalhando de um modo *"«moderno» e pouco – ou nada – atreito a lendas e mitos"*, recolhendo informações em arquivos e contactando diretamente com as obras de arte, o diplomata polaco deu o primeiro passo para a desmistificação de Grão Vasco, que *"era invariavelmente invocado como o maior pintor de todos os tempos"* [942] e a quem era atribuída a maior parte da pintura existente nas igrejas portuguesas. Apesar dos seus esforços, o conde não conseguiu resolver a questão[943], chegando até a admitir não ter encontrado rasto de uma escola de pintura portuguesa (ainda que tenha chegasse a referir por vezes uma *escola de Grão Vasco*[944]) e optando antes por chamar a atenção para o desenvolvimento local – com as suas especificidades – de uma pintura cuja matriz era principalmente flamenga.

O trabalho de Athanasius Raczynski não foi acolhido de modo sereno no meio erudito português, permanecendo durante algum tempo no esquecimento, antes de vir a tornar-se obra de referência na historiografia da arte nacional[945]. Só passados cerca de

---

(NETO, Maria João – *James Murphy e o restauro do mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, 1997, 18).

[940] RACZYNSKI, Le comte A. – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents*, 1846, 127.

[941] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I, 1990 [1966], 393-394.

[942] PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa", 2010, 42.

[943] As investigações de Raczynski sobre Grão Vasco sofreram vários reveses relacionados com datações e identificação de novos documentos. Após se contradizer e revogar certas afirmações que fizera, o conde revela um certo cansaço, admitindo à Academia Científica de Berlim que *"les documents sont une plus forte autorité que mes impréssions"*, dando a investigação como concluída (RACZYNSKI, Le comte A. – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents*, 1846, 365-370 ; v. também RODRIGUES, Paulo Simões – "O conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal", 2011 e DESWARTE-ROSA, S. – "Luz e sombra. Athanasius Raczynski au Portugal, 1842-1848", 2008). As discussões sobre o "caso Grão Vasco" viriam a prolongar-se até ao século XX, sendo um tema *"que encontrou um espaço amplo e muito significativo na historiografia nacional"* (RODRIGUES, Dalila – "A pintura no período manuelino", 1995, 231).

[944] *"On a toujours parlé d'une école de Gran-Vasco. Jusqu'ici je n'en pas trouvé de trace. Il serait étonnant que les tableaux gothiques qui ne sont pas de lui fussent de son école (…)"* (RACZYNSKI, Le comte A. – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents*, 1846, 373).

[945] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I, 1990 [1966], 395. Joaquim de Vasconcelos recorda, num texto de homenagem ao então recém-falecido conde: *"Quantas questões o conde levantou, tantas foram as vaidades, que foi ferir. (…) Em troca de dois ou tres amigos, que adquiriu, graças á sua fina critica, ajuntou trinta inimigos. (…) Que importava que ao lado, e com esse*

vinte anos da publicação de *Les Arts en Portugal…* é que um historiador – também ele estrangeiro – retomou os estudos de Raczynski sobre a pintura portuguesa, dando início à verdadeira discussão sobre a existência de uma "escola nacional".

Em meados da década de 1860, o inglês John Charles Robinson[946] visitou Portugal, no intuito de estudar a pouco conhecida pintura portuguesa. A brevidade da sua passagem pelo nosso país apenas permitiu as visitas às cidades de Viseu e Coimbra, das quais resultou a elaboração de um estudo sugestivamente intitulado "The early Portuguese school of painting"[947]. Neste trabalho Robinson debruçou-se sobre o problema da identidade de Grão Vasco, procurando esclarecer a linha de influência flamenga em Portugal, *"seguindo o caminho aberto por Raczynski"*[948] mas não deixando contudo de criticar o trabalho daquele estudioso[949]. Propôs então o termo "Escola de Viseu" para designar *"the existence of a succession of artists at Viseu, who*

---

estrangeiro, estivessem trabalhando homens como Alexandre Herculano, os viscondes de Juromenha e de Balsemão, Rivara, Roquemont e outros, que eram então os melhores? Eram renegados, que faziam causa commum com o intruso." (VASCONCELOS, Joaquim de - *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biographico*, 1875, 11-13). Sandra Leandro analisa esta questão na sua tese de doutoramento: LEANDRO, Sandra - *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo*, 2008 [texto policopiado], 65-67).

946 **John Charles Robinson** (1824-1913). Historiador, professor e colecionador inglês. Durante a juventude estudou belas-artes em Paris, chegando a expor os seus trabalhos na Academia Real inglesa. Foi docente na Escola de Arte de Hanley, tornando-se um dos responsáveis pela implementação de um sistema geral de educação artística em Inglaterra. Quando o Museu de South Kensington (MSK) (atual Victoria and Albert Museum, Londres) foi inaugurado, em 1852, foi nomeado superintendente das coleções de arte, cargo em que permaneceu durante 17 anos. Foi um dos fundadores do Fine Arts Club (1866). Em 1882 foi convidado para se tornar responsável pela coleção de pinturas da rainha Vitória, mantendo-se nesse cargo até à morte da monarca inglesa. Autor de várias obras, das quais se destacam vários catálogos oficiais do MSK, o catálogo descritivo de desenhos de Rafael e de Miguel Ângelo, diversos catálogos de coleções privadas e artigos em revistas de arte. Foi membro de diversas academias europeias, entre as quais a Academia de Belas-Artes de Lisboa e a de San Fernando, em Madrid. Robinson foi o principal promotor da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* (1881), exposição cujo êxito foi um dos motores para que se realizasse, no ano seguinte, a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, em Lisboa, evento que esteve na origem da abertura do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, na capital portuguesa (FERREIRA, Maria Emília – *Lisboa em festa: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*, 2010 [texto policopiado], 5 e seg.s; "Obituary of John Charles Robinson" in *The Times* [11 de abril de 1913]. Acedido em 5 de agosto de 2011 em URL: http://www.vam.ac.uk/content/people-pages/obituary-john-robinson/).

947 ROBINSON, J. C. – "The early Portuguese school of painting; with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco»" in *The Fine Arts Quarterly Review*. Vol I. [julho-outubro de 1866], 375-400. A versão inglesa que consultámos, e que passaremos a citar, encontra-se disponível em URL: http://books.google.com/books?id=o_0GAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false (acedido em agosto de 2011).

948 FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I, 1990 [1966], 395.

949 Referindo-se às imprecisões de Raczynski quanto à identificação de algumas tábuas atribuídas a Grão Vasco, o erudito inglês comenta: *"Count Raczynski's conclusion appeared to me so doubtful, that I was the more anxious to see and judge for myself, and I must say my first glance convinced me that Count Raczynski had much better have confided in his own artistic perceptions, than in the mere unsupported authority of a parish register"* (ROBINSON, J. C. – "The early Portuguese school of painting...", 1866, 16).

had cognizance of each other's works"[950], iniciou a catalogação científica dessa escola[951] e reclamou o domínio da influência flamenga nas tábuas por si estudadas.

O estudo de Robinson despertou o interesse de alguns eruditos portugueses e, em 1868, o marquês de Sousa Holstein[952] proporia à Sociedade Promotora das Belas-Artes a sua tradução, *"vista a importancia do assumpto, e o modo muito notavel como elle está estudado"*[953]. No prefácio à edição portuguesa, Sousa Holstein, depois de fazer um ponto da situação em relação aos estudos de Raczynski e Robinson, declara:

> *"**Que houve uma escola portugueza de pintura ninguem poderá hoje negar.** É este um ponto que parece bem demonstrado. Bastaria talvez para o provar, a quantidade de quadros de identico estylo, de identico molde, se poderia dizer, existentes no nosso paiz. Não se exportavam em tão grande quantidade obras de arte, de subido merito, sem que assim constasse nos annaes do paiz donde para onde tivessem ido. (…) Não pode mesmo explicar-se que um paiz inteiramente desaffecto á arte possua tantas obras primas; se as possue é porque as amava; se as amava, de certo promoveu a creação de artistas que soubessem executar o que tanto admirava. (…)"*[954]

---

[950] ROBINSON, J. C. – "The early Portuguese school of painting..., 1866, 19.

[951] Robinson identifica sumariamente e cataloga nove pintores pertencentes a essa "escola" (Idem, *ibidem*, 24-25), dando o mote para uma *"longa tarefa que veio até aos nossos dias."* (FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I, 1990 [1966], 395).

[952] **Francisco Borja Pedro Maria António de Sousa Holstein** (1838-1878). 1.º Marquês de Sousa Holstein, filho dos primeiros duques de Palmela. Após a conclusão do doutoramento em Coimbra, em 1858, seguiu em missão diplomática para Itália. No decurso das suas missões em Roma e Florença desenvolveu a sua propensão para os estudos sobre arte e a sua história. Após o regresso a Lisboa foi nomeado inspetor da Academia de Belas-Artes de Lisboa (1862), destacando-se por assumir desde logo a urgência em se reorganizar o espólio e de se *"repensar conceitos de coleccionismo e técnicas de conservação em Portugal"* (CAMPILHO, Maria de Sousa Holstein e – "O Marquês de Sousa Holstein…", 2001, 65-66). Foi ainda sócio da Academia Real de Ciências e presidente da Sociedade Promotora das Belas-Artes. Da sua atividade no meio artístico português, destaque para a publicação de *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia* (1875), na qual analisa criticamente as instituições de ensino artístico em Portugal e as instituições que geriam o património artístico nacional (v. CAMPILHO, Maria de Sousa Holstein e – "O Marquês de Sousa Holstein. Uma reflexão própria sobre colecções", 2001, 65-71; CHAGAS, Pinheiro – "Marquez de Sousa Holstein" in *O Occidente* [15 de outubro de 1878], 156-157; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 29, [s.d.], 876; QUEIROZ, Amilcar de Barros – *Da Promotora de Belas-Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1860-1951*, [1951]. Acedido em agosto de 2011 em URL: http://www.snba.pt/index.php?option=com_content&view =article&id53&Itemid =87).

[953] "Sociedade Promotora das Bellas Artes – Sessão da assembleia geral de 15 de novembro de 1866" in ROBINSON, J. C. – *A antiga escola portugueza de pintura com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*, 1868, 1.

[954] SOUSA HOLSTEIN – "Prefácio do Editor" in ROBINSON, J. C. – *A antiga escola portugueza de pintura…*, 1868, 20. Sublinhado nosso.

E quatro anos depois, na "Advertência" à 2.ª edição do *Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura*, aludindo à pretensão da realização de estudos das coleções de pintura, retomaria essa ideia:

> *"A parte mais importante será sem duvida aquella que tratar dos quadros attribuidos á chamada antiga* escola portugueza*. Na introducção que se segue a esta advertencia são resumidamente apresentados e discutidos alguns dos fundamentos que levam a suppor verdadeira a existencia d'aquella escola"*[955].

Na década de 1880 a questão "Grão Vasco" e a discussão acerca da existência de uma escola nacional de pintura foram relançadas, desta vez a partir dos estudos de Joaquim de Vasconcelos, que em 1881 publica *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI*. Neste trabalho o historiador analisa criticamente a obra de Robinson, que entende representar *"um fragmento muito incompleto de uma questão complexa, e com erros importantes*"[956]. Chamando particular atenção para a "tradução miserável" feita por Sousa Holstein[957] e para as suas ulteriores afirmações acerca de Grão Vasco, Vasconcelos viria a declarar que *"o Marquez não soube senão repetir em 1872* [na 2.ª edição do catálogo da Galeria Nacional de Pintura]*, inconscientemente, o que traduziu mal em 1868"*[958].

Os estudos de Joaquim de Vasconcelos sobre a pintura antiga portuguesa centraram-se numa *"atenção aplicada às relações com o estrangeiro, ao itinerário e à*

---

[955] SOUSA HOLSTEIN, "Advertencia" in *Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura*, 1872 [1868], 4-5.
[956] VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI*, 1881, VI.
[957] Tradução essa que, segundo Vasconcelos, *"serviu até hoje de base aos commentarios mais ou menos phantasiados que os nossos litteratos fizeram ás pinturas de Vizeu, sem as terem visto, na maioria dos casos (…)"*. O erudito portuense refere ainda que Sousa Holstein *"não só traduziu mal, e em muitas partes com signaes evidentes de não ter entendido o original inglez, mas cortou, mutilou e paraphraseou onde lhe aprouve! Nota-se sobretudo duas tendências: ora de diminuir, ora a de exagerar o valor da phrase; esta ultima revela-se a cada passo em quasi tudo o que se refere aos quadros de Vizeu. Para que ultrapassar as classificações, já bem honrosas, do sr. Robinson? Que lucra o paiz com este systema de –* surfaire *– exagerar tudo o que nos diz respeito; ou não ha já a coragem para ouvir a verdade?"* (Idem*, ibidem*, 2). A dureza das palavras de Vasconcelos nem sempre é justa, e reflete em parte a relação tensa e a posição crítica com que sempre encarou o centro decisor de Lisboa e as instituições e protagonistas que tutelavam o património artístico nacional. Já em 1875 havia criticado duramente a reforma do ensino artístico proposta pela comissão presidida por Sousa Holstein e até à sua morte teria sempre uma palavra crítica para comentar as principais movimentações artísticas do país.
[958] VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI*, 1881, 18.

história das emigrações artísticas para a Península"[959]. Debruçou-se sobre a influência de Dürer no nosso país[960], sobre as relações entre Portugal e os artistas flamengos[961] (retomando a teoria já pressentida por Raczynski e afirmada por Robinson) e prosseguiu os estudos sobre o pintor Grão Vasco, opondo-se à visão cristalizada e mitificada da figura daquele pintor e à apropriação do seu nome para a caracterização de uma *escola de pintura*[962]. Assim, contrapondo as ideias de Sousa Holstein em relação à existência de uma escola portuguesa de pintura ou "escola de Grão Vasco"[963], conclui que:

> *"O que constitue uma escola é a originalidade de concepção, junta á novidade dos processos technicos; é a fórma* sui generis *pela qual o artista traduz as ideias peculiares, caracteristicas, de uma epoca nacional, quando essa epoca marca o ponto culminante da cultura de um povo. Para haver uma escola nacional é mister ter havido antes uma progressão artistica sensível, mas lenta; (…) Onde está a originalidade da concepção, onde a novidade dos processos technicos, onde a progressão?"*[964]

Para além do estudo da pintura, Vasconcelos debruçou-se ainda sobre outros domínios artísticos, como a arquitetura e o das indústrias artísticas, interrogando-se constantemente sobre a existência de uma "marca" nacional:

---

[959] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.II, 1990 [1966], 117.
[960] VASCONCELOS, Joaquim de – *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, 1877.
[961] Estas questões e as teorias defendidas por Joaquim de Vasconcelos deram azo a algumas polémicas, entre as quais a que manteve em 1878 com o lente coimbrão Augusto Filipe Simões, e que está descrita com grande pormenor na tese de doutoramento de Sandra Leandro – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo*, 2008 [texto policipiado], 225 e seg.
[962] *"Grão Vasco é* um nome *apenas, que não pode resumir o movimento artístico de dous séculos; é menos ainda do que um nome; é uma concepção errada do movimento artistico de uma epoca importante da historia da arte em Portugal, concepção que nasceu n'um período que se accusa pela falta absoluta de critica historica e artistica"* (VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI*, 1881, VI)
[963] SOUSA HOLSTEIN – "Prefácio do Editor" in ROBINSON, J. C. – *A antiga escola portugueza de pintura…*, 1868, 20.
[964] VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI*, 1881, 8-9.

"Poderá criar-se um estilo original português, na arte? Existiu alguma vez esse estilo? E quais os elementos que o caracterizavam? Poderá esperar-se este estilo no futuro?"[965].

A discussão manter-se-ia nas décadas seguintes nos meios eruditos nacionais e estrangeiros[966], animando-se a partir do momento em que vários membros da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa renovaram o seu interesse pelas pinturas antigas que formavam parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, e sobretudo após 1910, durante o processo de arrolamento dos bens eclesiásticos e sua integração nos museus nacionais, ao longo do qual Luciano Freire, José de Figueiredo e seus colaboradores puderam desenvolver o tratamento e o estudo de várias tábuas antigas.

Finalmente, refiramos que o debate sobre a especificidade da arte antiga portuguesa e o interesse de José de Figueiredo pelo assunto se integrou num quadro internacional marcado pela intensificação de estudos sobre a arte do início do renascimento europeu e pelas teses que visavam afirmar as especificidades e autonomia das "escolas locais" face à afirmada escola italiana[967]. As suas influências foram sobretudo as dos historiadores francófonos, conforme se pode verificar nas citações e referências que faz nos seus trabalhos. Para além disso, terão sido também preponderantes para a construção do seu pensamento historiográfico as várias exposições que *"informadas por idêntico programa demonstrativo e espírito de reivindicação nacionalista, tiveram lugar em Barcelona, Dusseldorf, Siena e Londres até 1904, marcando um apogeu conjuntural de apresentação pública de primitivos*

---

[965] VASCONCELOS, Joaquim de – *Exposição Distrital de Coimbra em 1884* [conferência] *apud* FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.II, 1990 [1966], 119, nota 345.

[966] Destaque-se, ainda na década de 1880, a contribuição do historiador e professor alemão Carl Justi, que em 1888 traz alguns esclarecimentos sobre a pintura portuguesa do renascimento, ao publicar "Die Portugeisische Malerei der 16 tem Jahrhunderts", em 1888 (cf. BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 370). Reinaldo dos Santos recordaria que Carl Justi foi *"o primeiro que estudou os nossos primitivos à luz da crítica do seu tempo. Justi fez logo um primeiro grupo abrangendo os quadros flamengos em Portugal como o* Fons Vitae *do Pôrto, o da Misericórdia da Madeira, o grande retábulo da Sé de Évora que atribuía a Gerard David, e inclue os de Frey Carlos – flamengo naturalizado português – e os de portugueses que estudaram na Flandres e figuraram nas* gildes *de Antuérpia tendo recebido a influência de Metsys como Simão e Eduardo Portugalois, Afonso de Castro e outros"* (SANTOS, Reynaldo dos – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*, 1938, 23).

[967] Não esqueçamos, por exemplo, o interesse de Figueiredo pelo trabalho de Courajod, que havia sido um dos primeiros a reclamar para a arte do Renascimento francês "*não a influência italiana, mas* [a] *das fontes longínquas do realismo franco-alemão, que iria rejuvenescer e transformar a arte europeia nos séculos XIV e XV*"[967] (BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 392).

nacionais"[968]. Figueiredo visitou pelo menos duas dessas exposições (Bruges, 1902 e Paris, 1904), cuja importância historiográfica foi naquele período analisada por Georges Lafenestre, em duas obras publicadas em 1904[969] e que ainda hoje em dia são consideradas importantes marcos do desenvolvimento da história da pintura europeia, dado terem constituído a demonstração inequívoca das novas teses emergentes que denunciavam a "lenda do Renascimento italiano":

> *"The organisers* [of the exhibition of Bruges, 1902] *were, above all, anxious to demonstrate that there had existed a vigorous and essentially autonomous school of Flemish painters who had, to a large extent, both resisted the seductions of Italy and given supreme expression to such innate characteristics of the Flemish people as piety and a spontaneous approach to the natural world. (…)*
>
> *Two years later, in 1904, the French decided that they, too, must demonstrate to the world that they had a great national school of early painters, and they held a huge exhibition in Paris, which succeeded in bringing together some wonderful and widely scattered pictures (…). The catalogue was written by Henry Buchot (…),* [who] *proceeded to denounce 'the legend of the Italian Renaissance' (…)."*[970]

Figueiredo viria a reconhecer a importância que a visita a essas exposições teve para a sua formação enquanto historiador, afirmando que nelas

> *"o estudo comparativo das obras ahi exibidas nas melhores condições e agrupadas por regiões e períodos determinados permitiu-nos uma soma de conhecimentos que, doutra forma, não seriam possíveis em toda uma longa vida do mais intenso labor."*[971]

---

[968] CARVALHO, José Alberto Seabra – "A invenção de uma identidade para os primitivos portugueses", 2010, 38.
[969] LAFENESTRE, Georges – *Les primitifs a Bruges et a Paris 1900-1902-1904*. Paris: Librairie Georges Baranger, 1904 e *L'exposition des primitifs français*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1904. Figueiredo conhecia pelo menos a primeira destas obras, referenciada na bibliografia da monografia sobre Nuno Gonçalves.
[970] HASKELL, Francis – *The ephemeral museum. Old Masters paintings and the rise of the art exhibition*, 2000, 105.
[971] FIGUEIREDO, José de – "Introdução a um estudo sobre a pintura em Portugal" in *Boletim de Arte e Arqueologia*. Fasc. I [1921], 12.

Após a publicação da monografia dedicada a Nuno Gonçalves, José de Figueiredo não voltou a publicar monografias com o mesmo relevo, optando por centrar o seu trabalho na reorganização do MNAA, publicando esporadicamente os resultados das suas investigações em periódicos e catálogos. Ao longo da década de 1910 são raros textos seus sobre história da arte portuguesa – neste período a sua aparição em periódicos está sobretudo relacionada com a divulgação mais geral do seu trabalho à frente do MNAA. Porém, a sua produção historiográfica conheceu novo fôlego a partir do início dos anos 1920, década em que desenvolveu vários estudos relacionados com os desafios com que se foi deparando durante o processo de reorganização do Museu Nacional de Arte Antiga (nomeadamente os relacionados com o estudo das coleções e com a organização de exposições) e com aqueles que, direta ou indiretamente, lhe iam sendo lançados durante os restauros feitos por Luciano Freire a inúmeras tábuas antigas provenientes de todo o país[972]. Destacam-se, então, o texto "Introdução a um estudo sobre a pintura quinhentista em Portugal", publicado logo em 1921 no efémero *Boletim de Arte e Arqueologia*[973]; os vários artigos sobre arte portuguesa que entre 1923 e 1927 redige para a revista *Lvsitania*[974]; o artigo "O nacionalismo e universalismo da arte

[972] Em 1932 Figueiredo comentaria numa entrevista que *"desde 1909 para cá, ano em que eu fui ao seu «atelier» pedir-lhe para se ocupar da reintegração dos painéis de Nuno Gonçalves, Freire já tratou e reintegrou cêrca de 400 pinturas"*, reconhecendo na mesma entrevista que *"sem Luciano Freire, nunca eu podia ter revelado a escola portuguesa de pintura, que é uma das mais nobres afirmações de Portugal da grande época"* ("Homenagem a um artista" in periódico não identificado [1932]. Biblioteca de Arte da FCG, Fundo reservados, Espólio de Diogo de Macedo. "Artigos publicados na imprensa sobre arte em Portugal" [1901-193-], DM 374/14-85). Note-se que Figueiredo referia regularmente o precioso contributo de Freire para os seus estudos, lembrando que *"tão constante tem sido sempre a sua colaboração que, em muitos casos, as conclusões a que cheguei só eram possíveis com a comunidade do nosso trabalho."* (FIGUEIREDO, José de – "Pintura portuguesa primitiva. Jorge Afonso" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. II [Março de 1924], 218).

[973] O *Boletim de Arte e Arqueologia*, dirigido por José de Figueiredo, foi concebido como "*Órgão do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa*" e visava divulgar a atividade daquele Conselho, nomeadamente o estado das investigações levadas a cabo pelos seus vogais. Deste boletim, cuja conceção havia sido projetada em 1915 (ano em que foi integrado no orçamento geral do Estado uma verba de 500 escudos para a sua realização) só chegou a ser editado o primeiro fascículo, em 1921. Em 1924 o CAA de Lisboa recordaria esta experiência *"que mereceu aplausos gerais, mas de magros proventos, o que não consentirá por agora, o prosseguir-se (…)"* (cf. Ata da Comissão Executiva do CAA [15 de outubro de 1915]. Livro 19. Fundo ANBA. Código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00019_m0151-0152.TIF. Acedido em março de 2013 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681) e Ata da Assembleia Geral do CAA [4 de abril de 1924]. Livro 18. Fundo ANBA. Código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00018_m0063. Acedido em março de 2013 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680).

[974] Dirigida por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), e contando com a colaboração dos grandes nomes da intelectualidade portuguesa (Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos, António Sardinha, António Sérgio, José Leite de Vasconcelos, Reinaldo dos Santos, Ricardo Jorge, Viana da Mota, entre outros), a revista *Lvsitania* (1924-1927) foi um dos mais importantes periódicos nacionais da década de 1920, tendo como programa ser *"um órgão da nossa cultura, pôsto ao serviço da Reconstrução Nacional", enquadrado "no grande movimento da re-criação do Espírito da Pátria, para o servir com sinceridade pura, isenção honrada e fé ardente na verdade imortal da Nação Portuguesa (…)"* (cf. nota "Ao leitor" in *Lvsitania*, Fasc. I [setembro de 1923], s.p.).

portuguesa nos séculos XV e XVI", que integra a volumosa *História da literatura portuguesa ilustrada*[975]; e os textos para vários catálogos, nomeadamente *Portugal em Sevilha: catálogo da exposição cultural da época dos descobrimentos* (1929), *L'art portugaise de l'époque des grandes découvertes au XX siècle* (1931) e o *Catálogo e guia de algumas obras de arte temporáriamente agrupadas neste museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo da Índia* (1932).

Note-se que ao longo de todo este período Figueiredo debruçou-se não apenas sobre as pinturas antigas portuguesas que constituíam o núcleo a partir do qual foi (re)organizada a pinacoteca do MNAA – contribuindo para algumas atribuições autorais, datações e para o estudo de autores[976] e fixando definitivamente a sua convicção de que *"impregnada de são naturalismo e vasada nos moldes fortes lhe dava a vida em que sempre assentara, a nossa pintura* [quinhentista] *continuava assim felismente, e quase sem hesitações, a sua marcha secular, não se deixando enredar demasiadamente nos ouropeis vazios e retóricos do renascimento bastardo em que, decadente, se debatia já a pintura neerlandeza"*[977] – como também abordou outros temas e épocas, relacionados com as coleções e as atividades que vinham sendo desenvolvidas no "seu" museu e no seio da Academia Nacional de Belas-Artes, que passou a presidir a partir de 1932. Escreveu então acerca de assuntos como a cerâmica e faiança portuguesa[978], a ourivesaria[979] ou a arte portuguesa de além-mar[980] e proferiu

[975] Obra monumental do bibliófilo Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949), editada entre 1929 e 1942. Teve como colaboradores Afonso Lopes Vieira, Fidelino de Figueiredo, Henrique Lopes de Mendonça, José Leite de Vasconcelos, Moises Amzalak, Reinaldo dos Santos, António Baião, entre outros.

[976] Em março de 1924 Figueiredo refere na revista *Lvsitania* (Fasc. II [março de 1924, 169) que tem vindo a tentar agrupar e identificar *"as obras dos onze pintores (Jorge Afonso, Francisco Henriques, Frei Carlos, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Vasco Fernandes, Gaspar Vaz, Christóvão Lopes, Sanches Coelho, Cristóvão de Morais) que parecem ter ilustrado mais a arte do século XVI"*. Sobre estes artistas publicou, para além dos textos nos catálogos de 1929 e 1931, artigos dispersos na imprensa periódica, dos quais se destacam "Christovão de Figueiredo" in *Diário de Notícias* [9 e 10 de março de 1914]; "Pintura portuguesa primitiva (Frei Carlos)" (*Lvsitania*. Fasc. I [janeiro de 1924], 39-43); "Pintura portuguesa primitiva. Jorge Afonso" (*Ibidem*, Fasc. II [março de 1924], 169-170); "Armada portuguesa num pôrto de mar. Pintura de Gregório Lopes…" (*Ibidem*, Vol. V e VI (Fascículo Camoneano) [1925], s.p.); "Vasco Fernandes" (*Ibidem*, Fascículo de Natal [dezembro de 1925], 239); "Arte portuguesa primitiva. Gregório Lopes e a Infanta D. Maria" (*Ibidem*, Fascículo X [1927], 95-104); "Tríptico do Espírito Santo (Miragaia)" (*Ilustração Moderna*. 2.º ano, n.º 14 [julho de 1927]).

[977] FIGUEIREDO, José de – "Introdução a um estudo sobre a pintura quinhentista em Portugal" in *Boletim de Arte e Arqueologia.* Órgão do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa. Fasc. I [1921], 18.

[978] FIGUEIREDO, José de – "Exposição comemorativa do 1.º Centenário da Fábrica da Vista Alegre" in *Lvsitania.* Fasc. II [março de 1924], 423-427.

[979] FIGUEIREDO, José de – "A Baixela Germain" in *Lvsitania*. Fasc.? [1926], 484-485; "O nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI", 1929, 312-313; *Exposição de arte francesa especialmente de ourivesaria do século XVIII*, 1934, IX-XXXIII;

comunicações sobre o "Teatro Real da Ópera", "O hostiário de marfim existente no Museu Grão Vasco" ou "O palácio dos Duques de Bragança" [981], por exemplo.

No início da década de 1930 José de Figueiredo abrandou o seu ritmo de produção literária[982], não sem antes enunciar aquela que deveria ser a nova linha de estudo da pintura portuguesa, principalmente do século XVI. O desafio era, agora, determinar *"a proporção das influências nacionais ou estranhas que eles* [os artistas quinhentistas] *sofreram e, consequentemente, o grau maior ou menor da sua originalidade e poder"*[983], dado que *"sem deixar de afirmar, da maneira superior, o génio lusitano e as suas qualidades próprias"*, a arte portuguesa terá caminhado para uma progressiva descaracterização ao longo do século XVI, fruto de um maior contacto com o estrangeiro e do enriquecimento do país, que levou ao *"agrupamento dos artistas em oficinas indispensáveis à realização das grandes encomendas"*, prejudicando-lhes o individualismo[984]. O diretor do MNAA revelava então uma posição mais madura e refletida em relação à defesa de uma originalidade artística nacional, que nunca deixou de defender mas que reconhecia ter de ser cada vez mais ponderada e sustentada pelo cruzamento de investigações sobre arte portuguesa e arte estrangeira.

---

[980] V. "O nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI" (1929), artigo em que Figueiredo "*sintetisa a ideia que era a sua convicção, da projecção da arte portuguesa no mundo e especialmente no Oriente, durante estes dois séculos. Esta ideia, largamente confirmada mais tarde, determinou os planos das exposições de Sevilha e de Paris que pretendiam mostrar as obras realizadas na época dos descobrimentos dos portugueses, e a conduziam a manifestações de influência metropolitana nos reinos africanos, assim como na Índia, na Insulíndia, na China e no Japão. (…)"* (COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV [janeiro a dezembro de 1959], 3). V. também os textos que José de Figueiredo escreveu para os catálogos *Portugal em Sevilha*, 1929; *L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XX siècle*, 1931 e *Catálogo e guia de algumas obras de arte temporáriamente agrupadas neste museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo da Índia*, 1932. Refira-se que Léon Bourdon, nome de referência dos estudos portugueses em França, viria a dedicar uma das suas obras a José de Figueiredo e Moises Bensabat Amzalak *"qui m'ont révélé l'Orient portugais"* (BOURDON, Léon –*Les Débuts de l'Évangélisation de Ceylan vers le milieu du XVIe. siècle d'après des documents récemment publiés*. Lisbonne: Institut Français au Portugal, 1936).

[981] Comunicações proferidas em 23 de junho de 1933 e em 23 de outubro de 1934, publicadas no *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Vol. III [1938], 33-35; 36-37 e 38.

[982] João Couto recorda que depois de 1932 Figueiredo passaria a dedicar a maior parte da sua actividade à *"organização dos Institutos Artísticos do seu País"* e ao processo de *"engrandecimento e de transformação do Museu das Janelas Verdes, obra a cujo começo ainda teve o prazer de assistir."* (COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV [janeiro a dezembro de 1959], 6).

[983] FIGUEIREDO, José de – "Metsys e Portugal" in *Separata de Mélanges Hulin de Loo*, 1931, 3.

[984] Idem, *ibidem*, 4 e 5. Figueiredo já havia enunciado esta tese no texto que escreveu para o catálogo *Portugal em Sevilha*, 1929, 13.

4. Da metodologia: práticas, discussões e polémicas.

José de Figueiredo iniciou a sua atividade de "escritor de assuntos de arte" num período, em Portugal, ainda fortemente marcado pela ausência de preparação profissional teórica e artística dos críticos-historiadores. Este fator levava a não raras tensões entre os críticos e os artistas, que não reconheciam particular capacidade e sensibilidade àqueles para escreverem sobre as suas obras[985], e entre os jovens historiadores e os historiadores consagrados ("profissionais"), que criticavam reciprocamente as fragilidades dos processos e metodologias seguidos por uns e por outros. Não tendo sido um teórico, Figueiredo não produziu textos que se debrucem especificamente sobre as metodologias e os enquadramentos teórico-historiográficos em que o seu trabalho se enquadrava; assim, é precisamente através das trocas de ideias e discussões que manteve ora a nível particular, ora publicamente, que nos chegam os principais testemunhos diretos e indiretos relativos às suas práticas de trabalho enquanto investigador.

Um dos primeiros indícios relativos à prática metodológica de José de Figueiredo enquanto historiador de arte chega-nos através de Joaquim de Vasconcelos, que poucos meses após a publicação de *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* escreveu ao seu amigo, declarando ter reservas em relação às teses enunciadas nessa obra (que não passariam de *"improvisações mais ou menos fundamentadas"*[986]) e criticando a abordagem metodológica seguida, que não explicita mas que contrapõe com a sua:

---

[985] Em 1886 o periódico humorístico *Charivari* observava: *"Hão-de concordar em que ser perito nas lettras não basta para que se perceba de arte; por isso, achávamos prudente que os nossos jornalistas, ao tratar de um assumpto tão melindroso, deveriam ter o bom senso de consultar previamente alguma competencia artistica. Infelizmente não succede assim. Abre-se a exposição de pinturas; o jornalista vizita-a, e acha bom apenas o que lhe parece bonito. Ora, o adjectivo* bonito*, em materia d'arte, é tudo quanto quizerem menos o qualificativo de bom. (…)"* (*apud* LEANDRO, Sandra – "Para que serve o juízo? Crítica, critério, críticos e artistas no final do século XIX" in LAPA, Pedro e SILVEIRA, Maria de Aires (org.) - *Arte portuguesa do século XIX. Vol. I. 1850-1910*, 2010, cxi).

[986] A crítica de Joaquim de Vasconcelos é indireta, mas não deixa de ser explícita: *"Eu estudo Historia da Arte peninsular (não a hespanhola semente; não a portugueza somente) desde as origens pré-historicas ha mais de quarenta anos, desde que regressei a Portugal em 1865. (…) Reuni uma livraria sobre a Hist. da Arte peninsular (…); estudo toda a arte, não sómente a primitiva, mas todas as artes, incl. a Mourisca – isto é toda a civilização hispânica – sem a menor preocupação, mas por isso mesmo interessam-me pouco questões que posso chamar improvisações, embora mais ou menos fundamentadas. Sobre Velasquez ha toda uma litteratura, ha 60 anos (…); conheço-a e contento-me com isso, e com os ultimos admiráveis trabalhos do Justi. Nada, absolutamente nada me importa a costella portugueza, e tudo o que d'ahi se possa traduzir – ou phantasiar. Eis a questão."* (Carta de Joaquim de Vasconcelos para José de Figueiredo [12 de dezembro de 1908]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

"Eu trabalho em mosaico, penosamente, mas não pretendo que o meu processo seja preferível ao seu. Não discuto as suas descobertas, nem julgo os seus processos de investigação; digo só que não me agradam. E estou no meu direito, dado que não vou a publico diminuir os seus meritos. (…)

Sigo em Hist. da Arte um caminho descoberto e traçado por mim. Siga o meu amigo o seu processo (…)."[987]

Joaquim de Vasconcelos foi, apesar da amizade que vota a José de Figueiredo, um constante crítico dos seu trabalhos, chegando a acusá-lo de *"fazer História à sua medida"*[988] e de *"pretende*[r] *reduzir os 300 quadros da escola antiga do sec. XVI a* uma *figura do sec. XV. (Nuno Gonç.es)"*[989]. Porém, embora nunca deixe de apreciar negativamente as *"affirmações um tanto ultra-nacionalistas"*[990] e alguns *"pontos de vista geraes"* do trabalho do seu conterrâneo – *"que não podem hoje nem nunca admittir-se, como, por exemplo, a questão capital da influencia de João van Eyck e sua arte sobre a eschola portugueza de pintura do seculo XVI, que o Snr. Figueiredo pretende eliminar, ou pouco menos"*[991] – o erudito portuense viria a reconhecer Figueiredo como o *"author do unico estudo serio"*[992] sobre os painéis, ainda que vaticinando:

"Reconhecendo merito relevante na exposição histórica – na parte technica teve um auxiliar poderoso no snr. Luciano Freire – ; admittindo e applaudindo o seu methodo de investigação; concordando em que dois colaboradores [José de Figueiredo e Luciano Freire] *assim unidos podiam fixar (e fixaram) um marco*

[987] Carta de Joaquim de Vasconcelos para José de Figueiredo [12 de dezembro de 1908]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. Sublinhado no original.
[988] Cf. LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policopiado], 266.
[989] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves [27 de novembro de 1912] in *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, 1973, 234.
[990] Carta de Joaquim de Vasconcelos para Luciano Freire [1 de dezembro de 1917]. AMNAA, FJF, Cx. 10, doc.14.
[991] VASCONCELOS, Joaquim de – "Antigo retavolo de São Vicente" in *Arte Religiosa em Portugal*. Fasc. 20, 1918, 2.
[992] Idem, *ibidem*, 2. Note-se que na altura em que Vasconcelos redige estas palavras, tinha acabado de vir a lume a obra de Alfredo Leal, *Os painéis do Infante: ligeiros comentários sobre a memória do dr. José de Figueiredo àcêrca do pintor Nuno Gonçalves* (1917), na qual o autor tenta demolir as teses de Figueiredo em relação à autoria e identificação das personagens dos painéis e o trabalho de restauro levado a cabo por Luciano Freire. Na carta já citada, dirigida a Freire em 1 de dezembro de 1917, Vasconcelos refere a propósito do artigo que está a preparar sobre o "Antigo retavolo de São Vicente" que *"(…) não farei o menor caso das descobertas do detractores do Dr. José de Figueiredo (que não li, nem lerei) (…)"*.

dominante no caminho a percorrer, avanço um modesto conselho como antiquario mais velho, a quem nem os louvores do amigos, nem os vituperios dos inimigos perturbaram a clara visão da verdade e o sentimento da justiça; esse conselho é: despresar os louvaminheiros do Elogio mutuo (…).

Sinto sinceramente que uma obra de grande merito, a do snr. dr. José de Figueiredo, entrasse depois no côro dos exageros patrioticos. Sinto, repito, depois de tudo isto que o snr. dr. Figueiredo applaudisse o côro patriotico, revelando um Nuno Gonçalves, que põe na sombra os irmãos Van-Eyck; e os corrige, no dizer dos panegyristas nacionaes (…)"[993]

Refiramos, por fim, que embora justo nos comentários que faz ao deslumbramento nacionalista com que as teses de José de Figueiredo foram recebidas e, depois, desenvolvidas pelo próprio e pelos seus panegiristas, as palavras de Joaquim de Vasconcelos não deixam de revelar uma forte mágoa pelo facto de o seu próprio trabalho – desenvolvido há mais anos, de um modo mais metódico e coerente, e que estava na base do caminho seguido por Figueiredo[994] – nunca ter recebido igual atenção:

"Em 1888 indiquei, para a historia da pintura, o fio da Ariadne, mas debalde. (…)

(…) Em 1888 não tive cortejo, nem hymnos, apenas um discreto silencio; valores entendidos por mim, de ha muito. (…)"[995]

Até à data da sua morte Joaquim de Vasconcelos foi um fiel colaborador de José de Figueiredo, chegando a dar ao diretor do MNAA informações sobre bibliografia e outra documentação existente em arquivos e bibliotecas, útil para o estudo da pintura antiga portuguesa[996] e mesmo conselhos relativos à atividade do museu[997].

---

[993] VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portuguesa dos século XV e XVI*, [1917], 7-9.

[994] Vasconcelos fora o primeiro a apontar, em 1899, para as afinidades entre os pintores primitivos portugueses e alguma pintura coeva espanhola, enunciando um *"grupo novo, que nada tinha que vêr com o absorvente Grão Vasco de Vizeu, sempre pronto a engolir todas as taboas grandes e pequenas que appareciam pelo paiz (…)"* (VASCONCELOS, Joaquim de – "Antigo retavolo de São Vicente" in *Arte Religiosa em Portugal*. Fasc. 20, 1918, 2).

[995] VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portuguesa dos século XV e XVI*, [1917], 2-3.

[996] Cf. o conjunto de epístolas dirigida por Joaquim de Vasconcelos a José de Figueiredo (Espólio José de Figueiredo, não catalogado). Infelizmente, não pudemos consultar todos documentos. Extraímos de um deles (Carta de Joaquim de Vasconcelos para José de Figueiredo [20 de junho de 1911]), para exemplo, a seguinte passagem: *"Percorri agora minuciosam.te todo o processo de Damião de Goes na Inquisição –*



Fig.56 O grupo de personalidades que tomaram parte na homenagem a Joaquim de Vasconcelos, fevereiro de 1929. Ao centro, sentados, José de Figueiredo e Joaquim de Vasconcelos.

Na festa de homenagem prestada a Vasconcelos pelo seu 80.º aniversário (Fig.56), Figueiredo não deixou de elogiar o trabalho do seu "mestre", recordando que fora *"nos estudos por êle organizados, que começou a tomar corpo e a definir-se o «verdadeiro movimento» que é, já hoje, a História da Arte Portuguesa"* e lembrando ainda que

> *"Emquanto Sousa Viterbo e outros trabalharam nos arquivos, o professor Joaquim de Vasconcelos, sem deixar de compulsar os documentos, (…) não se cansou de percorrer o país em tôdas as direcções organizando, assim, o verdadeiro inventário da nossa riqueza artística. E, desta forma, chamando para êsse nosso património a atenção do país e dos governantes, tornou menos fácil o êxodo daquela nossa riqueza e conseguiu mesmo, por vezes, os cuidados necessários à sua conservação, embora, e infelizmente, a sua voz não tivesse sido sempre ouvida como o devia ter sido…"* [998]

---

duas vezes o li e não encontro lá referencias alg.as aos quadros de Tarouca. (…) / Em tempos, fallando com o R. O. [Ramalho Ortigão] *disse-lhe, a proposito de uma visita que elle fizesse a Tarouca, que no processo de Damião de Goes havia referencia a um Abbade de Tarouca, seu filho; que Goes contemplára differentes casas religiosas com obras de arte, por doação, e em lembrança de tres filhos que professaram como frades. Era possivel que os quadros de T. fossem presente de G. ao Abbade de T. Fr. Felipe de Lyon, nome que seu filho Manuel (…) adoptou em religião. (…)".*

[997] Referimo-nos especificamente às constantes chamadas de atenção que Vasconcelos faz, em público e em privado, ao diretor do MNAA, para que seja elaborado um catálogo do MNAA. Retomaremos este assunto no Capítulo 9.

[998] "O 80.º aniversário do mestre" in *Ilustração Moderna*. Ano 4, n.º 30 [fevereiro de 1929], 288.

É sobretudo através dos textos elaborados durante a polémica mantida em 1924 com o ex-conservador do MNAA Vergílio Correia[999], que nos chegam os testemunhos mais interessantes relativos à atitude de José de Figueiredo face ao trabalho do historiador de arte. A polémica, alimentada em 1924 nas revistas *Lvsitania* e *Terra Portuguesa*[1000], terá sido publicamente suscitada pela recensão crítica feita por Figueiredo ao recém-publicado livro *Sequeira em Roma*, de Vergílio Correia[1001]. Demolidor em relação às conclusões apresentadas nesta obra (que não iremos analisar), Figueiredo declara que a incompetência do seu autor se devia à falta de uma qualidade essencial para um historiador de arte: a *"vocação"*, que *"não se remedeia mesmo quando para a substituir se lhe sacrificam longos e aplicados anos. (…)"*[1002]. E, revelando sentir-se pessoalmente atacado numa passagem em que Vergílio Correia afirmava que *"Esperar, demorar muitas vezes por largos anos, uma publicação, porque nos falta uma informação, um documento que esclareceria determinado ponto, não é*

[999] **Vergílio Correia Pinto da Fonseca** (1888-1944). Professor, historiador de arte, arqueólogo e jornalista português. Formado em Direito (1911) e doutorado em Letras (1935) na Universidade de Coimbra, onde lecionou as cadeiras de Estética e História da Arte (desde 1921) e de Arqueologia (a partir de 1923). Foi conservador do Museu Etnológico Português (1912-1915) e do Museu Nacional de Arte Antiga (1915-1921), e foi diretor do Museu Nacional Machado de Castro entre 1929 e o ano da sua morte. Fundou, com a colaboração de Sebastião Pessanha e de Alberto de Sousa, a revista *Terra Portuguesa* (1916-1927), foi responsável pela criação da revista *Arte e Arqueologia* (1930-1933) e dirigiu o jornal *Diário de Coimbra* (1938-1944). Dedicou a sua vida ao estudo da história da arte portuguesa nas suas variantes eruditas e populares. Da sua extensa obra, destaquem-se: *Etnografia Artística (Notas de Etnografia Portuguesa e Italiana)* (1916); *Monumentos e esculturas: séculos III-XVI* (1919); *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVII: ensaio* (1921); *Artistas de Lamego* (1923); *Vasco Fernandes: mestre do retábulo da Sé de Lamego* (1924); *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI* (1928); *Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha* (1929-1931);.*Inventário Artístico do Distrito de Coimbra* (publicado postumamente em 1947) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 7, [s.d.], 757; ROSMANINHO, Nuno – "A historiografia artística de Vergílio Correia (1888-1944)", 1995, 161-185).

[1000] *"(…) mais brilhante a primeira* [*Lvsitania*]*, do lado de Figueiredo com grandes nomes a assegurar-lhe a colaboração; mais modesta e provinciana a segunda* [*Terra Portuguesa*] *(…)"* (FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 345.

[1001] FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Sequeira em Roma (duas épocas)" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. I [janeiro de 1924], 128-131). Embora publicamente a polémica tenha começado com este texto, Vergílio Correia insinuará que a animosidade de Figueiredo para com ele terá tido início após a sua saída do MNAA, quando começou a divulgar diversa documentação inédita coligida ainda durante o período em que se encontrava a trabalhar no museu (documentação essa *"que eu não lhe comuniquei, como aliás não lhe tinha mostrado ou comunicado cousa alguma que encontrasse fóra do meu serviço oficial"*) e quando iniciou a sua atividade docente em Coimbra: *"Não tenho culpa que o sr. Figueiredo, apezar do seu grande merito, o não seja* [professor de História da Arte]. *Mas o que lhe posso responder é que a Faculdade quando me convidou sabia que convidava não um consagrado stilista, mas um trabalhador em inicio de carreira, capaz de produzir e progredir. (…)"* (CORREIA, Vergílio – "Explicação aos leitores" e "Resposta a uma crítica" in *Terra Portuguesa*. Tomo V, n.º 38 [maio de 1924], 13 e 15).

[1002] FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Sequeira em Roma (duas épocas)" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. I [janeiro de 1924], 129.

para o nosso tempo nem para o meu temperamento"[1003], não hesita em ripostar, afirmando que

> *"Para um estudioso de antiguidades, o sr. dr. Vergílio Correia é em verdade demasiado, não diremos moderno, mas modernista, o que é diferente. Nós preferimos neste ponto continuar a guiarmo-nos neste ponto por Fustel de Coulanges e a acreditar, com êsse altissimo espírito, que, em matéria de história e sobretudo de história da arte, para uma breve hora de síntese, não são demais longos anos de análise."*[1004]

Não deixa de ser curiosa a referência de Figueiredo ao historiador francês Fustel de Coulanges[1005], um dos precursores da abordagem científica no estudo da História em França. Coulanges defendeu que todas as construções historiográficas deviam ser feitas tendo em conta dois princípios fundamentais: um deles prendia-se com a necessidade de se fazerem leituras totalmente objetivas das fontes consultadas, procedendo-se à sua abordagem crítica, sem preconceitos ideológicos ou políticos por parte do historiador; o outro chamava a atenção para a não fiabilidade das fontes secundárias, pelo que deveria sempre ser privilegiada a documentação primária[1006]. Ora, o trabalho de Figueiredo não se pautava propriamente pela objetividade e imparcialidade – as críticas de que era alvo prendiam-se sobretudo com o facto de subordinar as suas teses a um discurso demasiado

---

[1003] E o autor remata: *"Porque muito esperaram homens aliás eminentes e sabedores dentro do campo artístico é que Portugal não possui ainda uma História da Arte..."* (CORREIA, Vergílio – *Sequeira em Roma. Duas épocas (1788-1795 – 1826-1837)*, 1923). Correia voltará a referir este assunto (em resposta às críticas de Figueiredo), nomeando agora explícita e ironicamente o seu alvo: *"Ao passo que o sr. Figueiredo consagra às suas sabias criticas e outros trabalhos de alcance social, todo o seu tempo, o que faz com que desde o Nuno Gonçalves, (1909), nada haja editado, eu imprimi uma dezena de volumes e dirijo uma revista que já conta 4 tomos."* (CORREIA, Vergílio – "Resposta a uma crítica" in *Terra Portuguesa*. Tomo V, n.º 38 [maio de 1924], 15).

[1004] FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Sequeira em Roma (duas épocas)" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. I [janeiro de 1924], 129. Sublinhado nosso.

[1005] **Numa Denis Fustel de Coulanges** (1830-1889). Historiador francês. Formado na Escola Normal Superior, frequentou depois a Escola Francesa em Atenas. Entre 1860 e 1870 lecionou a cadeira de História na Faculdade de Letras da Universidade de Estrasburgo, vindo depois a ser docente na Universidade de Paris – Sorbonne e diretor da Escola Normal. Foi autor de várias trabalhos dedicados ao estudo das instituições políticas e religiosas da Antiguidade Grega e Romana, sendo a sua mais famosa obra *La Cité Antique* (1864) (Cf. *Encyclopaedia Britannica*. URL: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/222845/Numa-Denis-Fustel-de-Coulanges).

[1006] *Encyclopaedia Britannica*. URL: http://www.britannica.com/EBchecked/ topic/222845/Numa-Denis-Fustel-de-Coulanges. A sua insistência na utilização de fontes primárias coevas levou à generalização da consulta dos arquivos franceses ao longo do século XIX. Apesar dos princípios que defendeu, Fustel não era um paleógrafo, pelo que a sua predileção por fontes manuscritas antigas levou-o ironicamente a erros de leitura e, como consequência, de interpretação, colocando em causa algumas das suas teses.

nacionalista, a partir do qual pré-concebera a ideia da existência de uma escola autónoma de pintura portuguesa –, sendo também bastante dúbia a sua atitude face aos recursos documentais como auxiliares do fazer historiográfico. Vejamos:

Defendendo-se da áspera crítica tecida por Figueiredo à sua obra *Sequeira em Roma*, Vergílio Correira refere que *"(…) eu não faço história de arte por impressão, mas por documentos, eu que não sou um expert, mas um simples pesquisador (…)*[1007], demonstrando inequivocamente a sua integração numa corrente metodológica positivista que pretendia *"desenvolve*[r] *a catalogação de obras de arte e procura*[r] *estabelecer, com base na pesquisa de arquivos e respectiva publicação de fontes, cronologias e autorias exactas"*[1008].

A resposta de Figueiredo depressa se fez sentir e, bastante elucidativa da sua atitude mais intuitiva (como bem observa Paulo Pereira, subsidiária de um *"certo empirismo crítico"*[1009]), dá-nos uma clara ideia do que para ele deveria ser a utilização dos documentos no trabalho do historiador de arte:

> *"**Quando, portanto, se pretende examinar uma obra de arte, há uma só cousa a fazer: examiná-la.** E só assim se pode saber se ela é autêntica, pois o documento pode existir e a obra, análoga à primitiva, não passar de uma réplica ou cópia daquela. E é essa também a única maneira de determinar qual a sua escola e caracteres, e conseqüentemente, qual a sua importância e valor.*
>
> ***O documento, embora por vezes fundamental, é assim e sempre unicamente um subsídio. E é-o verdadeiramente e a valer apenas para aquêles que souberem servir-se dêle**, isto é, para os que, tendo as qualidades naturais para isso, disponham também da respectiva educação e cultura, uma e outra coisa indispensáveis a um bom critério artístico. (…)"*[1010]

[1007] CORREIA, Vergílio – "Resposta a uma crítica" in *Terra Portuguesa*. Tomo V, n.º 38 [maio de 1924], 14.
[1008] ROSMANINHO, Nuno – "A historiografia artística de Vergílio Correia (1888-1944)", 1995, 161.
[1009] PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa", 2010, 55.
[1010] FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. III [junho de 1924], 414. Sublinhado nosso.

Ou seja, ao invés de Vergílio Correia que, como sustenta José-Augusto França, depositava nos documentos *"uma fé de arqueólogo"*[1011], Figueiredo considerava-os meros elementos subsidiários de informação que, embora fossem muitas vezes essenciais para a fixação de factos relevantes e para a construção de teorias, deveriam sempre ser considerados com desconfiança e sob um forte critério de análise. Deste modo, o diretor do MNAA não só acabava por seguir o alvitre de Fustel de Coulanges (que chamara a atenção para a infiabilidade da documentação secundária), como até o ampliava, porque a sua desconfiança era transversal a todo o tipo de documentos, mesmo os primários[1012].

Apesar de relativizar a importância das fontes documentais, José de Figueiredo não deixou obviamente de recorrer a numerosa documentação para dar seguimento aos seus estudos sobre arte portuguesa. Não gostando particularmente de perder tempo em arquivos[1013], foi sua prática corrente recorrer a documentação primária recolhida por terceiros. Assim, muitos dos seus trabalhos assentam em recolhas documentais elaboradas por outros investigadores e pelos seus colaboradores no MNAA. Esse apoio, fundamental para o desenvolvimento da sua carreira de historiador, é várias vezes referido nos seus textos, nos quais são lembrados, por exemplo: os contributos documentais de Sousa Viterbo[1014], Gabriel Pereira e Ramalho Ortigão; as investigações de José Pessanha e de Luciano Freire; o apoio de Pedro de Azevedo e António Baião

[1011] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. 1990 [1974], 345.

[1012] No texto introdutório do primeiro número do *Boletim* da ANBA, José de Figueiredo chama a atenção para o facto de, nas pesquisas arquivísticas muitas *vezes "se dispôr, não de toda a documentação relativa à obra de arte a estudar, mas apenas de parte dessa documentação. Sendo assim, todos os cuidados serão poucos da parte dos que utilizarem esses documentos."*. Figueiredo exemplifica este assunto fazendo referência a dois casos concretos de investigações em curso no MNAA, em que a leitura de documentos coevos à partida idóneos deu azo a atribuições autorais erradas de algumas peças (FIGUEIREDO, José de [Introdução] – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. I [1932], I-XI).

[1013] Atente-se às suas palavras: *"A pesquisa de documentos, possível a todos os que, sabendo ler, tenham os olhos habituados às antigas grafias, é obra sobretudo de tempo e paciência. E é por isso que nos grandes centros, como Paris, a sua rebusca é um dos recursos dos pobre-diabos, vagamente letrados, que, sem outras qualidades, ganham assim modesta mas honradamente o seu pão nesse labor pouco intelectual (…) / E dizendo isto, em vez de amesquinhar a obra admirável de Sousa Viterbo e Anselmo Braamcamp Freire e outros investigadores nossos de valor, ainda mais a nobilitamos, porque, com qualidades para tarefas mais difíceis e subjectivas (…), não hesitaram em sacrificar-se, sendo êles próprios, por falta de ajudantes, quem procurou e encontrou a maior parte do que nos legaram nesse campo"* (FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. III [junho de 1924], 414).

[1014] Chamamos a atenção para o facto de existirem, no Espólio José de Figueiredo (particular, não catalogado), várias cartas de Sofia de Sousa Viterbo (1878-1933), filha e colaboradora deste médico e historiador, respondendo a vários pedidos de informação relacionados com as investigações de seu pai e colocando a Figueiredo algumas questões de índole historiográfica. As epístolas que pudemos consultar têm como datas limite 1910-1914 e correspondem a um período em que Sofia se encontrava a fazer a revisão da obra de seu pai *Notícia de alguns pintores portugueses…*, para reedição com notas inéditas.

(da Torre do Tombo), e do coronel Garcez Teixeira (bibliotecário da ANBA) e de Cordeiro de Sousa (seu adjunto); e as pesquisas feitas por Reinaldo dos Santos e pelos conservadores do MNAA, Luís Keil, Vergílio Correia e João Couto[1015].

José de Figueiredo privilegiou sobretudo o contacto direto com a obra de arte, entendendo que todo o estudo histórico de uma obra deveria ter como ponto de partida a análise da obra *em si* :

> *"Quando se trata de História em geral, para que o documento tenha todo o seu pêso, é indispensável que quem o utilize disponha de um bom e esclarecido critério (…).*
>
> *Pelo que respeita, porém, à História da Arte, a boa utilização dos documentos exige isso e alguma cousa mais: a capacidade de* leitura *da obra de arte em si mesma. E é esta a razão pelo que o achado dos documentos de pouco ou nada vale emquanto se não conhece a obra a que a êles respeitam."*[1016]

Neste processo de "leitura da obra" seriam essenciais, então, a *"visão e sensibilidade"* e a *"cultura especializada"* do historiador, qualidades mais relacionadas com uma "vocação" inata do que propriamente com a capacidade de pesquisa dos "rebuscadores" de arquivos, que apelidava pejorativamente de "ratos de biblioteca"[1017]… Deste modo, o historiador seria sobretudo um *connoisseur* ("conhecedor", em tradução livre), figura cuja vocação, intuição e conhecimentos adquiridos a tornavam *"apta a distinguir os estilos, as épocas e os autores"*[1018]. Por outro lado, ao defender o contacto directo com a obra de arte, Figueiredo enuncia a

---

[1015] V. FIGUEIREDO, José de – "Ao leitor" in *Boletim de Arte e Arqueologia.* Fasc. I [1921], 7-8; e introdução do *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes.* Vol. I [1932], X-XI.

[1016] FIGUEIREDO, José de [Introdução] – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. I [1932], I.

[1017] Ainda dentro da polémica que manteve com Vergílio Correia em 1924, Figueiredo afirma que "*Se o descobrir um documento transformasse o encontrador em crítico e historiador de arte, os historiadores e críticos eram abundantes no nosso país (…)"*. E, rematando, escreve sobre o seu "rival" que *"não podendo nunca em matéria de arte ser senão um rebuscador (*rat de bibliothèque*, dizem os franceses) por falta de visão e sensibilidade e cultura especializada no assunto, procura desta maneira fazer-se passar pelo que não é e nunca poderá ser: crítico e historiador de arte."* (FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. III [junho de 1924], 414 e 415).

[1018] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 191. V. também PÄCHT, Otto – *The practice of art history. Reflections on method*, 1999, 66.

abordagem metodológica com que mais se identificou, e que podemos integrar numa corrente atribucionista[1019].

A atividade do *connoisseur* (*"connoisseurship"*) e a corrente atribucionista interrelacionam-se profundamente e estiveram bastante em voga durante o final do século XIX e no início do século XX[1020], tendo sido exploradas por historiadores como Giovanni Morelli (1816-1891; foi o responsável por divulgar o *connoisseurship* e o atribucionismo como metodologias com validade científica[1021]), Bernard Berenson (1865-1959), Joseph Crowe (1815-1896) e Giovanni Cavalcaselle (1819-1897) (estes dois referidos por Figueiredo na sua *Arte portugueza primitiva*[1022]), Max Friedlander (1867-1958) e Georges Hulin de Loo (1862-1945).

Esta atividade assentava metodologicamente numa detalhada análise formal da obra de arte (análise material e técnica; observação iconográfica), elemento essencial para julgar sua autenticidade e formular hipóteses sobre a sua autoria[1023], princípios que Figueiredo considerava primaciais, como revela ao afirmar que:

> *"O método é só um, ou seja, a análise da obra a estudar. (…).*
>
> *Quando, portanto, se pretende examinar uma obra de arte, há uma só cousa a fazer: examiná-la. E só assim se pode saber se ela é autêntica (…). E é essa também*

[1019] Subscrevemos, pois, o enunciado proposto por Paulo Pereira, que embora sem se alongar no assunto, nota que o trabalho de José de Figueiredo acabou por definir "*a verdadeira (e única) corrente «atribucionista» da história da arte portuguesa, inspirada, porém, no trabalho intuitivo*" (PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa", 2010, 55).

[1020] Refira-se, contudo, que o termo *connoisseur* foi utilizado em França pelo menos desde o século XVII, designando *"aquele que é capaz de julgar uma obra literária e, mais tarde, uma obra de arte"* (BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 191).

[1021] KLEINBAUER, Walter Eugene (ed.) – *Modern perspectives in Western art history: an anthology of twentieth-century writings on visual arts*, 2001, 45.

[1022] Cavalcaselle e Crowe desenvolveram importantes estudos sobre pintura italiana e pintura neerlandesa, seguindo uma metodologia puramente visual, descritiva e empírica. Dos trabalhos que publicaram em conjunto, destaque-se *Les anciens peintres flamands* (1862-1865), obra referenciada por Figueiredo no seu livro sobre Nuno Gonçalves.

[1023] *"Passing judgment on authenticity and authorship is the core activity of a connoisseur but (…) what precedes this judgment is work of varied kinds: the close observation of size, condition, medium and technique, as well as substantial knowledge of contemporary customs, fashions and literary sources, which might influence the depiction of the subject matter. Most importantly, however, it is the close and repeater observation of the formal traits of works that will, in the practice of the connoisseur, lead to the capacity to distinguish the hand of an author and to tell originals from copies. Visual appearance, rather than the work of art's meaning was the primary concern of most of the early connoisseurs"* (HATT, Michael e KLONK, Charlotte – *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, 2006, 40-41).

a única maneira de determinar qual a sua escola e caracteres, e conseqüentemente, qual a sua importância e valor."[1024]

José de Figueiredo recorda que, quando começou os seus estudos da história da arte portuguesa, *"nada havia de positivo"* sobre os primitivos portugueses, referindo depois que *"pouco a pouco, os nossos agrupamentos e identificações dessa época foram recebendo confirmação e, com êles, a teoria da evolução da nossa pintura (…)"*[1025]. Esta frase dá-nos pistas interessantes sobre o método de trabalho do diretor do MNAA, que, como já referimos, teve a oportunidade de observar detalhadamente numerosas tábuas antigas provenientes de todo o país, durante as movimentações de obras ao longo do processo de organização do MNAA e ao acompanhar os "tratamentos" feitos por Luciano Freire no seu ateliê: após a análise o mais completa possível das obras, que considerava "documentos pictóricos", o passo seguinte seria proceder ao seu agrupamento segundo afinidades estéticas, técnicas e de acordo com as características iconográficas do temas abordados[1026]. Tecia então comparações que possibilitariam enquadrar as obras num determinado período cronológico e integrá-las numa "escola", ou dentro do trabalho de determinado artista ou oficina. Os resultados seriam então confrontados com as informações existentes em fontes documentais primárias (confirmando-se ou refutando-se as primeiras conclusões), construindo-se deste modo uma teoria sobre a evolução da pintura em Portugal. Para criar os seus "agrupamentos" Figueiredo baseou-se no processo seguido por Carl Justi durante as suas pesquisas sobre arte portuguesa, reconhecendo que

"Na orientação de Justi, e em melhores condições por dispormos já do grande material acumulado por alguns desses investigadores, a nossa atenção fixa-se sobretudo na analise dos paineis, alguns dos quais Justi não poude sequer examinar. E, com todos esses elementos, alguma cousa conseguimos ajuntar ao muito que se fizera até então, estabelecendo definitivamente a nossa escola nacional de pintura, com o seu período aureo no meado do seculo XV, isto é em

[1024] FIGUEIREDO, José de – "Vergílio Correia: Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego" [recensão crítica] in *Lvsitania*. Fasc. III [junho de 1924],413-414.
[1025] FIGUEIREDO, José de – "Pintura portuguesa primitiva. Jorge Afonso" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. II [Março de 1924], 217.
[1026] Idem, *ibidem*, 224-225.

uma epoca em que se supunha que não possuiamos sequer pintores dignos desse nome"[1027].

Finalmente, refiramos que, ciente das movimentações de artistas e obras ao longo dos séculos e certamente influenciado pelos estudos de Joaquim de Vasconcelos – que já identificara em coleções internacionais importantes obras portuguesas – José de Figueiredo não se limitou a analisar peças existentes somente em Portugal, tendo alargado o seu raio de ação ao estudo de pinturas e outras obras de arte existentes em vários museus europeus:

"Obrigaram-me á ultima viagem que fiz estas especialissimas razões (…): - contestar ou destruir a hypothese de alguns criticos estrangeiros, sugestionada pelas revelações sobre Nuno Gonçalves, que a certas obras ainda por classificar na d'este pintor já as englobava; verificar o valor para a historia da arte das tres taboas do seculo XV (retratos de D. João I e sua neta Leonor) encontrados por Joaquim de Vasconcellos no Museu de pintura antiga de Vienna; (…) inteirar-me se a espada pertencente a D. João III e exposta no Museu Nacional de Munich era obra de Cellini, como se capacitava Joaquim de Vasconcellos. (…)[1028]

"Estive em França, Belgica, Holanda e Inglaterra e o fim da minha viagem foi o adquirir mais conhecimentos sobre os grandes mestres de pintura do seculo XVI (…).

Tambem me foi grato o poder reivindicar para Portugal a nacionalidade de alguns trabalhos expostos como hespanhoes. Assim, visitando em Inglaterra o Museu Resington *(*sic*)* [South Kensington]*, tive ocasião de vêr expostos como sendo produtos de tapeçaria hespanhola do seculo XVII dois magnificos tapetes de Arraiolos (…) que, como é sabido, pertencem ao seculo XVIII. (…)*

Até na propria pintura tive ocasião de autenticar a nacionalidade de uma nossa apreciavel obra d'arte. No mesmo museu a que me estou referindo está exposto um esplendido triptico da escola de Lisboa, do meado do seculo XVI, representando a

[1027] FIGUEIREDO, José de – "Christovão de Figueiredo" in *Diário de Notícias* [9 de março de 1914].
[1028] José de Figueiredo [entrevista] – "Quadros portuguezes no estrangeiro. A nossa escola typica de pintura" in *O Século* [9 de novembro de 1910].

adoração dos Magos e que eu não tenho duvida alguma em atribuir a Cristovão de Figueiredo e que está exposto como sendo de origem hespanhola." [1029]

Ao ampliar a sua prática de historiador para um contexto internacional bastante mais alargado – sabemos que visitou coleções espanholas, francesas, belgas, alemãs e inglesas, pelo menos – Figueiredo não só tentava conferir maior solidez aos seus estudos – ampliando consideravelmente o *corpus* em que se baseava para tecer comparações e propor atribuições – como também dava azo a um dos seus grandes desideratos pessoais e profissionais: chamar a atenção para a importância da história da arte portuguesa no contexto da historiografia da arte internacional, assunto que iremos desenvolver no capítulo seguinte.

[1029] José de Figueiredo [entrevista] – "O museu d'arte antiga está sofrendo importantissimas transformações" in *O Século* [19 de janeiro de 1914].

CAPÍTULO 8

JOSÉ DE FIGUEIREDO E A DIVULGAÇÃO DA ARTE PORTUGUESA

1. Contactos e projetos.

José de Figueiredo foi incansável na promoção da história da arte portuguesa no contexto internacional. Para o fazer, tirou partido da feliz conjunção do seu diplomático espírito dinamizador com um contexto pessoal e profissional recheado de importantes contactos, feitos e fomentados durante as suas inúmeras viagens e estadias no estrangeiro, sobretudo em França.

Das relações que foram particularmente benéficas para a sua "missão" de divulgação da arte portuguesa destaquem-se as que manteve com os historiadores Émile Bertaux e Salomon Reinhach e com o *marchand d'art*, antiquário e editor Georges Demotte.

Pioneiro no estudo sistemático da história da arte espanhola e portuguesa, Émile Bertaux[1030] recebeu com grande interesse o estudo de Figueiredo sobre os Painéis de São Vicente, reconhecendo, numa entrevista dada durante uma temporada que passou no nosso país em 1911, que *"uma das coisas que mais me attrahiu a Portugal e mais depressa me resolveu a fazer a viagem foi o livro do sr. dr. José de Figueiredo, sobre Nuno Gonçalves"*[1031]. Depois de publicar uma importante recensão crítica ao livro de

[1030] **Émile Bertaux** (1869-1917). Formado em Letras na Escola Normal Superior, em Paris (1888-1891), prosseguiu estudos sobre arte italiana do Renascimento com o professor Eugène Müntz. Em 1893 ingressou na Escola Francesa em Roma e passou os anos seguintes a viajar pela Itália, explorando a arte e a arquitetura medievais das regiões mais remotas desse país. Das recolhas documentais e dos estudos feitos durante essas jornadas viria a resultar a sua tese de doutoramento, defendida em 1903. Regressado a Paris em 1897, começou a lecionar da Escola Normal, vindo mais tarde a lecionar História da Arte Moderna na Universidade de Lyon, onde fundou o Instituto e a Biblioteca de História da Arte. Foi também diretor do Museu de Belas-Artes dessa cidade, cargo que abandonou em 1912 para assumir a responsabilidade pela organização da coleção da Madame Jacquemart-André (exposta ao público a partir de 1913) e para substituir Émile Mâle na Universidade de Paris. Mobilizado para a 1.ª Guerra Mundial em 1914, viria a falecer em Paris em 1917, em serviço, vítima de pneumonia. O seu interesse pelas relações culturais entre Espanha e Itália levaram-no a explorar a história da arte na Península Ibérica. Entre 1905 e 1913 foi um dos colaboradores de André Michel na sua inovadora *Histoire de l'Art*, onde publicou artigos pioneiros sobre pintura e escultura italiana e espanhola na Idade Média e no Renascimento, bem como um importante artigo sobre o Renascimento em Portugal. ("Bertaux, Émile". Acedido em URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/bertauxe.htm; v. também MALATESTA,Vittoria Papa – "Bertaux, Émile". Acedido em URL: http://www.inha.fr/spip.php?article2196).

[1031] Émile Bertaux [entrevista] – "A arte em Portugal" in *O Século* [31 de junho de 1911].

Figueiredo[1032] e de uma primeira tentativa de estudar ao vivo estas e outras obras de arte existentes em Lisboa – tentativa essa gorada pela revolução de 5 de outubro de 1910[1033] –, Bertaux regressou a Portugal no final de junho de 1911, dando início a uma jornada de estudo de pouco mais de um mês (Fig.s 57 e 58).

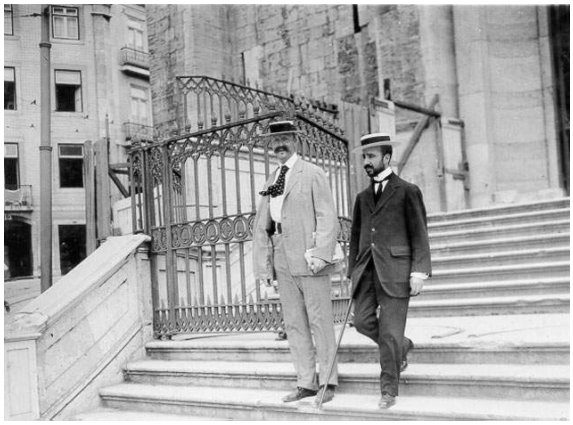
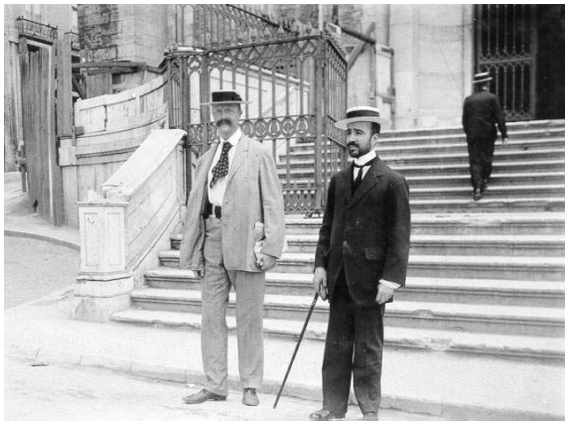



Fig.s 57 e 58 Émile Bertaux e José de Figueiredo na escadaria da Sé de Lisboa, fotografados por Joshua Benoliel, 28 de junho de 1911.

O historiador francês foi recebido em Lisboa pelo diretor do MNAA que, a seu pedido, ficou encarregue de delinear para o seu colega um "roteiro artístico" por todo o país. Assim, depois de se demorar na capital portuguesa – onde temos notícia de ter visitado a Sé, o mosteiro dos Jerónimos, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Palácio Nacional da Ajuda e os ateliês de Luciano Freire e de Columbano Bordalo Pinheiro[1034] – Bertaux percorreu quase todo o país (Viseu, Vila do Conde, Coimbra, Batalha, Caldas da Rainha, Alcobaça, Tomar, Setúbal, Évora e Beja), sempre que possível travando conhecimento com personalidades indicadas por Figueiredo: em Viseu teve como

[1032] BERTAUX, Émile – "Un maitre portugais au XVe siècle. Nuno Gonçalves. A propos d'un livre nouveau (de José de Figueiredo)" in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*. N.º 160, Tome XXVIII [Paris, 10 de julho de 1910], 213-226.

[1033] Bertaux recorda que, chegado a Lisboa em 3 de outubro de 1910, foi *"tomado pelos acontecimentos"*, tendo mesmo, *"pela virtude da minha curiosidade, estado algumas vezes em risco"* (Émile Bertaux [entrevista] – "A arte em Portugal*"* in *O Século* [31 de junho de 1911]). Bertaux chegara a Portugal com cartas para ser apresentado a alguns artistas e ao cardeal patriarca e previa mesmo chegar à presença do rei D. Manuel II. Impedido de prosseguir o seu plano inicial, o historiador francês travou conhecimento com algumas das personalidades políticas envolvidas na revolução, como Afonso Costa, Bernardino Machado e José Relvas, tendo acabado por redigir um extenso e curioso artigo sobre a revolução republicana, que publicou em Paris (BERTAUX, Émile – "A Lisbonne. Les journées de 4 et 5 octobre" in *Revue de Paris* [15 de outubro de 1910], 881-894).

[1034] Cf. várias notícias publicadas neste período, que consultámos nos livros de recortes de imprensa existentes no MNAA.

cicerone Francisco Almeida Moreira[1035]; em Coimbra não teve oportunidade, como previa, de estar com António Augusto Gonçalves, tendo acabado por visitar o património local com o poeta Eugénio de Castro; e em Alcobaça foi recebido pelo arqueólogo Manuel Vieira da Natividade[1036].

Se o período que passou em Portugal foi bastante benéfico para Bertaux, que na sequência desta estadia completou com novos dados o seu importante estudo "La Renaissance en Espagne et en Portugal", publicado ainda no final de 1911[1037], não o foi menos para as intenções de internacionalização de Figueiredo, que teve assim a oportunidade de fomentar esta relação e colaborar com uma figura bastante prestigiada no meio erudito internacional. Entre 1911 e 1914 o historiador francês escreveu regularmente ao diretor do MNAA, trocando ideias, revelando um forte respeito pelo trabalho do seu colega e chegando até a propor a redação de alguns artigos em conjunto[1038], acabando por contribuir fortemente para a divulgação da história da arte portuguesa e do nome de Figueiredo, não só através das suas próprias pesquisas como também através da publicidade que, nas aulas que lecionava e nos vários artigos que escreveu, deu às investigações que vinham sendo desenvolvidas em Portugal. Em reconhecimento dos serviços prestados por Émile Bertaux em prol do estudo e divulgação da arte portuguesa, o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa viria a eleger o erudito francês como vogal correspondente[1039]. Vários anos após a sua morte Figueiredo ainda haveria de lembrar os valorosos contributos do seu colega e amigo francês, a quem não teve dúvidas em atribuir parte do sucesso com que a exposição de

[1035] Cf. Carta de Francisco Almeida Moreira para José de Figueiredo [3 de agosto de 1911]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1036] Cf. Carta de Émile Bertaux para José de Figueiredo [25 de julho de 1911]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1037] BERTAUX, Émile – "La Renaissance en Espagne et au Portugal" in MICHEL, André (ed.) – *L'histoire de l'art*. Vol. IV, 1911. José de Figueiredo acabou por ter um importante papel na preparação deste volume, não só devido ao apoio que deu a Bertaux durante a sua passagem por Portugal, mas também pela assistência que deu em questões relacionadas com a publicação de reproduções fotográfica. Agradecendo ao diretor do MNAA todo o seu apoio, Bertaux declara que só poderia retribuir com o seu trabalho, *"consacré de forme forte et en conscience à l'art portugais dans son époque la plus glorieux"* (cf. Carta de Émile Bertaux para José de Figueiredo [14 de setembro de 1911]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[1038] Cf. Carta de Émile Bertaux para José de Figueiredo [s.d.]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1039] Ata da Assembleia Geral do CAA [22 de maio de 1914]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer? id=4611680.

arte portuguesa que comissariou em Paris em 1931 (*vide infra*, ponto 3.2) foi recebida no meio intelectual francês[1040].

A relativamente fácil integração de José de Figueiredo no meio erudito francês foi certamente estimulada pelas suas idas regulares a França e pelas estadias mais ou menos prolongadas que passou na capital francesa ao longo da sua vida, durante as quais teve a oportunidade de divulgar os seus trabalhos, através da publicação de artigos[1041] e da participação em conferências: por exemplo, em janeiro de 1914 terá apresentado à *Academie des Inscriptions et Belles Lettres* de Paris uma comunicação sobre *"um quadro de Van der Weyden outrora existente no Mosteiro da Batalha"*, sendo que as conclusões da sua comunicação *"foram acceites pelos membros d'aquella Academia, a qual deliberou fezer imprimir o seu estudo na integra, no respectivo Boletim."*[1042]; e em 15 de junho de 1923 terá apresentado à mesma instituição (de que entretanto se tornara membro) uma comunicação sobre as *"iluminuras de um livro de horas flamengo, pintadas em 1530 para D. Fernando, filho do rei D. Manuel I, e atribuídas a Simon Bening"*[1043].

Um dos mais ambiciosos projetos de José de Figueiredo durante parte do tempo que passou em Paris foi a organização de uma grande publicação sobre arte portuguesa, para a concretização da qual contava com a colaboração científica de Salomon Reinach e com os apoios de Georges Demotte[1044], que asseguraria a edição, e do pintor Henri Rivière (1864-1951), responsável pela direção artística.

[1040] Ata da Assembleia Geral do CAA [24 de outubro de 1931]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer? id=4611680.

[1041] V. Bibliografia.

[1042] Ata da Comissão Executiva do CAA [14 de janeiro de 1914]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer ?id=4611681). De facto, a referida comunicação foi proferida em nome de Figueiredo pelo seu amigo Salomon Reinach em sessão de 26 de dezembro de 1913 (cf. *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*. N.º 606 [3 de janeiro de 1914], 2).

[1043] Cf. *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. T. XLIV, N.º 699 [junho de 1923], 97. Note-se que anos antes Figueiredo informara o CAA que a *Societé des reproductions des livres illuminés* (sic) o convidara para fazer um *"trabalho de synthese sobre os livros illuminados existentes em Portugal, para o que ele, vogal, conta com a colaboração dos sns. Dr. Julio Dantas e D. José Pessanha"* (Ata da Comissão Executiva do CAA [14 de janeiro de 1914]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt /viewer?id=4611681). Não temos conhecimento de este trabalho ter sido executado; contudo, terá ficado o gosto pelo assunto, explorado sumariamente no artigo "A Natividade. Iluminura de Gregório Lopes (?) do *Livro de Horas de D. Manuel* (no Museu Nacional de Arte Antiga)" (1925) e sobre o qual chegou a preparar em 1927 uma exposição no MNAA (cf. "Uma exposição de iluminuras e miniaturas será inaugurada no proximo mês de Outubro, no Museu de Arte Antiga, pelos esforços do seu director, o sr. dr. José de Figueiredo" in *O Século* [15 de setembro de 1927]).

[1044] **Georges Demotte** (1877-1923). Nascido na Bélgica, fez fortuna no comércio de diamantes. Dedicou-se depois ao mercado de arte e à edição de publicações artísticas. Os últimos anos da sua atividade foram marcados por uma intensa polémica causada pela acusação, instada por Joseph Duveen (negociante de arte) e por Jean Vigouroux (que fora seu agente em Nova Iorque), de que havia vendido dezenas de obras

Embora só em 1920 Figueiredo informasse formalmente a Comissão Executiva do CAA de que havia conseguido, em Paris, os patrocínios para a publicação de *"um volume especialmente consagrado às obras de arte e dos artistas portugueses da grande coleção Les Chefs d'Oeuvre des Musées, Trésors et Collections Privées"*[1045], este projeto já vinha sendo pensado pelo menos desde 1918, ano em que numa epístola enviada a Luciano Freire o diretor do MNAA declara que

> *"Envio-lhe hoje pelo correio, registado, o prospecto de publicação que o Demotte tem em preparação (como editor) para (…) os Cent chefs d'oeuvres d'art en Portugal. Será a mesma coisa, como formato e luxo. O texto será meu e o prefacio do Salomon Reinach. Se fôr possivel, isto é, se o meu amigo nos ajudar, far-se-hão das 100 estampas 20 ou 30 a côres, heliogramas, reproduzindo assim os paineis de N. Gonçalves, o Durer, o Memling, Holbein, Frei Carlos, Mestre de Tarouca, e outros primitivos nossos ou alheios de valôr. Já pedi para Lisboa o cliché da ultima fotografia do painel dos Frades, que é o que será publicado no prospecto. E o seu nome, que eu terei o prazer de citar, mais de uma vez, a proposito de cada um dos quadros que o seu talento e o seu carinho ressuscitaram, tambem terá a sua menção justa no prospecto. (…) A obra custará ao Demotte 300:000 francos. Tanto francês, inglez e portuguez."*[1046]

---

de arte falsificadas. Antes de o assunto ter sido resolvido nos tribunais, Demotte foi morto acidentalmente numa caçada (v. SECREST, Meryle – "The Demotte affair" in *Duveen: a life in art*, 2004, 207-223). Na revista *Lvsitania* a notícia do seu desaparecimento é acompanhada do comentário de *que "o antiquário teve a desgraça de morrer precisamente quando estava a ser reconhecida a injustiça dessa campanha"*, sendo recordadas as numerosas ofertas que fez a museus europeus e norte-americanos, entre os quais o Museu Nacional de Arte Antiga ("Georges Demotte" in *Lvsitania*. Fasc. I [Janeiro de 1924], 154-156). O caso foi acompanhado de perto por José de Figueiredo, que reuniu alguns recortes de periódicos franceses sobre o assunto e que comentou o caso com Luciano Freire através de correspondência.

[1045] Ata da Comissão Executiva do CAA [3 de novembro de 1920]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684. No ano anterior, no relatório apresentado ao presidente do CAA para justificar a sua ausência prolongada em França, Figueiredo já avisara que estava preparando *"a edição em grande luxo (…) de uma publicação com cem reproduções em heliogravura (em listre e a côres), "Les Chefs d'Oeuvres d'arte (*sic*) em Portugal", cujo custo feito a expensas de um amigo meu residente em Paris se elevará a mais de duzentos mil francos. Essa obra prefaciada pelo eminente academico Salomon Reinach e com texto meu ou colaborando sob a minha direcção não trará o menor encargo para o Estado."* (Ofício de José de Figueiredo, diretor do MNAA, para o presidente do CAA de Lisboa [2 de Maio de 1919]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1918-1919).

[1046] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 11 de maio de 1918]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 5.4. Sublinhada no original.

É precisamente através da correspondência enviada por Figueiredo a Luciano Freire e do prospeto de divulgação desta obra (Fig.s 59 e 60; Anexo, Doc. 24) que podemos reconstituir o seu desenvolvimento. Com data de lançamento prevista inicialmente para 1921, e tendo como título final *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal*, esta publicação visaria dar o destaque merecido às preciosas obras de arte portuguesas e estrangeiras[1047], "geralmente ignoradas", existentes em Portugal. A seleção das obras a integrar os dois volumes desta edição seria feita de acordo com um critério *"vraiment digne de leur beauté et de leur intérêt artistique et historique"*, estando a qualidade dos textos assegurada pelo valor reconhecido dos seus autores: Salomon Reinach, *"Membre de l'Institut"* e *"Conservateur des Musées nationaux de France"*, e José de Figueiredo, *"dont les études spéciales sur l'Art portugais, bien connues à l'étranger comme dans son pays, ont depuis longtemps établi la compentence dans le cercle des historiens et des critiques d'Art"*[1048].

Embora em preparação desde 1918 e estando prevista para vir a lume em 1921, a elaboração desta publicação acabaria por ser mais demorada, em virtude da morosidade das pesquisas necessárias para a redação dos textos finais e dos complexos trabalhos de reprodução das obras selecionadas, que se pretendiam de alta qualidade. Para efetuar as suas investigações Figueiredo tinha não só o apoio direto de Reinach (que, recorda o diretor do MNAA, *"poz á minha disposição todas as suas fichas"* [1049]), como também a colaboração, à distância, de Luciano Freire, com quem contava para o esclarecimento de dúvidas e partilha de informações:

> *"Estou impaciente por receber resposta sua ás perguntas que para ahi lhe fiz a respeito de attribuições de primitivos, pois não quero entregar o prefacio de Chefs-d'Oeuvres sem saber o que o meu amigo pensa presentemente. Verei assim se*

[1047] "*Nos Cent chefs d'oeuvres comprehende-se não só o que é portuguez, mas o que ahi ha de bom de arte extrangeira, e tanto n'uma como n'outra, a pintura, esculptura e arte decorativa."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 26 de maio de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.14).
[1048] Cf. *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal* [prospeto de divulgação], 1921.
[1049] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 17 de agosto de 1920]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 7.12.

estamos de acordo e verei ainda se a sua opinião sobre o Pentecostes de Coimbra resolve varias difficuldades de conjunto em que ha muito me debato. (…)"[1050].

Quanto às reproduções, importa frisar o importante apoio do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga que, após as tentativas goradas do diretor daquele museu em conseguir que o Estado pagasse os trabalhos do fotógrafo João Coutinho[1051], acabou por adquirir a propriedade dos *clichés* necessários e enviou-os para Paris, dando *"desta maneira a sua colaboração a um empreendimento de tão grande alcance"*[1052].

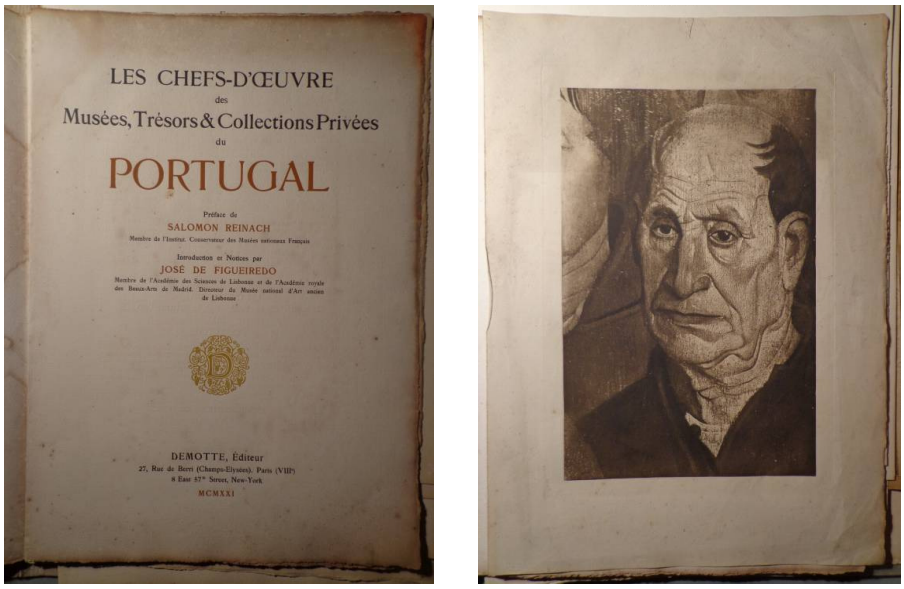


Fig.s 59 e 60 Frontispício e uma das ilustrações de *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal* [prospeto de divulgação, 1921]. Este prospeto teria uma dupla funcionalidade: publicitar a obra, revelando já o seu aspeto final, e angariar subscrições, de modo a optimizar o investimento feito pelo editor e a tornar o projeto economicamente mais viável.

[1050] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 25de maio de 1923]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 10.8.

[1051] "[A obra *Les Chefs d'œuvre…*] *tem exigido a factura de vários clichés fotograficos, visto a quási totalidade das nossas obras de arte estarem por fotografar, e a maioria das que estão reproduzidas fotograficamente, o serem em pessimas condições. E a facturas dessas fotografias é dispendiosissima, havendo em Portugal um único fotografo, o sr. João Carlos Coutinho, que está em condições de as realisar. / (…) vemo-nos hoje com um débito áquele fotografo de 2.400 escudos, que teremos de pagar do nosso bolso, se o Governo os não satisfazer, pois acho desairoso pedir essa soma ao sr. Demotte (…). / Ora sendo gratuita a colaboração do signatário nessa obra, como é egualmente a do sr. Reinach (…) é justo* [que esta despesa] *seja feita pelo Governo, dada a importancia excepcional da obra em questão, e isto tanto mais quanto assim se efectua já em parte, para as obras agora reproduzidas, o inventario artistico previsto por lei."* (Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral das Belas-Artes [18 de junho de 1921]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921).

[1052] Amigos do Museu. Relatório do Conselho Director, Exercício de 1921 [18 de abril de 1922]. Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, pasta "Amigos do Museu, Luís Fernandes", 1-3.

A inesperada morte de Georges Demotte em setembro de 1923 pôs termo ao projeto de publicação de *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal*. Neste período os trabalhos estavam já bastante avançados, referindo Teresa Pontes a existência, no Espólio José de Figueiredo (Col. Dr. José Krohn da Silva), de um exemplar completo impresso, por encadernar – certamente uma das primeiras provas, para revisão –, datado desse ano, que descreve como *"edição de luxo, realizada em papel de óptima qualidade e com excelentes reproduções de objectos artísticos"*[1053]. Desconhecemos se José de Figueiredo chegou a procurar novo financiamento para dar seguimento a este trabalho – que não veio, todavia, a ser publicado –, ainda que haja referências ao seu bom relacionamento com várias personalidades direta ou indiretamente ligadas ao mundo editorial.

Para além das ações acima mencionadas – que, no fundo, constituíam projetos de foro pessoal – a ação de José de Figueiredo em prol da divulgação internacional da arte portuguesa acabou por ser bastante mais ampla e não se resumiu apenas a atos quase despercebidos ou projetos adiados. A sua persistência, aliada às suas funções e ao prestígio profissional que soube manter durante toda a sua vida, acabariam por conferir o contexto ideal para levar a cabo essa missão. Nos pontos seguintes detemo-nos sobre os eventos mais preponderantes da sua carreira, no âmbito dos quais divulgou não só o seu trabalho como o de vários colegas, colocando pela primeira vez eficazmente o nome de Portugal nos roteiros oficiais da arte internacional.

2. A participação em Congressos Internacionais.

Foi através de conferências e exposições – mais ainda do que através de produção escrita, cremos – que José de Figueiredo melhor soube divulgar a arte nacional, não só os temas que lhe eram mais caros, mas também outros, de outros autores, com os quais se interrelacionou.

Em 1912 o diretor do MNAA anuncia ao CAA ter sido convidado pelo Governo Italiano para tomar parte no Congresso de História da Arte que teve lugar em Roma, *"não tendo podido, a seu pesar, acceder a esse convite"*[1054]. Este congresso (*X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*) teve lugar em 16 de outubro de 1912 na

[1053] PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], 85.
[1054] Ata da Comissão Executiva do CAA [19 de outubro de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer ?id=4611681).

Accademia Nazionale dei Lincei, e teve como tema geral "A história das relações e da arte internacional, especialmente as relações entre a Itália e outros países através dos séculos". José de Figueiredo terá não só pensado em participar, como chegou a convidar Joaquim de Vasconcelos para representar Portugal neste evento, para o qual o historiador portuense preparou o artigo *Theoremas para o estudo da historia da arte na peninsula e especialmente em Portugal*[1055]. Porém, o país não chegaria a ter nenhum representante neste congresso, por motivos que desconhecemos.

Após um interregno de vários anos, coincidente com a I Guerra Mundial, este encontro internacional foi retomado em Paris, com a realização do Congresso de História da Arte, promovido pela Sociedade de História da Arte Francesa (v. Anexo, Doc. 25). O objetivo era agora fazer um ponto da situação do desenvolvimento das investigações em História da Arte nos últimos anos, nas mais variadas áreas[1056]. O evento pretendia-se, pois, grandioso, tendo uma duração de vários dias (entre 26 de setembro e 5 de outubro de 1921) e contando com a participação dos principais eruditos de dezenas de países: praticamente toda a Europa; Estados Unidos da América; Colômbia; China; Japão; Marrocos; Egito.

Em fevereiro de 1920 José de Figueiredo comunica à Direção Geral das Belas-Artes ter sido convidado por Marcel Dieulafoy, membro do comité organizador deste Congresso, para colaborar no evento, contribuindo não só para a sua divulgação através de *"une active propagande"*, mas também através da constituição de uma "*comission portugaise dont vous prendrez la prèsidence."*[1057] Aceite o repto, nos meses seguintes o diretor do MNAA iniciaria os contactos formais com um grupo de personalidades cujos trabalhos entendia terem qualidade para serem divulgados internacionalmente. Convidou então António Augusto Gonçalves – que declinou o convite, por considerar, não sem alguma ironia, cremos, *"ser bem mesquinha a contribuição que offerecesse, para uma tam alta solemnidade"*[1058]; Francisco Almeida Moreira, que propôs

[1055] LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policopiado], 184 e "Memória de um desencontro: os Teoremas para o estudo da história da arte na península e especialmente em Portugal, de Joaquim de Vasconcelos" (2003) in *Boletim Interativo da APHA*. N.º 4 (III Congresso Internacional da APHA) [dezembro de 2006]. Acedido em URL: http://www.apha.pt/boletim/boletim 4/artigos/SLeandro_JVasconcelos.pdf.

[1056] O Congresso foi organizado em 4 secções: 1.ª – Ensino, Museografia; 2.ª – Arte Ocidental; 3.ª Artes Do Oriente e Extremo Oriente; 4.ª – História da Música.

[1057] Carta de Marcel Dieulafoy para José de Figueiredo, cit. em ofício de José de Figueiredo para a DGBA [18 de fevereiro de 1920]. AMNAA. Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921.

[1058] Carta de António Augusto Gonçalves para José de Figueiredo [17 de maio de 1921]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

apresentar uma comunicação sobre Grão Vasco[1059]; Luís Augusto de Oliveira, que sugeriu a apresentação do seu livro sobre cerâmica[1060]; Henrique Guedes de Oliveira, que aceitou participar apenas como congressista, lamentando que *"a exiguidade do tempo de que disponho e os preços que os trabalhos tipograficos tem atingido não me permitem enviar qualquer trabalho ao congresso"*[1061]; e João Barreira, que aceitou o convite com a ressalva de que talvez *"não possa comparecer ao certame dadas as dificuldades materiais, mas concorrendo, se possível, com algum modesto trabalho dos que há tempos que trago entre mãos e cujo assunto lhe mandarei em tempo oportuno"*[1062]. A comitiva acabou por ser oficialmente composta por José de Figueiredo, Joaquim de Vasconcelos, Martins de Carvalho, José Pessanha, Reinaldo dos Santos, Virgílio Correia, Luís Keil, Aarão de Lacerda, João Barreira, Almeida Moreira, Viana da Mota e Luís de Freitas Branco[1063], ainda que nem todas estas personalidades tivessem chegado a participar ativamente no evento[1064].

Em ofício datado de 6 de setembro de 1921, poucos dias antes do início do Congresso, José de Figueiredo escreveu ao seu secretariado, para certificar alguns dados

[1059] Carta de Francisco Almeida Moreira para José de Figueiredo [25 de maio de 1921]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1060] Carta de Luís Augusto de Oliveira para José de Figueiredo [19 de maio de 1921]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. **Luís Augusto de Oliveira** (1851-1927). Médico militar, instalou-se em Viana do Castelo no exercício das suas funções. Nessa cidade desenvolveu o gosto pelo colecionismo, especializando-se em cerâmica. Foi autor de vários estudos de referência sobre este tema, entre os quais "A extinta Fábrica de Viana" (nos *Anais da Academia de Estudos Livres*, 1915) e um grande artigo publicado no catálogo da *Exposição Retrospectiva de Cerâmica Nacional em Viana do Castelo* (1920). A sua coleção de arte (cerâmica, faiança, pintura, desenho, mobiliário, viria a ser doada pelos herdeiros ao Museu Municipal de Viana do Castelo (BOTELHO, João Alpoim – "Luís Augusto de Oliveira e o Museu de Viana do Castelo. O maior mecenas de um museu municipal português", 2007, 309-330).
[1061] Carta de Henrique Guedes de Oliveira para José de Figueiredo [23de maio de 1921]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. **Henrique Guedes de Oliveira** (1865-1932). Iniciou na juventude a colaboração com diversos periódicos humorísticos e jornais operários, em Lisboa e no Porto. Foi colaborador regular de Rafael Bordalo Pinheiro e do caricaturista Manuel Monterrosso. Autor de várias obras satíricas em verso e prosa, chegou a escrever peças de teatro. Em 1885 começa a dedicar-se à fotografia e em 1892 abre o seu próprio estúdio, no Porto. Participou em numerosas exposições internacionais como fotógrafo, tendo granjeado vários prémios. Foi um dos fundadores da Sociedade Portuense de Belas-Artes e foi professor e diretor da Escola de Belas-Artes daquela cidade. O seu valioso espólio é atualmente propriedade da Câmara Municipal do Porto. Cf. "Arquivo Foto Guedes". URL: http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/cultura/arquivos/arquivomunicipal/arquivosprivados/arquivofotoguedes/Paginas/arquivofotoguedes.aspx.
[1062] Carta de João Barreira para José de Figueiredo [18 de maio de 1921]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1063] Cf. *Congrès d'Histoire de l'Art. Compte-rendu analytique*, 1922, 13.
[1064] Em carta enviada ao *Diário de Lisboa*, relatando o andamento dos trabalhos no Congresso, Francisco Almeida Moreira refere que os portugueses presentes no evento são: José de Figueiredo, Reinaldo dos Santos, João Barreira, Luís de Freitas Branco, Viana da Mota e Luís Fernandes (MOREIRA, Francisco Almeida – "Carta de Paris. O Congresso da História da Arte" in *Diário de Lisboa* [outubro de 1921]).

técnicos relativos à projeção de imagens de apoio às comunicações portuguesas[1065] e para confirmar as presenças nas "excursões" organizadas pelo Congresso (visitas ao Museu do Louvre, Chartes, Fontainebleu, Versailles, Reims, Chantilly). Nessa mesma missiva o diretor do MNAA pedia também para que fossem inscritas as comunicações de Vergílio Correia ("Essai sur la peinture à la fresque au Portugal, aux XV et XVI siècles"), Luís Keil ("Tapisseries de Tavira"), Sebastião Pessanha ("Tissus portugais et importés au Portugal dés le moyen-age jusqu'au commencement du xix siècle"), Viana da Mota ("Scarlatti à Lisbonne") e de Luís de Freitas Branco ("Les maitres portugais du XV siècle"). O pedido não terá tido seguimento – muito provavelmente devido ao facto de ter sido já muito tardio –, sendo que na lista de conferências proferidas publicada no *compte-rendu* do Congresso só aparece notícia das comunicações de José de Figueiredo ("La technique dans la peinture portugaise" e "Mariette et le Portugal"), Francisco Almeida Moreira ("Un peintre régionaliste portugais au XVI siècle, Vasco Fernandes"), Reinaldo dos Santos ("Les sculpteurs français du XVI siècle ao Portugal") e Luís de Freitas Branco ("Les contrapointistes de l'Ecole d'Évora")[1066].

Após o fim do Congresso José de Figueiredo escreveu a Luciano Freire, descrevendo a experiência:

> *"Tudo correu muito bem para nós. As minhas conferências tiveram, ambas, grande sucesso, e a que fiz sobre os nossos primitivos foi aplaudidissima. A assistencia era o melhor possivel. Estavam os dois Reinachs, o prof. Venturi, N___* [?; palavra ilegível]*, e tudo o que ha de bom entre os grandes nomes da arqueologia e critica de arte. E tive o prazer de suscitar uma grande referencia ao seu nome, levantada pelo Marquet de Vasselot, conservador do Museu do Louvre que, como presidente de meza, disse que, com surpresa, ouvira as referencias elogiosas que eu fizera ao*

[1065] Reinaldo dos Santos viria a comentar a importância do *"desfilar"* das *"belas projecções de magnificas fotografias do Coutinho, reproduzindo quadros portugueses desde Nuno Gonçalves até Sanches Coelho, passando por Jorge Afonso, Cristovam de Figueiredo, Gregorio Lopes, Garcia Fernandes, Cristovam Lopes, etc. Foi a primeira vez que no estrangeiro se apresentou uma série de reproduções de toda a escola de pintura portuguesa dos seculo XV e XVI e se deixou documentada essa escola."* (Reinaldo dos Santos [entrevista] – "No Congresso de Paris" in *Diário de Notícias* [19 de novembro de 1921]).

[1066] Refira-se ainda que, embora não haja referências, no *compte-rendu*, à comunicação de Luís Keil, esta chegou a ser publicada no livro de atas do Congresso (*Actes du Congrès d'Histoire de l'Art…,* 1922-1924, 682). Viana da Mota também terá apresentado uma comunicação sobre "Música Portuguesa", *"acompanhada da execução de trechos de musica dos mais notaveis compositores portugueses"* (MOREIRA, Francisco Almeida – "Carta de Paris. O Congresso da História da Arte" in *Diário de Lisboa* [outubro de 1921]).

restaurador de Nuno Gonçalves e dos quadros dos museus e collecções officiaes de Portugal. Achava o caso pouco banal e registava-o perante a assistencia, pedindo-me para eu o informar sobre a sua obra. Como v. calcula, fil-o longamente e com o maior prazer. Sendo todas as referencias justas que lhe fiz cobertas de palmas pelos ouvintes. E ahi tem.(…)

P.S. Devia fazer as minhas duas conferencias a seguir, mas para descansar, pedi que entre a minha primeira e a segunda, falasse o Xico Almeida [Francisco Almeida Moreira] *e fosse lida a do Canton. Ora tendo ficado os meus ouvintes á espera da segunda, assistiram á do Xico. E o Xico ficou des__(?)* [palavra ilegível]*, tendo-me dito já mais de uma vez que todos o felicitavam pela qualidade da sua assistencia. E é a mim que elle diz isto! Como este mundo é pitoresco."*[1067]

Não deixa de ser curiosa a referência em *post-scriptum* ao entusiasmo orgulhoso de Francisco Almeida Moreira, que já narrara na primeira pessoa os acontecimentos ao diretor interino do MNAA:

"Tenho a grande satisfação de lhe dizer que realizei a minha comunicação ao Congresso de História da Arte na 6.ª feira passada, e que o maior prazer que tive foi o facto de, ao Presidente da meza que era o conservador do Museu do Louvre – Marquet de Vassellot – ter impressionado o facto de tanto eu como o José de Figueiredo, que tinha realizado a sua comunicação justamente antes de mim – nos termos referido aos seus trabalhos magníficos de restauração dos quadros primitivos portugueses (…). Eu disse só, ou melhor, mencionei os quadros que o meu querido amigo restaurou, do meu museu.

O José de Figueiredo entrou em mais pormenores, indicando d'uma maneira geral as orientações seguidas nos seus trabalhos. Creia que tive n'isto a maior satisfação. O seu nome foi por varias vezes pronunciado na Sorbonne perante uma assembleia a todos os respeitos notável. (…)

[1067] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 8 de outubro de 1921]. AMNAA. FJF, Cx.9, Doc. 8.3.

O Congresso tem corrido bem. As incursões a Chartres, Reims e Chantilly magnificas. Ontem houve em Versailles um concerto de musica antiga francesa (…), na galeria dos espelhos, que foi um encanto.(…)"[1068]

Os relatos positivos de José de Figueiredo e de Almeida Moreira tiveram razão de ser, pois este Congresso representou uma oportunidade ímpar para os investigadores portugueses se colocarem a par das investigações que vinham sendo desenvolvidas um pouco por todo o mundo, travarem conhecimento com os mais importantes historiadores, críticos, arqueólogos e outros eruditos (muitos deles ligados ao mundo museológico)[1069] e, sobretudo, para divulgarem o seu trabalho e as suas instituições. Fazendo o balanço da participação portuguesa, Reinaldo dos Santos não hesitou, pois, em declarar que finalmente estava dado o passo para *"proclamar e fazer acreditar que Portugal é um exemplo – e exemplo grande – da vitalidade latina"*, contrariando-se assim o *"pessimismo esmagador"* com que Ramalho Ortigão falara durante anos da evolução da arte portuguesa. Para o médico e historiador, o facto mais importante da representação nacional no Congresso fora a comunicação de José de Figueiredo, porque deixou *"assente que existiu uma escola portuguesa de pintura"*. Santos lembrou que a comunicação do diretor do MNAA suscitara o interesse de várias individualidades, frisando até que *"Salomão Reinach, que não foi a nenhuma outra sessão do congresso, compareceu propositadamente áquela em que foi feita a comunicação do sr. dr. José de Figueiredo"*. Depois, referindo-se ao seu próprio contributo, recordou que este *"constituiu uma revelação para o Congresso e para a França, visto que, apesar de todo o grande valor dos investigadores de arte franceses, eles não suspeitavam de que tinham cá obras tão importantes para a história da arte francesa. Harri, Michel, Paul Vitry, Bovy e outros consideraram este trabalho uma revelação da máxima importância."* E, ufano, comovido e patriota, remataria: *"Um belissimo serviço*

[1068] Carta de Francisco Almeida Moreira para Luciano Freire [Paris, 3 de outubro de 1921]. AMNAA, FJF, Cx.9, Doc. 12.

[1069] Refira-se, por exemplo, a presença de personalidades como Hyppolite Fierens-Gevaert e Georges Hulin de Loo (Bélgica), Aureliano Beruete y Moret, Sanchez Cantón e Elias Tormo (Espanha), Adolfo Venturi (Itália), Charles Read (Inglaterra), Henri Focillon, Émile Mâle, André Michel, Paul Vitry e Louis Réau (França). Note-se a ausência da representação alemã neste Congresso: a 1.ª Guerra Mundial terminara há apenas três anos.

prestado ao país. Introduzimos na História Geral da Arte uma nova escola de pintura – a nossa!"[1070].

A participação portuguesa no Congresso de História da Arte de 1921 deu, de facto, os seus frutos, despertando na comunidade erudita internacional o interesse pela arte portuguesa e pelas investigações que vinham sendo feitas no nosso país. Como consequência deste renovado interesse – e da divulgação constantemente feita pelo diretor do MNAA e seus colaboradores – assistiu-se a partir deste período a um crescimento interessante da cedência de peças das coleções nacionais para figurarem em exposições no estrangeiro (v. Anexo, Doc. 26), bem como a um aumento de visitas de eruditos e grupos de estudos estrangeiros ao MNAA. Uma dessas visitas – prometida a Figueiredo durante o Congresso de Paris – foi a do *"grande e velho"* historiador de arte italiano Adolfo Venturi[1071]. Quando Venturi planeia a sua viagem a Lisboa, no final de 1923, José de Figueiredo encontrava-se em Paris, pelo que encarregou Luciano Freire de ser o cicerone de tão ilustre visita, recomendando:

> "[Adolfo Venturi] *Vae só a Lisboa e quer sobretudo vêr os nossos primitivos e arte italiana. Peço-lhe para lhe mostrar todo o museu e em especial isso. E não deixe de mostrar o retrato que eu trouxe da Ajuda e que eu considero de Rafael e o desenho (sanguínea) (…) que eu attribuo a Boltraffio. (…) Compreende pois o meu amigo como eu estou desejoso de saber se elle concorda com a minha identificação. Tambem desejo saber se elle concorda egualmente que o desenho seja de Boltraffio. Quanto a ser da escola milaneza e do estylo de Vinci, não pode haver duvidas. (…)*
>
> *Veja tambem o que elle diz sobre os italianos primitivos do museu, incluindo o que deu o Junqueiro (sala Memling) e o que se comprou e que v. receia seja falso. (…)*

[1070] Reinaldo dos Santos [entrevista] – "No Congresso de Paris" in *Diário de Notícias* [19 de novembro de 1921].

[1071] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [12 de setembro de 1923] e [21 de setembro de 1923]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc.s 10.13 e 10.14. **Adolfo Venturi** (1856-1940). Historiador de arte italiano. Formado na Escola Técnica de Modena e, mais tarde, no Instituto de Estudos Avançados de Florença. Iniciou a sua carreira em 1878, ao assumir a direção *da Gallerie Estense*, em Modena, para a qual elaborou o catálogo científico. Em 1888 foi nomeado Inspetor Geral das Belas-Artes do Ministério da Instrução Pública italiano. No âmbito deste cargo delineou o projeto para a elaboração de um catálogo do património artístico nacional. Em 1896 começou a lecionar a primeira cátedra de História da Arte (arte medieval e moderna) da Universidade de Roma, pela criação da qual foi responsável. Foi docente nesta universidade até se aposentar, em 1931. Como professor e historiador de arte foi particularmente influenciado pelo método do comparativismo anatómico de Morelli e por Benedetto Croce, sobretudo *"a sua concepção filosófica central, que via na história o produto não das sociedades, mas dos indivíduos"* (BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 347; v. também "Venturi, Adofo". URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/venturia.htm).

Não deixe de lhe mostrar tudo o que puder e que julgar italiano (desenhos e quadros) e tambem os Della Robbia e veja o que elle diz das esculpturas Della Robbia que vieram de Belem e das outras.

Sobre os quadros de S. Vicente veja o que elle pensa quanto ás influencias italianas e explique-lhe a particularidade do processo (não emprego de cola e cré) (…)"[1072]

Figueiredo conseguiria chegar a tempo de receber o historiador italiano, vindo até a propor perante as instâncias superiores que este fosse condecorado com o grau de Grande Oficial da Ordem de Santiago da Espada (concedido por mérito artístico, literário ou científico), o que não veio a efetivar-se[1073].

Refiram-se ainda duas curiosidades, nesse ano de 1923: no início do ano Figueiredo ponderou participar no V Congresso de Ciências Históricas que se realizaria em Bruxelas entre 8 e 15 de abril[1074]; e, decerto animado pela experiência de Paris, chegou a anunciar a organização de um evento similar em Lisboa, de menor dimensão e mais centrado nas investigações que vinham sendo desenvolvidas em Portugal e em Espanha – um *"congresso de arqueologia e história da arte peninsular"*, que visaria contribuir para o *"esclarecimento de pontos ainda obscuros na história da arte dos dois países"*[1075]. Este evento não viria a ser organizado, talvez porque a ideia para a sua concretização tivesse surgido num contexto de especial ânimo – um banquete em sua homenagem que teve lugar em Madrid no final de 1923[1076].

[1072] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [21 de setembro de 1923]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 10.14.

[1073] Cf. Ofício de José de Figueiredo para Augusto Gil, Diretor Geral das Belas-Artes [11 de outubro de 1923]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923 e lista de cidadãos agraciados com Ordens Honoríficas Portuguesas (pesquisa "Adolfo Venturi"), URL: http://www.ordens.presidencia.pt.

[1074] *"(…) vou escrever ao Augusto Gil, para o ministro me auctorisar a representar Portugal, se elle estiver de acordo com isso. Indo farei duas comunicações de grande interesse."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [18 de março de 1923]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 10.4. Não encontrámos registos de Figueiredo ter escrito a Augusto Gil ou de sequer ter ido ao Congresso, muito provavelmente devido ao facto de planear tudo isto em cima do prazo (o Congresso viria a iniciar os trabalhos em 5 de abril de 1923).

[1075] Cf. Discurso proferido por José de Figueiredo no banquete em sua homenagem, em Madrid, citado em "Uma interessante iniciativa. Congresso de arqueologia e história da arte peninsular" in *Diário de Notícias* [15 de novembro de 1923].

[1076] Cf. "La vida artistica. Banquete en honor del doctor Jose de Figueiredo, director del Museo de Lisboa" in *El Sol* [Madrid, 15 de novembro de 1923], 4. Este banquete – organizado pela Junta Diretiva do Círculo de Belas-Artes de Madrid, por Alvarez de Sottomayor (diretor do Museu do Prado) e por várias outras personalidades madrilenas, e noticiado como *"um justificado homenage de Madrid al ilustre director del Museo de Lisboa"* – coincidiu com a inauguração da importante Exposição de Aguarelistas Portugueses, organizada pelo Círculo de Belas-Artes. José de Figueiredo foi para a capital espanhola para assistir à inauguração e para fazer parte da comitiva que recebeu os reis espanhóis naquele evento (v.

Após novo interregno na realização dos Congressos de História da Arte, durante toda a década de 1920, estes vieram a ser retomados com alguma regularidade ao longo dos anos 1930, com as edições de Bruxelas (1930), Estocolmo (1933) e Suíça (Basileia e Berna, 1936). José de Figueiredo foi convidado para a presidência da representação portuguesa em todas elas.

Em 1930 a comitiva portuguesa foi composta, para além do diretor do MNAA, por José Pessanha, João Barreira, Luís Keil e Francisco Almeida Moreira[1077]. Tentando obter uma verba para a deslocação dos conferencistas[1078], Figueiredo chamou a atenção da Direção Geral do Ensino Superior e Artístico para a importância da participação portuguesa neste evento, pois nele

> *"ventilam-se (…) os mais importantes problemas relativos á arte e ás riquezas de todos os paizes (…). Não há por isso paiz nenhum que ali não tenha representação, e a nossa ainda mais se impõe pelas relações que Portugal e a sua arte tiveram com as Flandres e os seus artistas, no nosso periodo aureo (…)"*[1079].

Para além disso, Figueiredo deveria certamente querer aproveitar a maré de reconhecimento que Portugal, o MNAA e o seu próprio nome estavam a ter nesse ano na Bélgica, fruto do empréstimo de três quadros do "seu" museu para a Exposição de Arte Flamenga que teve lugar em Antuérpia[1080], e do sucesso da conferência que

---

também *La Epoca* [13 e 15 de novembro de 1923], 1 e *La Liberdad* [13 de novembro de 1923], 5. A revista *Blanco y Negro* de 18 de novembro publica na sua capa uma fotografia em que se podem ver os reis de Espanha, o ministro de Portugal Mello Barreto e José de Figueiredo, entre outras personalidades).

[1077] Cf. Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e Artístico [28 de agosto de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931. Segundo a informação que encontramos nas atas deste Congresso, José Pessanha não chegou a participar no encontro.

[1078] Com exceção de João Barreira, que já tinha *"um subsidio de seis mil escudos da sua Faculdade* [de Letras da Universidade de Lisboa]*"*.

[1079] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e Artístico [28 de agosto de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931.

[1080] Esta exposição foi organizada no âmbito da Exposição Internacional Colonial, Marítima e de Arte Flamenga. José de Figueiredo participou neste evento não só enquanto diretor do MNAA, mas também enquanto representante do ministro da Instrução. Em interessante carta dirigida à DGBA o diretor do MNAA relata o êxito da participação portuguesa no certame, chamando a atenção para as referências feitas aos quadros portugueses na imprensa francófona e para o facto *"altamente significativo"* de os três quadros cedidos terem sido reproduzidos no catálogo ilustrado (note-se que, das 501 obras expostas, apenas 40 foram reproduzidas). Ofício de José de Figueiredo para a DGBA [31 de outubro de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931 (v. Anexo, Doc. 27). V. também *Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Section d'Art Flamand Ancien. Tome I – Peintures, Dessins, Tapisseries. Catalogue*, 1930.

Reinaldo dos Santos proferira em maio desse ano naquela cidade, ainda antes da inauguração da exposição, sobre a *"influência da pintura flamenga na portuguesa"*[1081].

O Congresso de 1930 esteve organizado em três secções: Ensino e Museografia, Arte da Idade Média na Europa e Arte do Renascimento e dos Tempos Modernos. A comitiva portuguesa esteve integrada na secção III: José de Figueiredo foi presidente da sub-secção A (Pintura Flamenga), partilhando a mesa com Max Jacob Friedlander (em representação do *Kaiser Friedrich Museum*, Berlim), Paul Ganz (da Universidade de Basileia), Hulin de Loo, Sanchez Cantón, entre outros; João Barreira esteve na mesa da sub-secção C (Arquitetura, Escultura e Gravura) e Luís Keil esteve na mesa da sub-secção D (Artes Decorativas)[1082]. Figueiredo proferiu um discurso na sessão inaugural e três comunicações ("Le Portugal et l'art de l'Extreme Orient"; "La peinture portugaise des XVe et XVIe siècles et ses rapports avec la peinture flamande"; e "Simon Bening et le Portugal"[1083]); Luís Keil apresentou "L'Art de l'Extreme Orient et ses rapports avec l'histoire du Portugal" e "L'interpretation iconographique donné par les tapisseries flamands du XVIe siècle aux faits de l'histoire du Portugal racontés dans les chroniques"[1084]; Almeida Moreira dissertou sobre "A Catedral de Viseu" e "Jorge Afonso. O pintor do retabulo da Catedral de Viseu"[1085]; e João Barreira contribuiu com uma comunicação sobre "O simbolismo icónico na arte manuelina"[1086].

Em relação ao Congresso Internacional de História da Arte de Estocolmo (1933) apenas sabemos que, convidado para presidir ao Comité Português, José de Figueiredo propôs para a composição da comitiva os nomes de José Pessanha, Reinaldo dos Santos, Luís Keil e João Couto. Contudo, desta vez advertiu a Junta Nacional de Educação que, tendo ido aos congressos anteriores sem qualquer subsídio do Estado, não se encontrava agora disposto a acartar com as despesas[1087]. O pedido de verba acabou por não dar resultados, tendo Portugal sido um dos ausentes neste encontro. No livro de atas deste congresso os nomes de José de Figueiredo, Luís Keil e João Couto figuram na lista dos

[1081] "Uma conferencia do Dr. Reinaldo dos Santos no Museu de Antuerpia" in *O Século* [28 de maio de 1930].
[1082] *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, [1933], 43-45.
[1083] Idem, 90, 210 e 237. A segunda comunicação viria a ser publicada com o título "Metsys et le Portugal" na *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Tomo 3, n.º 1[1933], 1-16.
[1084] Idem, 92 e 134. A primeira comunicação foi publicada com o título "Une pièce de céramique des Mings avec une inscription en portugais datée de 1541" na *Revue de l'Art Ancien et Moderne*. Tomo LX, n.º 327, [Paris, junho de 1931], 115-120.
[1085] Idem, 93 e 297.
[1086] Idem, 193.
[1087] Ofício de José de Figueiredo para Mark Athias, vice-presidente da Junta Nacional de Educação [18 de julho de 1933]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933.

inscritos, havendo referência às comunicações – não lidas, por ausência dos autores – de Luís Keil ("Les influences orientales sur les faiences portugaises des XVIe et XVIIe siècles" e "Les tapisseries de la découverte des Indes") e de Figueiredo ("Panorama sur l'art portugais")[1088].

Finalmente, da participação no Congresso Internacional de História da Arte de 1936, realizado na Suíça, apenas temos notícia de um pequeno relato feito por José de Figueiredo: revelando ter ido sozinho – João Barreira, que havia sido indicado pelo ministro da Educação Nacional para fazer parte da representação portuguesa, não chegou a comparecer –, o diretor do MNAA declara ter pronunciado um dos discursos de saudação na sessão inaugural, aproveitando a oportunidade para *"pôr em relevo, com novos elementos, as relações artisticas entre Portugal e Basilêia, cidade que era, na época* [não especificada]*, um dos mais célebres centros de arte"*, referindo ainda ter sido distinguido com a presidência de uma das secções[1089]. Este foi o último Congresso Internacional de História da Arte a que José de Figueiredo assistiu; o seguinte (Londres, 1939) já seria realizado após a sua morte. Em 1949 Portugal haveria de receber este evento, com sessões a decorrer em Lisboa, Coimbra e Porto.

3. Duas exposições internacionais: Sevilha (1929) e Paris (1931).

A participação de Portugal nos Congressos Internacionais de História da Arte foi bastante positiva para a divulgação da arte portuguesa e das investigações que vinham sendo feitas sobre o tema. Contudo, essa divulgação não deixava de ser algo restrita, por ser circunscrita a um meio académico e profissional específicos. Esta limitação seria colmatada pela participação de Portugal em exposições internacionais de grande visibilidade, de que iremos destacar a *Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos*, organizada no âmbito da Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929) e a *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle*, realizada no Museu do Jeu de Paume, em Paris (1931), ambas organizadas por José de Figueiredo.

[1088] *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, 1933, 50, 100 e 293.
[1089] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [31 de dezembro de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1936. A secção que José de Figueiredo presidiu foi a VII, mas desconhecemos a temática. Desconhecemos também se o diretor do MNAA chegou a fazer alguma comunicação. Não tivemos acesso às atas deste Congresso, pois apesar de terem sido publicadas (em 1938), não constam nos catálogos das bibliotecas que consultámos.

3.1 Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos (Sevilha, 1929). Integrada no programa da grande *Exposición General Española*[1090], a Exposição Ibero-Americana de Sevilha abriu as suas portas ao público em 9 de maio de 1929, inaugurada por Primo de Rivera e pelo rei espanhol D. Afonso XIII, com o lema "Indústria, Arte, História e Comércio".

A exposição de Sevilha começou a ser planeada em 1909, sob o epíteto de Exposição Hispano-Americana, prevendo apenas a participação dos países de matriz espanhola. Após vários anos e diversas vicissitudes políticas e sociais, em 1922 o comissário régio Fernando Barón, Conde de Colombí, propôs ao Comité Executivo da exposição que se integrasse no evento Portugal e Brasil. Aceite o repto, o certame passou a ser designado de "ibero-americano" [1091], visando *"recoger desde el primer momento el anhelo patriótico de estrechar los lazos que por fortuna existen entre España y los países de Portugal y América"*[1092]. A partir desse momento a Exposição de Sevilha passou a ser anunciada como *"afirmación de confraterninad entre los pueblos todos de raza y abolengo ibéricos"*[1093] e como *"acontecimiento historico jamás igualado; un compendio de la Historia de España, Portugal y las Américas; y una demónstración de la riqueza agrícola, industrial y comercial de las 22 naciones que en ella participan."*[1094]

A participação portuguesa na Exposição de Sevilha começou a ser tratada oficialmente em Portugal no início de 1927, com a publicação de um decreto abrindo um crédito para custear as despesas preliminares com a representação de Portugal nesse certame[1095]. José de Figueiredo foi nesse período convidado para fazer parte da comissão encarregada de elaborar as bases para a representação portuguesa em

---

[1090] *"Em 1929, a Espanha organizou duas grandes Exposições mundiais, a Exposição Ibero-Americana de Sevilha e a Exposição Internacional de Barcelona. Elas foram concebidas como eventos autônomos e complementares em uma ambiciosa Exposición General Española de 1929, e preparadas desde o início do século XX para celebrar a permanência dos vínculos da metrópole com suas ex-colônias na América (Sevilha) e a inserção da Espanha industrial na Europa moderna (Barcelona)."* (FILHO, Silvio de Abreu – "Duas exposições espanholas: Sevilha e Barcelona, 1929" in *Arqtexto*. N.º 16 [2010], 28. Acedido em URL: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/02_SAF.pdf).

[1091] Real Decreto de 9 de novembro de 1922. Sobre a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, seus antecedentes e organização, não podemos deixar de referenciar o importante estudo, profusamente documentado, publicado por Juan José Cabrero Nieves em URL: http://exposicioniberoamericanadesevilla 1929.blogspot.com.es/. V. também BERNAL, Eduardo Rodriguez – *La Exposición Ibero-Americana de Sevilha*. Sevilha: Instituto de la Cultura y las Artes, 2006.

[1092] Real Decreto de 14 de novembro de 1923.

[1093] *Exposicion Ibero-Americana Sevilha. Programa*, 1927, s.p.

[1094] *Sevilha. Exposicion Ibero-Americana* [folheto-guia de propaganda], 1929.

[1095] Decreto n.º 13.060. *Diário do Governo* n.º 19, de 24 de janeiro de 1927, 110-111 [retificado em 27 de janeiro].

Sevilha[1096]. Em outubro desse ano foi publicado um decreto determinando a *"organização de uma secção portuguesa da exposição de Sevilha"*[1097] e, algumas semanas depois, seria anunciada a nomeação do respetivo comissário geral, o Coronel de Engenharia Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro (1877-1962), normalmente referido como Coronel Silveira e Castro[1098].

A representação portuguesa em Sevilha implicava a construção de um Pavilhão de Portugal, composto por uma ala permanente e por uma ala provisória, bem como a construção de um pavilhão extra, provisório, para a representação de Macau. O pavilhão viria a ser desenhado pelos irmãos arquitetos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade, cujo projeto ficou em primeiro lugar, entre os dezassete que foram a concurso[1099]. O projeto vencedor tinha uma forte componente historicista, integrando-se no gosto conservador dominante, que a Ditadura pretendia imbuído de *"um espírito nacionalista definido e marcante"*[1100]. À semelhança do que estes arquitetos já haviam apresentado em 1922 na Exposição Internacional do Rio de Janeiro[1101], a referência foi a arquitetura barroca do século XVIII[1102], sendo que as únicas notas de modernidade seriam dadas

---

[1096] Cf. Ata da Comissão Executiva do CAA [18 de março de 1927]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684. Nesta reunião Figueiredo informa o CAA que na primeira sessão a que assistiu no âmbito dessa comissão *"declarou que, sob o ponto de vista artístico, nada devia resolver-se sem a consulta do Conselho Superior de Belas-Artes que, legalmente e pela competencia dos seus vogaes, não podia ser posto de parte. Fazia essa declaração porque sendo vogal desse Conselho e por ser director do Museu de Arte Antiga, não podia ter tomado outra atitude."*

[1097] Decreto n.º 14.489. *Diário do Governo* n.º 238, de 27 de outubro de 1927, 2115-2116.

[1098] Decreto n.º 14.572. *Diário do Governo* n.º 252, de 15 de novembro de 1927, 2205.

[1099] Em segundo lugar ficou o projeto dos arquitetos Cassiano Branco e Carlos Dias; em terceiro lugar ficou o projeto de Cotinelli Telmo. Entre os concorrentes encontravam-se ainda Paulino Montês, Cristino da Silva e Tertuliano Marques, que viu o seu projeto desclassificado por *"falta de nacionalismo no estilo adoptado"* ("O que será o Pavilhão de Portugal em Sevilha" in *O Notícias Ilustrado* [18 de março de 1928], 12). Todos os projetos premiados caracterizavam-se pelo revivalismo barroco. O júri que selecionou os projetos era composto por José de Figueiredo, pelo arquiteto José Alexandre Soares e pelo escultor António Augusto da Costa Mota.

[1100] "O que será o Pavilhão de Portugal em Sevilha" in *O Notícias Ilustrado* [18 de março de 1928], 12.

[1101] A **Exposição Internacional do Rio de Janeiro** foi um certame organizado pelo governo brasileiro para celebrar o centenário da independência do Brasil. Portugal foi um dos países participantes neste evento, representado em dois pavilhões: o Pavilhão das Indústrias, desenhado pelos irmãos Rebelo de Andrade, e o Pavilhão de Honra, riscado pelos arquitetos Cotinelli Telmo, Carlos Ramos e Luís Alexandre da Cunha, ambos de gosto barroco joanino. A participação portuguesa neste certame foi pautada por *"irregularidades, escândalos, fracassos"* (cf. OLIVEIRA, Cardoso de – "Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Portugal no grande certamen" in *Ilustração Portugueza* [1 de dezembro de 1923], 708 [707-709]), parcialmente estudados por Rui Afonso Santos na sua dissertação de mestrado (SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras. Os anos vinte e trinta*, 1994 [texto policopiado]). O pavilhão dos irmãos Rebelo de Andrade viria a ser reconstruído em 1933 pela Câmara Municipal de Lisboa no Parque Eduardo VII (Pavilhão Carlos Lopes), não sem grande contestação dos autores, que consideraram o facto como um *"grande atropelo à Arte",* uma vez que a sua *"visão de Arte tinha evoluído"* da época da Exposição do Rio de Janeiro para 1932 (v. *Notícias Ilustrado* [9 de outubro de 1932 e 25 de dezembro de 1932).

[1102] *"lá aparecia o claustro rectangular interior, com o seu telhado recurvo de telha portuguesa, as suas arcarias assentes sobre estípites, a sua balaustrada torneada corrida, os seus painéis de azulejo de Alves*

pela integração, na vasta equipa de decoradores, dos artistas modernistas Abel Manta, Jorge Barradas, Lino António e Ruy Roque Gameiro (Fig. 61). Ainda assim, o programa decorativo não deixou de ser marcado, na sua generalidade, por uma forte índole académico-naturalista[1103]; mais "modernista" seria a imagem da propaganda geral feita ao certame, destacando-se o vencedor do *"renhidamente disputado"* concurso de cartazes, José de Almada Negreiros, que na altura residia em Espanha[1104] (Fig. 62).

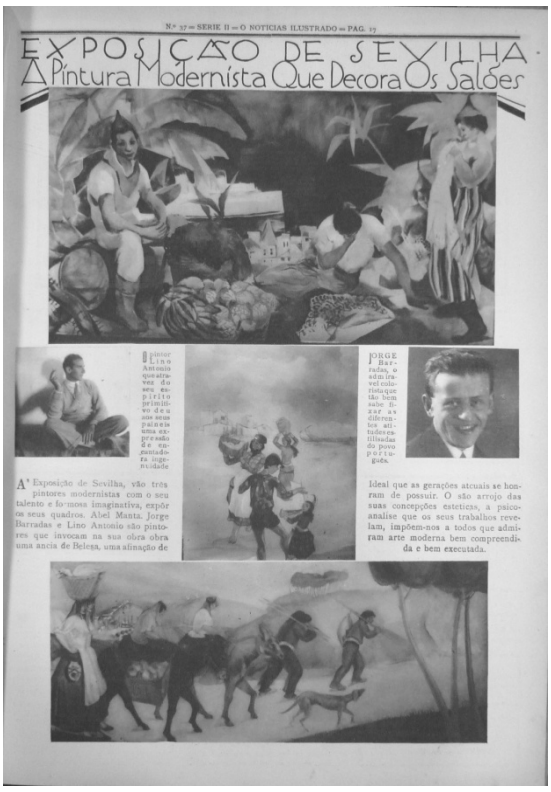




Fig.s 61 e 62 Página do *Notícias Ilustrado* [24 de fevereiro de 1929] com reportagem sobre a pintura modernista no pavilhão português em Sevilha. Cartaz para a Exposição Portuguesa em Sevilha, por Almada Negreiros, 1928.

---

de Sá, com grinaldas neo-rococó revistas em termos naturalistas, a sua fonte da autoria de João da Silva, de um naturalismo académico no melhor gosto fin-de-siècle. *(…)"* (SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 59). José de Figueiredo viria a afirmar que *"O triunfo do «barrôco» foi – para mim – outro dos consoladores resultados do concurso. Fui dos que preconisaram a estilização do «barrôco», como sendo o estilo da época do Brasil, aquela que nós vamos levar á Exposição de Sevilha como merecedora de se contrapôr ao manuelino religioso mas sem a estilização actual (…). Fez-se justiça ao «barrôco», não copiado mas como elemento de sugestão, com bases clássicas e como dinamica do classico."* (José de Figueiredo (entrevista) – "O que são os projectos para o Pavilhão de Sevilha" in *Diário de Lisboa* [3 de março de 1928]).

[1103] SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 58.

[1104] V. *Ilustração*, Ano 3, n.º 34 [16 de março de 1928].



Fig. 63 Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, da autoria dos arquitetos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade. Fotografia de Viriato Campos, 1929.

Considerado *"uno de los más bellos, suntuosos y definidores de la Gran Exposición"*[1105], o pavilhão português na Exposição de Sevilha dividia-se em diversas alas. Na ala principal, denominada "Casa de Portugal" (corpo permanente do pavilhão[1106]) (Fig. 63), foi instalada a legação diplomática e um posto de informação turística, com exposição de produtos portugueses. No corpo provisório, construído na zona traseira do edifício principal, situavam-se os salões destinados à exposição de produtos da metrópole e das colónias, bem como uma sala de conferências para 250 pessoas, onde se realizaram conferências e projeções de filmes de propaganda[1107].

[1105] *La Voz* [1929] (recorte de imprensa, disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Acedido em URL: http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=322230&portal=111).
[1106] O corpo permanente do Pavilhão de Portugal ainda existe atualmente, encontrando-se nele instalado o Consulado de Portugal em Sevilha.
[1107] Cf. Juan José Cabrero Nieves em URL: http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com.es/.

José de Figueiredo foi o comissário da secção cultural portuguesa Exposição Ibero-Americana de Sevilha, cargo no âmbito do qual assumiu duas responsabilidades maiores: a coordenação dos trabalhos relativos aos empréstimos de várias peças das coleções nacionais para a decoração do Pavilhão de Portugal (Fig.s 64, 65 e 66), fazendo a ligação entre o Comissariado Geral da representação portuguesa e o CAA de Lisboa / Conselho Superior de Belas-Artes[1108]; e a organização da "Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos", inaugurada durante a Semana de Portugal na Exposição Internacional de Sevilha (3 a 9 de outubro de 1929), evento sobre o qual nos vamos deter nas linhas seguintes. Para além disso o diretor do MNAA responsabilizou-se por fomentar a divulgação da presença portuguesa no certame, enviando fotografias do pavilhão português para alguns periódicos internacionais[1109].

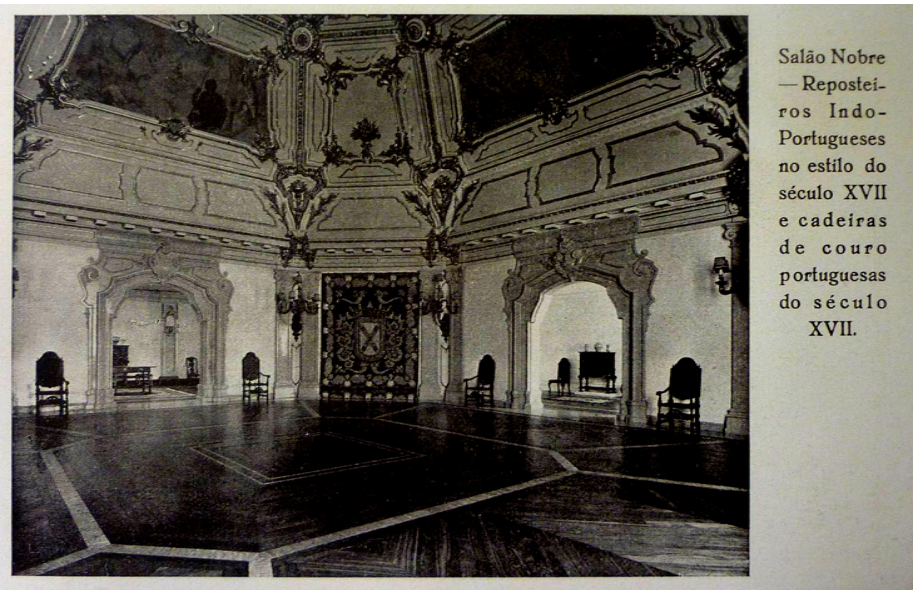


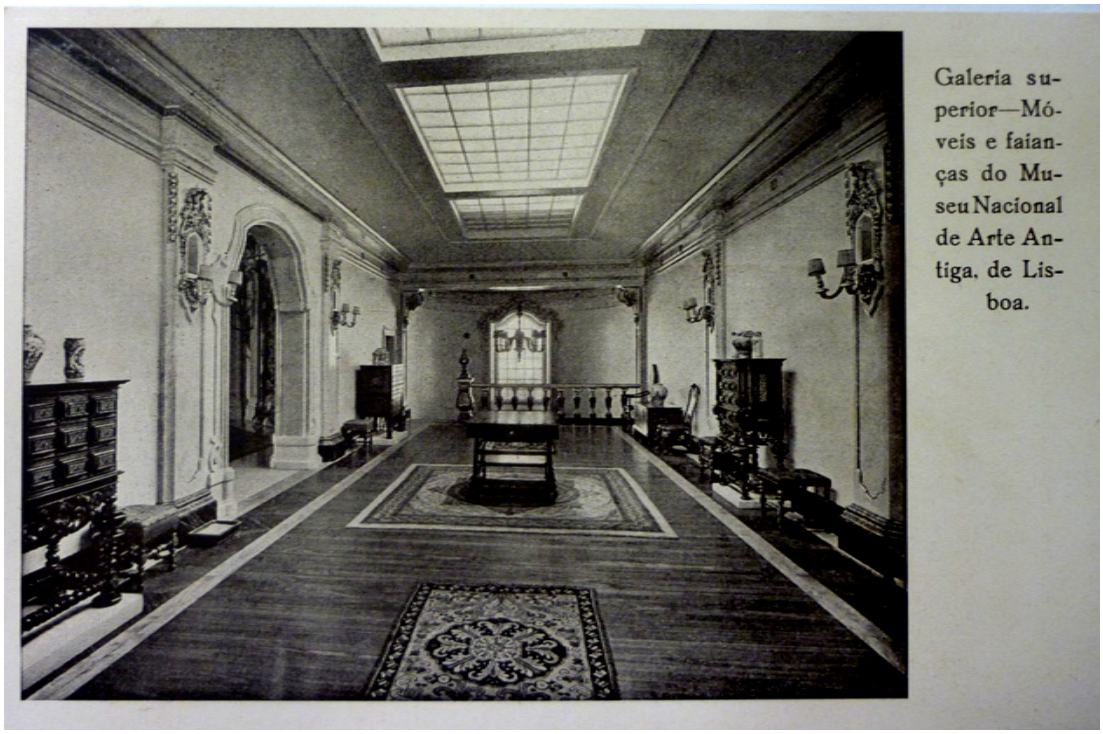
Fig. 64 Salão Nobre do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929. Entre os objetos que decoravam este espaço, destaque-se um dos panos de porta denominados "dos Távoras", proveniente do Palácio Nacional da Ajuda.

[1108] O pavilhão encontrava-se decorado com *"mobiliário, móveis antigos (…) provindos das colecções nacionais, e ainda um grande lustre de 2 metros de altura e oito candelabros de parede neo-joaninos expressamente desenhados pelos Rebelos (…)."* (SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras. Os anos vinte e trinta*, 1994 [texto policopiado], 60). Nos arquivos do MNAA e da ANBA encontram-se vários documentos relativos ao pedido de empréstimos de peças de diversas proveniências para integrar aquele certame.

[1109] Conforme podemos apreender das missivas dirigidas a Henri Verne, diretor do Museu do Louvre: depois de enviar, sem qualquer resposta, várias fotografias do pavilhão português a Baschet, diretor do periódico *L'Illustration*, para que estas fossem publicadas, Figueiredo pede a Verne que interceda no sentido de dar andamento favorável à questão, referindo que *"Ayant reçu de plusieurs grands Illustrations de divers pays le demande de photographies de notre pavillon, j'ai voulu réserver la primeur pour l'Illustration, très heureux de voir l'Illustration, que s'est déjà occupé d'autres pavillons à Seville (Argentina, etc.), s'occuper aussi du notre, qui est considéré comme un des plus beaux et plus importants. Mais si cela ne peut pas être, j'ai devrai au moins être informé, étant donné que je dois une réponse à notre commissaire général. (…)"* (Carta de José de Figueiredo para Henri Verne [Lisboa, 1 de setembro de 1929]. Archive des Musées Nationaux de France, Z67 Lisbonne).



Galeria inferior — Móveis e faianças do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa.



Galeria superior — Móveis e faianças do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa.

Fig.s 65 e 66 Galerias inferior e superior do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929, onde se expuseram vários objetos provenientes do Museu Nacional de Arte Antiga.

Para proceder aos preparativos da "Exposição Cultural", José de Figueiredo pediu ao Comissário Geral, Silveira e Castro, a requisição *"com a possivel urgencia"* de João Couto[1110], que *"me poderá ajudar* [com a] *sua colaboração indispensavel"*, sem quaisquer "*encargos para esse comissariado por isso que o Sr. Dr. João Couto se promtifica a prestar esse pesado serviço com a simples remuneração que lhe cabe como professor agregado dos Liceus"*[1111].

João Couto revelar-se-ia um precioso elemento durante a preparação da exposição, principalmente durante os períodos em que José de Figueiredo se ausenta de Lisboa, encarregando-se dos trabalhos relacionados com a requisição e reprodução de peças e com a preparação do catálogo. Uma interessante carta-relatório que dirige ao diretor do MNAA dá-nos conta da sua atividade no final de agosto de 1929:

> *"Tenho presente a carta do Sr. Doutor e fiquei sciente de tudo quanto me diz. Pela nota junta o Sr. Dr. verá os paços que tenho dado. Apenas tenha as primeiras provas das gravuras, manda-las-hei com a prosa ao Dr. Lopes Vieira, como é seu desejo. Pela minha parte, vou continuar a juntar os elementos para o catalogo e a escrever as tabelas, das quais já hoje mando 4 ao Sr. Dr. Estive esta tarde no atelier do senhor Freire. A ele parece-lhe melhor, e eu resolvi que assim se fizesse, mandar ali o Bobone para fotografar o quadro grande da Madre de Deus. O Sr.*

[1110] **João Rodrigues da Silva Couto** (1892-1968). Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas (1915) e diplomado pela Escola Normal Superior de Coimbra (1919), iniciou a sua vida profissional como professor liceal nessa cidade. Em 1915 ingressa como conservador no Museu Machado de Castro e em 1924 assume a mesma função no Museu Nacional de Arte Antiga, de que viria a ser diretor entre 1938 e 1964, sucedendo a José de Figueiredo. Foi um dos organizadores da Biblioteca-Museu Condes de Castro Guimarães e colaborou no arranjo dos Museus de Setúbal e de Arte Sacra do Funchal. Evidenciou-se em vários domínios da museologia, nomeadamente os relacionados com a conservação e restauro, a investigação e produção científica, a formação dos profissionais dos museus e a educação nos museus. Foi autor de numerosos estudos, entre os quais *Pinturas Quinhentistas do Sardoal*, (1939), *Nuno Gonçalves. O Político de S. Vicente* (1954), *A Pintura Representada no Museu das Janelas Verdes...* (2. vol.s, 1957-1958) e *A Ourivesaria em Portugal* (2 vol.s, 1960-1962). Referência ainda para as reflexões sobre museus e museologia nos vários artigos que publicou na revista *Ocidente* e no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga.* (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.* Vol. 7 [s.d.], 960; COSTA, Maria Madalena Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*, 1996 [texto policopiado] e COSTA, Maria Madalena Cardoso da – "João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1938-1964)", 2012, 137-151).

[1111] Ofício de José de Figueiredo para o Comissário Geral de Portugal na Exposição de Sevilha [4 de dezembro de 1928]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929. Neste período João Couto acumulava o emprego de professor de História e de Letras no Liceu Normal de Lisboa (Liceu Pedro Nunes) com a atividade de conservador-adjunto no MNAA, cargo para que fora nomeado em 26 de junho de 1924 e que terá exercido durante alguns anos sem remuneração (Cf. Maria Madalena Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*, 1996 [texto policopiado], 69).

Freire acha que, com o calor que está, e visto o quadro poder ser lá encaixotado, não é conveniente andar com ele de um lado para o outro. (…)

Pelo Museu nada há de novo. (…)"[1112]

Esta missiva era a resposta a uma carta de José de Figueiredo[1113], que mesmo à distância não deixou de se ocupar dos assuntos relacionados com o MNAA e, principalmente, com todos os pormenores relativos à organização da exposição e à preparação do respetivo catálogo.

Embora em primeira instância a "Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos" tenha sido encomendada pela Ditadura Nacional para evocar os tempos do glorioso passado expansionista e colonialista dos portugueses, numa narrativa nacionalista que visava a afirmação e consagração do próprio regime e que foi explorada em todas as vertentes da participação portuguesa na Exposição Internacional de 1929[1114], José de Figueiredo revela no pequeno texto que elaborou para o catálogo que, pessoalmente, as suas intenções não eram somente *"mostrar o valor da Arte portuguesa da época dos nossos Descobrimentos e Conquistas"*, mas sim dar a conhecer *"o reflexo que os Descobrimentos e Conquistas trouxeram à Arte portuguesa de então, e, por sua vez, a projecção que esta teve nos territórios que conquistámos, e onde a sua influência se afirmou dêsde a África do Norte até à Índia, para, de lá, atingir, com a China e o Japão, o mais remoto Oriente."*[1115]. Verificamos, pois, que o seu objetivo estaria mais relacionado com a necessidade de divulgação da arte portuguesa e das investigações que vinham sendo feitas por si e pelos seus colaboradores, e não tanto com as intenções propagandísticas do regime, ainda que se enquadrasse nelas:

[1112] Carta de João Couto para José de Figueiredo [cópia? , 28 de agosto de 1929]. AMNAA, FJF, Cx. 3, Pt. 3 (3.5), Doc. 25. Em anexo a esta missiva segue nota com um sumário de toda a atividade desenvolvida por João Couto nas suas funções de auxiliar na preparação da exposição, entre 24 e 28 de agosto de 1929.

[1113] Carta de José de Figueiredo para João Couto [26 de agosto de 1929]. AMNAA, FJF, Cx. 3, Pt. 3 (3.5), Doc. 25. Pelo seu interesse, reproduzimos esta missiva em Anexo, Doc. 28.

[1114] *"De norte a sul do país, nas suas colónias de Africa, nas colónias mais longíquas das India e da Oceania, há um impulso de ressurreição, uma aleluia de actividades, a promessa solene e categórica de que, se o seu passado constitue das mais brilhantes e das mais orgulhosas páginas da História das nações, o seu futuro será o robustecimento da Pátria em todas as suas manifestações úteis e modernas. Nasce em Sevilha um Portugal novo, no qual depositam toda a esperança as gerações portuguesas de hoje, e que tem direito a reclamar a confiança dos povos e dos outros Estados"* (*Guia oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, 1929, 4).

[1115] FIGUEIREDO, José de – *Portugal em Sevilha: catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos*, 1929, 5.

"uma exposição como esta deve ser antes santuário de relíquias veneráveis do que mero repositório para ensinamento doutrinário (…)"[1116]

Visando aproveitar a oportunidade de poder divulgar pela primeira vez "ao vivo" um conjunto de peças que validariam inequivocamente as teses sobre arte portuguesa que tanto se esforçava por divulgar no meio internacional, José de Figueiredo selecionou para integrar Exposição Cultural algumas das mais importantes obras da arte nacional, entre elas a Custódia de Belém (então recém-restaurada[1117]), os painéis de S. Vicente e várias tábuas dos "primitivos portugueses". Para além disso, o diretor do MNAA conseguiu o empréstimo inédito das tapeçarias portuguesas pertencentes à Colegiada de Pastrana[1118], que pela primeira vez foram expostas ao grande público e que para a ocasião foram *"lavadas e concertadas na manufactura real de Tapeçarias de Madrid"*[1119]. José de Figueiredo atribuía os desenhos das tapeçarias de Pastrana ao traço de Nuno Gonçalves, entendendo então que a exibição destas peças junto dos painéis de S. Vicente constituiria um *"prodigioso políptico em que a acção e a contemplação*

[1116] FIGUEIREDO, José de – *Portugal em Sevilha…*, 1929, 7.

[1117] V. "A custódia de Belém e a sua reintegração" in *O Notícias Ilustrado*. N.º 63 [25 de Agosto de 1929], 10. Este restauro foi coordenado por José de Figueiredo, com a colaboração de João Couto e do ourives Ferreira Tomé e visou dar à peça o seu "aspeto primitivo". Em relatório relativo a este processo, o diretor do MNAA refere que "*Reintegrando nestas condições a Custódia de Belém no seu estado primitivo, cumpriu não só o sinatário o seu dever de Director do Museu mas ainda o de bom português porque só desta maneira é que o significado histórico e plástico da Custódia é perfeito. E fazendo-o deu ainda realidade aos votos formulados pelos falecidos escritores e arqueólogos Ramalho Ortigão, Teixeira de Aragão e Braamcamp Freire e ao dos escritores e eruditos felismente vivos, Dr. Joaquim de Vasconcelos, D. José Pessanha e Dr. Afonso Lopes Vieira que todos pugnaram por essa reintegração. / E nem podia deixar de fazer isto agora por isso que, devendo a Custódia figurar na Exposição de Sevilha durante a próxima Semana Portuguesa, representaria para nós uma vergonha mandal-a como ela se encontrava, dada a evidencia das interpolações e a facilidade, sem o menor inconveniente, do respectivo remedio."* (Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral da Fazenda Pública [15 de agosto de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929).

[1118] Referimo-nos ao conjunto de quatro tapeçarias representando a "Tomada de Tânger" e o "Desembarque", o "Cerco" e a "Tomada" de Arzila. Estas tapeçarias foram executadas em Tournai no último quartel do século XV, por encomenda de Afonso V e são propriedade da Colegiada de Pastrana, onde se encontravam quando José de Figueiredo e Reinaldo dos Santos as "descobriram", em 1915. Para além destas quatro tapeçarias, existem mais duas, que se encontram também na Colegiada, que resultam de uma encomenda separada que terá sido feita anos mais tarde e que contam a campanha de Alcácer Ceguer, também realizada por D. Afonso V. Sobre este assunto v. AAVV – *A invenção da glória: D. Afonso V e as tapeçarias de Pastrana* [catálogo de exposição], 2010. V. também: SANTOS, Reinaldo – *As tapeçarias da Tomada de Arzila*, 1925.

[1119] FIGUEIREDO, José de – "As tapeçarias da tomada de Arzila e da ocupação de Tanger" in *O Notícias Ilustrado*. N.º 184 [Natal de 1932], s.p. Figueiredo recorda neste artigo que, quando viu pela primeira vez as tapeçarias, estas encontravam-se *"sujas, enegrecidas, rôtas e até cortadas ao meio (…), elas eram então dificilmente compreensíveis e quási inapresentaveis"*.

mística se irmanam e dão as mãos"[1120], marcando um momento único na história da arte portuguesa[1121] (Fig.s 67, 68 e 69).



Fig. 67 Salão principal da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos. Sevilha, 1929. Em destaque, ao centro, a Custódia de Belém. A cobrir as paredes, uma das tapeçarias de Pastrana, ladeada pelos Painéis de S. Vicente, numa montagem de forte cariz cenográfico.

[1120] FIGUEIREDO, José de – *Portugal em Sevilha: catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos*, 1929, 5.

[1121] Em sessão do CAA destinada à preparação da representação portuguesa em Sevilha, Figueiredo afirma a *"conveniencia de se aproveitar o ensejo para solicitar ao Governo hespanhol a cedencia das celebres tapeçarias de Pastrana, alusivas á história patria (…) e ainda de outras obras de arte de pintura e escultura, egualmente de artistas portugueses, exitentes no paiz visinho."* (Ata da Comissão Executiva do CAA [26, 28 de dezembro de 1927 e 7 de janeiro de 1928 (sessão contínua)]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684). O objetivo de expor as tapeçarias juntamente com os painéis era uma ideia que José de Figueiredo já tinha há muito, sendo que o diretor do MNAA terá mesmo tentado que essas peças viessem permanentemente para Portugal: *"A tarefa era, porém, dificilima e se mais de uma vez a julguei a ponto de realisar-se, o que é facto é que, apesar de todos os meus esforços, ela acabou por fracassar. (…) resignei-me então a obtê-las simplesmente por emprestimo e para isso, o ano passado, fui expressamente a Madrid. Essa cedencia, que teve ali o melhor acolhimento, não pôde, porém, ainda, e por motivos ponderosos, realizar-se. (…)"* ("As tapeçarias da Tomada de Arzila…" in *O Mundo* [29 de janeiro de 1925], 2).





Fig.s 68 e 69 Mais dois aspetos do salão principal da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos. Sevilha, 1929.

O processo de preparação da Exposição Cultural em Sevilha foi pautado por algumas discussões no seio do CAA de Lisboa, relativas à saída de tão importantes obras de arte do país. Para José de Figueiredo, a questão não deixou de ser ponderada. Por um lado, reconhecia os *"inconvenientes e perigos"* a que as obras, *"principalmente as de pintura"*, ficariam expostas durante o processo de deslocação e mesmo durante a exposição – *"dada a circunstancia de não poderem suportar altas temperaturas como aquelas a que evidentemente vão ser sujeitos, no periodo de verão, em Sevilha, quadros para os quais todos os desvelos são necessarios, para que se não perca o fructo de tantos esfoços empregados com a sua beneficiação."* –, admitindo ainda as desvantagens e prejuízos que, aos turistas em Lisboa, causaria *"o ter os museus, senão desmontados, pelo menos privados das obras regionaes, que são naturalmente as que mais os podem interessar, e do melhor que lhes podia oferecer à sua curiosidade"*[1122]. Mas por outro lado – e lembrando sempre que *"em princípio era contra a cedencia de obras de arte dos Museu para serem expostas fóra do paiz"* –, viria a reconhecer que, tendo em vista a importância da Exposição de Sevilha, era *"nossa obrigação apresentarmo-nos ali o mais condignamente possivel"*. Lembrava ainda que para a Exposição Cultural os objetos só deveriam ser transportados no mês de setembro, *"período do ano mais temperado, o que tambem atrairá maior numero de visitantes, com o que muito lucrará a nossa representação"*[1123]. Tendo em conta estes fatores, o CAA viria a colocar as suas reticências de lado, conforme ofício que viria a dirigir ao Ministério da Instrução Pública:

> *"Este Conselho reconhecendo que Portugal não pode deixar de apresentar-se na Exposição de Sevilha de forma a afirmar o mais altamente possível o papel glorioso que teve nos seculos XV e XVI, e tanto mais quanto a Hespanha, nossa _* [? palavra ilegível] *nessa época, procurou organisar a sua representação de maneira a dar todo o valor ao seus papel civilisador nesse periodo, é de parecer que excepcionalmente e com todos os cuidados possiveis deve ser autorisada a exportação pedida e fál-o bem ciente da gravidade que este seu voto tem. Não pode deixar de dizer ainda este Conselho que para esta sua decisão concorre o facto de*

[1122] Ata da Comissão Executiva do CAA [23 de janeiro de 1928]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.
[1123] Ata da Comissão Executiva do CAA [2 de maio de 1929]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.

ser o seu vogal, Ex.º Snr. Dr. José de Figueiredo a pessoa encarregada pelo serviço de superintender nos trabalhos de representação da nossa arte antiga (…)"[1124]

O facto de o CAA ter permitido, com o aval de José de Figueiredo, a saída de um conjunto considerável de obras de arte portuguesa do país foi tanto mais importante se considerarmos que, anos antes, o diretor do MNAA não se mostrara favorável à ida de vários objetos para a Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922) [1125]. Para ele, a saída de objetos de arte do país só se justificaria estando garantidas não só todas as condições de segurança relativas à deslocação e exibição das peças, mas também a qualidade e importância do evento. Este foi o critério que presidiu, pois, às permissões de saída de importantes peças das coleções nacionais em 1929 para Sevilha e, em 1931, para Paris, bem como a algumas cedências de objetos do MNAA para exposições temporárias internacionais, durante a sua direção (v. Capítulo 10).

Refira-se ainda que, para garantir a segurança dos objetos que foram para Sevilha, José de Figueiredo tratou imediatamente de requisitar os serviços da Polícia de Investigação Criminal, contratando um funcionário superior e dois agentes desta polícia, *"estes para a vigilância dos grandes valores que são mandados aquela exposição e, aquele, para dirigir superiormente essa vigilância, pondo-se para isso em contacto com a policia espanhola, quando tal for necessario"*.[1126]

Tal como Figueiredo e os seus colegas do CAA previram, a "Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos" foi amplamente aplaudida, cumprindo o objetivo primacial de divulgação da arte portuguesa além-fronteiras. A imprensa periódica

[1124] Ofício dirigido pelo CAA de Lisboa, em acumulação de funções com o CSBA, ao Ministério da Instrução Pública. Cópia transcrita na ata da Comissão Executiva do CAA [2 de maio de 1929]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.

[1125] Nesse período Figueiredo encontrava-se em Paris, sendo através de algumas epístolas que enviou a Freire que ficamos a saber a sua opinião, à época, sobre o assunto: "*É certo que tinha concordado com a remessa de obras de arte antigas ao Brazil, mas tinha essa opinião quando o prazo da exposição estava fixado em 3 meses. Quando soube que o prazo tinha sido ampliado para 6 meses, o que, com as demoras de ida e volta, o eleva a 8 ou 9 meses, mudei de opinião. / Entretanto, nada direi em contrario se os meus amigos entenderem que se deve fazer o envio. Acho porem que a exposição ou deve ser boa ou é preferivel nao a fazer (…).* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 24 de julho de 1922]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 9.8). José de Figueiredo revela-se aqui claramente reticente em relação à qualidade da representação portuguesa no evento, pois não acreditava que estivessem garantidas todas as condições de segurança relativas ao transporte e acompanhamento das peças durante toda a exposição que, para além do mais, tinha o sério prejuízo de implicar viagens de longo curso.

[1126] Ofício de José de Figueiredo para o diretor da Polícia de Investigação Criminal [30 de setembro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929).

espanhola acabou por dedicar vários artigos ao evento[1127], sendo destacada na imprensa portuguesa a importância desse reconhecimento internacional, êxito *"tanto mais completo e retumbante porquanto aspectos da nossa História da Arte, que cá dentro sofreram apaixonadas e por vezes deploraveis polemicas e discussões, vieram a ser considerados por críticos e tecnicos estrangeiros de reputação consolidada e agremiações de alta categoria"* [1128]. Ciente e orgulhoso deste sucesso, José de Figueiredo viria por fim a declarar que

> *"Se a nossa participação na Exposição de Sevilha e o esforço que aí fizemos (…) não servisse para mais nada, teria já servido de muito com o conhecimento solene e mundial do alto lugar que temos nos seculos XV e XVI na Historia da Arte e muito especialmente na Historia da Pintura."*[1129]

[1127] Com destaque dado à nota divulgada publicamente pela Academia San Fernando, de Madrid: *"En aquellas salas donde la decoración el mobiliario y toda suerte de objetos artisticos (allí también el rico ostensorio do nuestro Gil Vicente) ofrecen majestuoso conjunto, se exhibe estos días el políptico de «La Adoración de San Vicente», original de Nuno Gonçalves. / Representa el rasgo de Portugal, trayendo a la Exposición de Sevilla esa obra maestra de la pintura, lo que supondria enviar España fuera de su territorio la sala entera de Velázquez, o que Bélgica sacara de Gante, para exhibirse en otra nación, el Triptico de los Van Eyck. / (…) Sin embargo, la obra del «Águila de la pintura», como ya le nombrara en el siglo XVI Francisco de Holanda; la obra más admirable, completa y expresiva del siglo XV en la Península Ibérica puede contemplarse ahora en Sevilla junto a los famosos tapices de Pastrana, que también pregonan la enérgica personalidad de Nuno Gonçalves. El hecho es de tal importancia, responde con tan elocuente modo a la hidalguía portuguesa, franca y dadivosa de lo mejor de sus dotes peculiares, que no sólo a la Academia de San Fernando, sino a todos los españoles, nos obliga a expresar nuestra gratitud a Portugal."* ("Un rasgo de hispanofilia portuguesa" in *El Imparcial* [Madrid, 15 de novembro de 1929], 3).

[1128] Entre eles, Rafael Doménech (professor de História da Arte e diretor do Museu Nacional de Artes Industriais e Decorativas), Manuel Gomez Moreno (crítico e historiador de arte), Elias Tormo (historiador de arte e arqueólogo, deputado, reitor da Universidade Central de Madrid), Sanchez Cantón (sub-diretor do Museu do Prado), o Duque de Alba (presidente da Academia Real de História), Bernard Berenson (historiador de arte norte-americano, especialista em arte do renascimento) e René Jean (crítico de arte francês) (cf. "Além fronteiras. O êxito da nossa arte…" in *A Voz* [21 de janeiro de 1930]).

[1129] José de Figueiredo [entrevista] em "Além fronteiras. O êxito da nossa arte…" in *A Voz* [21 de janeiro de 1930].



Fig.s 70 a 77 Vários aspetos da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos, captados por Octávio Bobone. Sevilha, 1929.

3.2 ***Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle*** **(Paris, 1931).** A organização, em 1931, de uma grande exposição de arte portuguesa em Paris foi, para José de Figueiredo, o culminar de vários anos a trabalhar nesse sentido. A primeira notícia que nos chega desse ensejo do diretor do MNAA remonta a 1923, ano em que escreve a um "colega" francês a propósito da organização de uma exposição de arte portuguesa antiga e moderna em Paris, propondo a sua realização em maio de 1925 no Museu do Jeu de Paume[1130]. Visando instigar uma resposta positiva, Figueiredo anunciava mesmo que brevemente iria movimentar-se de modo a que fosse aprovado no parlamento português um orçamento destinado a esta exposição, chegando ainda a propor que *"Le produit des entrées de l'exposition nous serait attribué jusqu'à parfaire la somme dépensée par le gouvernement portugais pour l'organisation de l'exposition, et l'excédant reviendrait a l'état français"*[1131].

Esta proposta coincide com a fase em que o diretor do MNAA se encontrava em Paris a ultimar o *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal* (*vide supra*), ou seja, coincide com um período em que tinha já organizado grande parte das suas investigações sobre arte portuguesa e em que provavelmente mantinha perspetivas bastante positivas em relação à publicidade que a edição desta obra significaria para o seu nome e para a divulgação da arte nacional. Porém, a suspensão deste projeto e – não esqueçamos – o conturbado contexto político-social que se vivia em Portugal no início da década de 1920, pouco favorável a um investimento desta natureza, viriam a adiar a almejada exposição. Figueiredo regressou então a Portugal, onde se concentrou na organização do MNAA, aguardando o momento favorável para dar seguimento a este plano.

Seria no início da década de 1930 que se delinearia a conjuntura ideal para a organização de uma grande exposição de arte portuguesa em Paris, marcada pela preparação da participação de Portugal na Exposição Colonial Internacional de Paris (1931) e pelo contexto de fulgor propagandístico da Ditadura Nacional, ainda animado pelo sucesso de Sevilha.

[1130] Pelo conteúdo do documento que referimos, é provável que o destinatário desta missiva fosse o diretor dos Museus Nacionais de França e do Museu do Louvre, Jean d'Estournelles de Constant (1861-1949), a quem caberia, neste período, a autorização de realização da exposição.

[1131] Carta de José de Figueiredo para destinatário desconhecido [12 de setembro de 1923]. Archive des Musées Nationaux de France, Doc. N.º 3.962 (V. Anexo, Doc. 29, ponto 2.3)

Prevista e preparada pelo governo francês ainda na década de 1920[1132], a Exposição Colonial Internacional de Paris abriu as suas portas em 6 de maio de 1931, no parque de Vincennes. Tal como sucedera em 1929, a representação portuguesa neste certame ficou a cargo de um Comissariado Geral dirigido pelo coronel Silveira e Castro[1133], que em outubro de 1930 solicitou ao CAA de Lisboa a colaboração neste empreendimento[1134]. Esta cooperação viria a incidir nas questões artísticas, sobretudo na escolha do projeto do pavilhão (desenhado por Raul Lino)[1135] e dos seus programas de decoração[1136].

Aproveitando a abertura das movimentações diplomáticas entre Portugal e França decorrentes da preparação da Exposição Colonial, bem como o facto de já ter trabalhado com Silveira e Castro, com quem mantinha boas relações, José de Figueiredo retomou a sua antiga ideia de organização de uma mostra de arte portuguesa em Paris e logo inicia as movimentações para a sua concretização. Nesse sentido, em abril de 1931 dirige uma missiva ao Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial de Paris, propondo "*na esteira do que fizemos na capital da Andaluzia, em 1929, organisarmos,*

[1132] Cf. HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel – *1931: La mémoire du siècle. L'Exposition Coloniale*, 1991, 25. Os autores fazem uma interessante contextualização deste evento no panorama das exposições internacionais e das políticas coloniais europeias (e, sobretudo, francesas) nos séculos XIX e XX, observando que *"l'idée coloniale s'est imposée à la fin du XIX siècle et à l'issue de la Première Guerre mondiale, ces terribles années où les colonies firent la preuve de leur importante économique et stratégique"*. Sobre este tema, v. também GRANDSART, Didier – *Paris 1931: revoir l'Exposition Coloniale*. Paris: FVW, 2010.

[1133] V. Decreto n.º 18.475, *Diário do Governo* n.º 138 de 17 de junho de 1930, 1111-1112.

[1134] Ata da Comissão Executiva do CAA [22 de outubro de 1930]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 25. Acedido em URL: http://digitarq. dgarq.gov.pt/viewer?id=4611687.

[1135] Raul Lino foi o vencedor do respetivo concurso, apresentando um projeto *"absolutamente nacionalista"*, inspirado na arquitetura quinhentista portuguesa. Os segundo e terceiro classificados foram os irmãos Rebelo de Andrade e Carlos Ramos ("Portugal na proxima Exposição Colonial de Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 112 [3 de agosto de 1930], 20-21).

[1136] O programa decorativo da representação portuguesa em Paris foi votado por um júri composto por Silveira e Castro, José de Figueiredo, Adriano de Sousa Lopes, José Pessanha, Simões de Almeida Júnior e Raul Lino. Foram selecionados os projetos de Lino António, Abel Manta, Dórdio Gomes, Martinho da Fonseca, Jorge Barradas, Ernesto Canto da Maya, Henrique Moreira e Rui Roque Gameiro ("As obras decorativas escolhidas para o pavilhão português na Exposição Colonial de Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 140 [15 de fevereiro de 1931], 19 e 24). Rui Afonso Santos comenta, a propósito desta escolha: "*Apesar do augúrio naturalista que pendia sobre a sua decisão acabaram por ser escolhidos os trabalhos dos modernistas que se haviam destacado na Exposição de Sevilha, acrescidos de alguns companheiros de geração. Razões de comodidade ou segurança terão ponderado na decisão, juntamente com o apoio de Lino, o pioneiro do modernismo insistentemente aclamado, porém a importância do Salão dos Independentes e a crescente notoriedade pública tiveram, certamente, influência decisiva.*" (SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 102).

agora, em Paris, uma exposição cujas salas sejam sobretudo, como foram as d'ali, o santuário das reliquias que nos ficaram da época dos descobrimentos. (…)"[1137].

Nesta importante missiva o diretor do MNAA informava que já tinha ao dispor o local ideal para a realização desta exposição – o Museu do Jeu de Paume, situado "*num dos melhores e mais centrais sítios de Paris, a Praça da Concórdia"* –, pedindo então ao Comissário Geral que se começasse a tratar *"desde já"* das autorizações ministeriais indispensáveis para a requisição de peças, chamando a atenção para a necessidade de se conseguir *"por intermedio do Ex.º Ministro do Extrangeiros, o emprestimo das quatro tapeçarias existentes na Colegiada de Pastrana, as mesmas que nos foram cedidas, em 1929, para figurar em Sevilha"*, bem como o empréstimo de outras obras que se encontravam em coleções estrangeiras[1138].

Aprovada a organização desta exposição, logo se formou o seu comité de organização, composto por Silveira e Castro (que, enquanto Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial, muito viria a contribuir para a *"viabilidade"* do evento[1139]), por José de Figueiredo e pelo crítico e historiador de arte André Dézarrois, conservador do Museu do Jeu de Paume e diretor da *Revue d'Art Ancien et Moderne* (Fig. 78).



Fig. 78 Coronel Silveira e Castro, André Dézarrois e José de Figueiredo, à entrada da exposição de arte portuguesa no Museu do Jeu de Paume, verão de 1931.

[1137] Ofício de José de Figueiredo para o Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial de Paris, coronel Silveira e Castro [24 de abril de 1931]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931. Sublinhado no original. Pela sua importância, reproduzimos esta missiva em Anexo, Doc. 30.
[1138] V. também "O grande triunfo de Portugal em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 164 [2 de Agosto de 1931], 10-11.
[1139] Idem, *ibidem*.

Visando constituir uma mostra da arte portuguesa *"de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle"*, como a sua denominação indicava, esta exposição seria constituída por duas secções, uma de arte antiga, organizada por José de Figueiredo, e uma de arte moderna, para a organização da qual o diretor do MNAA contou com a colaboração do seu amigo e diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Adriano de Sousa Lopes. A organização das duas secções acabaria por ser algo desigual, sendo claramente favorecida a de arte antiga, para a qual houve maior investimento no que diz respeito à seleção de peças, obras significativas da produção artística portuguesa ou de influência portuguesa dos séculos XV ao XVIII, de diversa natureza e proveniências – destaque-se mais uma vez a exibição conjunta dos painéis de S. Vicente, tapeçarias de Pastrana e custódia de Belém, bem como a exposição de importantes núcleos de pintura antiga, cartografia, iluminura, mobiliário, cerâmica e ourivesaria[1140]. O objetivo era, pois, essencialmente divulgar a arte do passado português:

> *"Cherchant à mettre en valeur Nuno Gonçalves et toute notre école du portrait, je ne veux pas passer sous silence un des principaux buts de l'exposition portugaise au Jeu-de-Paume, à savoir la démonstration des influences que notre art a subies du fait de notre extension outre-mer, et en retour celle des influences que nous avons exercées sur l'art de quelques-uns des pays conquis par nos guerriers ou découvertes par nos explorateurs.*
>
> *C'est ainsi seulement que tout le glorieux et lointain passé que ces portraits et ces œuvres d'art représentent peut être intégralement senti."*[1141]

Embora pautada por obras de referência de Tomás da Anunciação, Miguel Ângelo Lupi e Silva Porto, a secção de arte moderna revelou-se bastante modesta, detendo-se em Columbano, "*única nota artística contemporânea, presa contudo ao universo de oitocentos"*[1142]. Esta secção denotava claramente o gosto e as referências

[1140] V. o completo catálogo desta exposição, organizado por José de Figueiredo (*Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle*, 1931).
[1141] FIGUEIREDO, José de – "L'Exposition d'art portugais au Jeu de Paume" in *L'Illustration*, n.º 4.609 [Paris, 4 de julho de 1931], 348.
[1142] SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 113.

estéticas de ambos os diretores, que justificariam as suas escolhas com o facto de ter sido indispensável selecionar trabalhos *"que a posteridade já julgou indiscutíveis"*[1143].

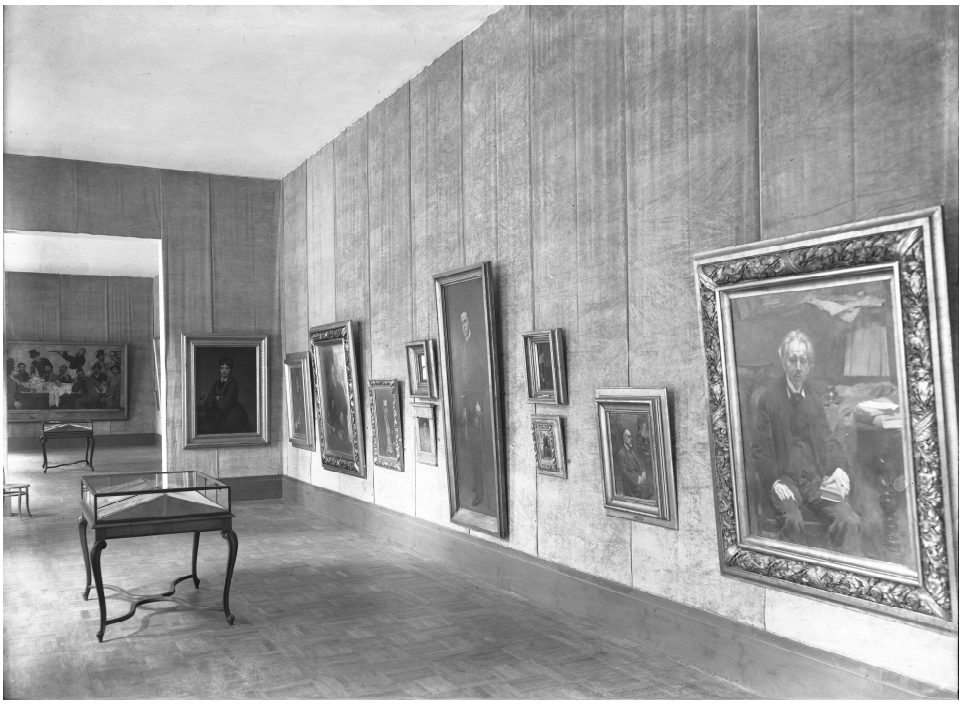


Fig. 79 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XX*^{eme} *Siècle* – aspeto de uma das salas dedicadas à arte contemporânea, com obras de Columbano Bordalo Pinheiro. Destaquem-se, nesta imagem, o retrato de Teófilo Braga (primeiro plano) e, ao fundo, o "Grupo do Leão".

Uma das novidades da exposição de arte portuguesa no Museu do Jeu de Paume foi a elaboração de um programa de "arquitetura de exposição" de autor, a cargo do arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade, que já colaborara com José de Figueiredo na exposição de Sevilha e a quem seria confiada agora a decoração das salas e a disposição das obras, num *"gosto sóbrio, que dava ao recinto o aspecto de nobreza requerido"*[1144].

A área disponível era generosa, pois para além das salas que o museu naturalmente reservava às exposições temporárias, foram ainda adaptadas quatro salas que não costumavam ser utilizadas para esse fim. A exposição distribuía-se, pois, por um amplo espaço, sendo possível reconstituir parcialmente, a partir de imagens recolhidas na altura, as duas salas dedicadas à secção de arte moderna e as três salas principais da secção de arte antiga:

[1143] "A Arte Portuguesa em Paris: Sousa Lopes fala-nos do êxito alcançado pela exposição" in *Diário de Lisboa* [16 de novembro de 1931].
[1144] "Um grande triunfo português em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 14-15.

-Salas de arte moderna (Fig.s 79, 80 e 81) – duas divisões amplas, com paredes forradas a tecido de tom escuro, em contraste com os tetos claros. Nelas encontravam-se expostas sobretudo obras de Columbano, como os icónicos "Grupo do Leão" (MNAC, Inv. 1524) ou "Cristo na Cruz" (MNAC, Inv. 625), esta última tela cenograficamente colocada num nicho. Ao centro de cada sala, uma mesa-expositor, em que se expunham alguns desenhos e aguarelas. Ao todo, foram expostas 44 obras de Columbano, 2 quadros de Anunciação, 11 obras de Lupi e 5 telas de Silva Porto.



Fig.s 80 e 81 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* – aspeto das salas dedicadas à obra de Columbano Bordalo Pinheiro. Em cima, a obra "Cristo na Cruz", destacada em nicho. Em baixo, podem-se observar as icónicas obras "Concerto de Amadores" e "Luva Cinzenta".

-Sala de arte antiga 1 – sala retangular provida de iluminação zenital, com paredes claras e sanca rodeada por um tecido plissado. Numa das paredes de fundo expôs-se um pano de porta do século XVII, proveniente do Palácio Nacional da Ajuda[1145], ladeado por vitrinas contendo prataria, livros e cerâmicas orientais. Numa das paredes laterais expôs-se, num nicho, o "S. Vicente" então atribuído a João Gonçalves[1146], logo seguido por um biombo *nanbam* cedido pelo Museu Guimet, de Paris[1147], assente sob um plinto liso. Na outra parede é visível o tríptico de Santa Auta, proveniente do convento da Madredeus. Ao centro, três mesas-expositores com documentos, assentes em tapetes de Arraiolos (Fig.s 82 e 83).





Fig.s 82 e 83 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* – sala de arte antiga 1.

[1145] Pano de porta de execução chinesa, século XVII, com armas da família Távora (PNA, Inv. 165). Na legenda da fotografia publicada no *Notícias Ilustrado* esta peça aparece referenciada como *"reposteiro indo-português do século XVII"* ("Um grande triunfo português em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 14).

[1146] "São Vicente atado à coluna". Têmpera sobre madeira, 211 x 91 cm. Atribuído à oficina de Nuno Gonçalves, 1450-1490. MNAA, Inv. 1549.

[1147] "*Namban Byobu*, dit «des Portugais»", século XVI. Museu Guimet – *Musée National des Arts Asiatiques*, Inv. MG18653. A propósito da exibição desta peça na exposição de arte portuguesa de 1931, Figueiredo viria a comentar que *" ninguém notára a importancia do célebre biombo (…) antes da sua vinda para Paris, conforme o confessou M. Bertholet na presença do proprio director do Museu, (…) e que agora ao ser devolvido terá, devido a essa circunstâncias, lugar muito especial no Museu."* (Ata da Assembleia Geral do CAA [24 de outubro de 1931]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer? id=4611680).

-Sala de arte antiga 2 – Rectangular, com paredes claras, rematada por um grande nicho semi-circular, iluminado naturalmente, onde foi colocada a tapeçaria da "Ocupação de Arzila". Nas paredes laterais apresentavam-se pinturas portuguesas dos séculos XV e XVI, bem como dois contadores orientais colocados sobre estrados, com peças de cerâmica. Ao centro, uma mesa-expositor com livros, sobre um tapete de Arraiolos. Esta sala abria-se para uma terceira divisão, através de uma abertura em arco quebrado, rasgado num sector retangular pintado com cor contrastante (Fig.s 84, 85 e 86).







Fig.s 84, 85 e 86 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* – sala de arte antiga 2.

-Sala de arte antiga 3 – compartimento com ângulos arredondados. A cobertura envidraçada desta divisão encontrava-se coberta por um tecido plissado, *"como uma tenda medieva, por onde era filtrada a luz natural"*[1148]. Ao longo das paredes laterais expunham-se as restantes tapeçarias de Pastrana ("Desembarque", "Cerco" e "Assalto de Arzila"), separadas pelos dois trípticos de S. Vicente, colocados frente a frente, sob baldaquinos de tecido (Fig. 87). Ao centro, sobre um tapete de Arraiolos, uma mesa indo-portuguesa onde se exibia a Custódia de Belém, devidamente protegida por uma vitrina (Fig.s 88 e 89). Como descreve Rui Afonso Santos, nesta sala *"o aspecto cenográfico anunciado atingia o seu apogeu, com toda a sala (…) convertida em imenso diaporama. (…) Um visitante aí colocado, voltado para o arco de acesso à sala, via para além dele a última tapeçaria, numa disposição côncava que reforçava a ilusão expositiva, numa notável cenografia de cariz bélico e místico."*[1149]



Fig. 87 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* – sala de arte antiga 3, onde se expuseram os painéis de S. Vicente, três das tapeçarias de Pastrana e a Custódia de Belém.

[1148] SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 112.
[1149] Idem, *ibidem*, 112-113.





Fig. 88 e 89 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XX*^{eme} *Siècle* – mais dois aspetos da sala de arte antiga 3.

O arranjo definitivo das salas de arte antiga – que culminavam com o confronto / diálogo entre as tapeçarias de Pastrana e os painéis de S. Vicente – só viria a ser efetuado cerca de um mês após a abertura da exposição ao público, uma vez que as tapeçarias só puderam ser exibidas a partir de 18 de julho[1150]. Antes dessa data os painéis de S. Vicente encontravam-se expostos juntamente com outras tábuas "primitivas", que depois seriam deslocadas para outras divisões (Fig. 90). O atraso da ida das tapeçarias para Paris prendeu-se com o complexo processo de empréstimo, que envolveu três países (Portugal, Espanha, França) e que, aliás, até acabou por ser bastante rápido, se tivermos em conta o curto período de preparação oficial da exposição (entre abril e junho de 1931)[1151].



Fig. 90 Um dos trípticos dos Painéis de S. Vicente na *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XX*^{eme} *Siècle*. Note-se que as tapeçarias ainda não se encontravam nesta sala. Da dir. para a esq., em primeiro plano: Adriano de Sousa Lopes, André Dézarrois, José de Figueiredo e coronel Silveira e Castro.

[1150] Cf. nota interna por Henri Verne, diretor dos Museus Nacionais de França e da Escola do Louvre, destinada aos conservadores e conservadores-adjuntos do Museu do Louvre, datada de 17 de julho de 1931: *"J'ai l'honneur de vous informer que la salle des Tapisseries de l'Exposition d'Art Portugais au Musée du Jeu de Paume, sera inaugurée demain matin samedi 18 à 10h.30."* (Archive des Musées Nationaux de France, Dossier X, "Expo carton n.º7, Art Portugais 1931", N.º 3.962). Embora não saibamos exatamente em que dia inaugurou a exposição, temos indicação de que em junho já se encontrava aberta ao público, pois nesse mês Figueiredo escreve a Freire comentando que *"a exposição foi, é e continua a ser o maior dos sucessos e o meu amigo que tem no caso um enorme quinhão tem com isso um enorme prazer, como não podia deixar de o ter, embora o seu prazer, como bom amigo que é, o seja sobretudo por causa de mim. Conheço-o bem para saber que assim é que é."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [21 de junho de 1931]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 17.1).

[1151] Em missiva dirigida ao Comissário Geral Silveira e Castro, José de Figueiredo dá-nos algumas indicações sobre o processo de empréstimos das tapeçarias: *"Graças ás instruções que Sua Ex.ª o Senhor Ministro dos Negocios Extrangeiros, deu ao nosso Embaixador em Madrid, este pôz todo o seu valiosissimo empenho na efectivação do emprestimo, mas apezar de tudo isso as tapeçarias só chegaram a Paris um mez depois de inaugurada a exposição. E essa demora teria certamente sido maior se outras pessoas como* [o pintor] *Beltran y Masses e o nosso ministro da Belgica não tivessem tambem trabalhado nesse sentido. O sinatário que tem as melhores amizades na Embaixada de Espanha em Paris, e que com V.ª Ex.ª e o adjunto de V. Ex.ª Sr. Jacome de Castro, acompanhou de perto o assunto, sabe bem como não foram inuteis esses esforços, e os que o sinatário egualmente empregou diretamente para Pastrana junto do paroco da igreja detentora das tapeçarias."* (Ofício de José de Figueiredo para o Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial de Paris, Silveira e Castro [12 de dezembro de 1931]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931).

Na análise que faz aos aspetos museográficos da secção de arte antiga desta exposição, Rui Afonso Santos indica que, apesar do *"excelente"* trabalho do arquiteto, a decoração era *"relativamente pobre, prejudicada por uma desactualização museológica fundada ainda no coleccionismo oitocentista"*, pautada pela *"sobreacumulação de objetos"*[1152]. Centrado na crítica ao *"espírito retrospectivo que presidira à apresentação"*, o que Afonso Santos não observa é que o curto tempo de preparação da exposição dificilmente permitiria a elaboração de um plano mais refletido e desenvolvido, optando Figueiredo e Rebelo de Andrade por centrar o discurso expositivo na construção de uma imagem que evocasse a riqueza das coleções nacionais e, principalmente, a riqueza e importância das coleções do Museu Nacional de Arte Antiga. O envolvimento do arquiteto ter-se-á ainda prendido com o facto de esta ser uma boa oportunidade para se ensaiarem algumas soluções sobre as quais havia necessidade de reflexão, uma vez que Rebelo de Andrade já fora nomeado para desenhar o projeto de remodelação e ampliação do MNAA[1153]. O objetivo premente neste evento não era inovar na apresentação das peças, mas tão somente divulgá-las, dando-lhe o seu justo lugar na história da arte internacional. Como observou um colunista da *Ilustração*:

> *"Agora, pelo menos, os estrangeiros que visitam as salas do Jeu de Paume, para admirar os quadros dos mestres nacionais, já saiem de lá convencidos de que Portugal não é apenas um país teórico, semi-bárbaro, sem tradições de cultura, mas uma grande realidade colectiva, um pequeno povo com um passado, cheios de momentos de energia e de inteligência (…).*
>
> *Não devemos, claro está, cair no excesso de supor que ficámos, uma vez para sempre, conhecidos e desvendados…*
>
> *No entanto muito se conseguiu. A arte portuguesa tornou-se um tema obrigatório."*[1154]

[1152] SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal…*, 1994 [texto policopiado], 112.
[1153] Em 1930 Guilherme Rebelo de Andrade fora convidado, por proposta de José de Figueiredo, para realizar os projetos de ampliação e remodelação do MNAA (v. MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga. Uma leitura da sua história (1911-1962)*, 1991 [texto policopiado], 51). Retomaremos este assunto no capítulo 10.
[1154] A.G. – "Algumas obras primas da arte portuguesa expostas no Museu do Jeu de Paume em Paris" in *Ilustração*. N.º 136 [15 de agosto de 1931], 18.

Esta última observação tinha razão de ser, pois de facto a exposição de arte portuguesa não passou despercebida: por exemplo, no *Le Figaro*, exaltou-se a *"história extraordinária"* do povo português, demonstrada *"em deslumbrantes quadros (…) que são o bastante para demonstrar a existencia, por alturas de 1450, dum extraordinario pintor, tão grande como os Piero della Francesca e os Hugo Van der Goes"*; o *Le Temps* considerou a exposição *"uma revelação"*; o *Le Journal* referiu com ênfase que *"entre tantas maravilhas acumuladas há documentos unicos que se não podem contemplar sem emoção"*[1155]; o famoso *L'Illustration* deu destaque a José de Figueiredo, publicando um artigo da sua autoria, ilustrado com reproduções de algumas obras que integraram a exposição[1156]; e o *Bulletin des Musées de France* publicou um extenso artigo de Paul Vitry, em que o conservador no Museu do Louvre elogiou o diretor do MNAA, referindo a excelência do seu trabalho no museu (*"dont il a fait un des sanctuaires de l'art européen de la Renaissance"*) e louvando a iniciativa graças à qual Paris tinha agora a oportunidade de ver um importante agrupamento de objetos artísticos portugueses que, *"trop précieux pour être hasardés dans les constructions pittoresques et légères de Vincennes (…) on trouvé un asile digne d'eux dan le Jeu de Paume"*[1157].

Mencionemos ainda que, embora a maioria das críticas à exposição publicadas em Portugal e no estrangeiro tenham sido no geral bastante positivas, este evento deu naturalmente azo à publicação pontual de artigos menos favoráveis, marcados pela oposição às teses historiográficas de José de Figueiredo e pela crítica ao pouco investimento feito na secção de arte moderna.

Uma das críticas mais animada encontra-se na carta que Rémy Luso (muito provavelmente um pseudónimo, que não identificámos) dirigiu ao jornal *Novidades*, na qual era abordado *"o reverso da medalha da exposição de arte portuguesa"*[1158]. Demonstrando clara animosidade em relação ao trabalho do diretor do MNAA – que acusava de manipular sem escrúpulos as narrativas em torno da arte portuguesa – o

[1155] Cf. "Portugal no estrangeiro" in periódico não identificado [1931]. BFCG, Espólio Diogo de Macedo, recortes de imprensa.
[1156] FIGUEIREDO, José de – "L'Exposition d'art portugais au Jeu de Paume" in *L'Illustration*, n.º 4.609 [Paris, 4 de julho de 1931], 348.
[1157] VITRY, Paul – "L'Exposition d'Art portugais au Musée du Jeu de Paume" in *Bulletin des Musées de France*. Ano 3, n.º 7 [julho de 1931], 142. V. também a interessante recolha da crítica francófona à exposição, com excertos de artigos traduzidos, publicada por um redator não identificado no *Boletim Geral das Colónias*, VII, N.º 78 [Dezembro 1931], 265-273.
[1158] LUSO, Rémy – "O reverso da medalha da exposição de arte portuguesa" in *Novidades* [19 de julho de 1931].

redator lamenta, neste artigo, que os historiadores e críticos franceses confiassem cegamente na *"probidade intelectual do catálogo e do autor das lições verbais"*. Após várias considerações acerca das *"piores manifestações da nossa crise, a ausência de crítica que permite o esmagamento da inteligência sob o feroz e alarve tacão do mandarinato intelectual"*, Rémy Luso cita o único exemplo de um crítico "lúcido", Louis Gillet, que num *"excelente artigo"* publicado na *Revue des Deux Mondes*[1159] teria afirmado *"não aceita*[r] *a invenção de Nuno Gonçalves"*, denunciando assim a falta de erudição portuguesa*, "considerada capaz de puras mistificações e de falsidade"*[1160]. A aversão ao sucesso de José de Figueiredo e da sua exposição de arte portuguesa levou o redator do *Novidades* a interpretar abusivamente o artigo de Gillet – que, defendia, estaria na origem de um *"monstruoso escândalo"* que descredibilizaria o diretor do MNAA no meio intelectual francês. Ora, o que Gillet propunha era somente outra tese em relação aos painéis de S. Vicente – vinculada à que José Saraiva já apresentara em 1925 e que cita no seu artigo –, apresentada de um modo bastante polido e sem quaisquer ataques de ordem pessoal a Figueiredo, que chega mesmo a referir elogiosamente e a quem louva a iniciativa da exposição[1161]. O *"monstruoso escândalo"* alvitrado por Rémy Luso não passava, pois, apenas de um artigo de opinião em que se defendiam ideias diferentes das de Figueiredo e que ainda por cima não tiveram ecos de relevância no meio historiográfico internacional. Em Paris a imagem geral que prevaleceu da exposição portuguesa foi, pois, bastante favorável, com louvores ao trabalho do diretor do MNAA no estudo e divulgação de um tão importante conjunto de obras, que

> *"emociona magnificamente a imaginação histórica sobre o passado dum dos grandes povos descobridores do planeta, ao mesmo tempo que dá a conhecer o seu génio artístico, que não sabíamos tão poderoso."*[1162]

[1159] GILLET, Louis – "L'Art portugais aux Tulleries" in *Revue des Deux Mondes* [Paris, 15 de julho de 1931], 438-448. V. também a crítica a este texto, no artigo "A exposição de arte portuguesa no Jôgo da Pela" in *Boletim Geral das Colónias*, VII, N.º 78 [Dezembro 1931], 268-270.
[1160] LUSO, Rémy – "O reverso da medalha da exposição de arte portuguesa" in *Novidades* [19 de julho de 1931].
[1161] GILLET, Louis – "L'Art portugais aux Tulleries" in *Revue des Deux Mondes* [Paris, 15 de julho de 1931], 438 e 441.
[1162] Palavras do historiador René Brécy num artigo que publicou sobre a exposição de arte portuguesa em *L'Action Française*, citado num artigo de um periódico português não identificado [1931] (BAFCG, Espólio Diogo de Macedo).

Quando às críticas feitas à secção de arte moderna, destaque-se a polémica instigada pelo pintor Falcão Trigoso (1879-1956), que atacou duramente a seleção dos artistas representados, lamentando que para os organizadores da exposição de Paris

> *"só dois unicos artistas representarão, de facto, a nossa arte contemporânea: Silva Porto, com seis telas, e Columbano, em sala própria, com perto de trinta. (…)*
>
> *Não existem então outros grandes artistas nacionais que, tendo tambem honrado brilhantemente a arte e a patria, se imponham, por direito, á sua gratidão, apreço e respeito? Não estão aí a atestá-lo, entre outras, as obras, bem portuguesas, de Antonio Ramalho, Pousão, Constantino Fernandes, Marques de Oliveira, Candido da Cunha, Alves Cardoso, João Vaz e António Carneiro? (…)*
>
> *E o fortíssimo grupo de aguarelistas que possuímos?*
>
> *E a obra magnífica dos escultores e estatuarios, desde um genial Soares dos Reis até aos notaveis dos nossos dias? (…)"*[1163]

As palavras de Falcão Trigoso provocaram acesa resposta por parte dos defensores do trabalho de Figueiredo e de Sousa Lopes. O pintor Martinho da Fonseca (1869-1934) não hesitou em manifestar publicamente a sua *"repulsa"* pelas palavras do seu colega, que dera a entender que Figueiredo *"encaminhara as coisas com tão magico poder, que até mesmo do ilustre director do Museu de Arte Contemporanea conseguira dispôr como se este fôsse um automato. E Sousa Lopes, de tal forma enfeitiçado, nem se lembrou mais que era tambem pintor, e que os seus quadros não iam figurar no Jeu de Paume!"*[1164]; e o jornalista Artur Portela (1901-1959) defendeu que a seleção apresentada em Paris era a seleção possível, uma vez que dos artistas mortos só podiam ser escolhidas as obras *"que já hoje, no consenso de todos, são indiscutiveis, absolutas, totais de valores"*, e em relação aos artistas vivos colocar-se-ia sempre a difícil questão da sua escolha (e ironizava: *"quantos iriam? Todos os que estão no Museu de Arte Contemporanea? Um leigo na materia vê logo a impossibilidade de os despachar às centenas para Paris, tanto mais que, muitos deles, embora queiram, não estão ainda a despacho na alfandega da imortalidade"*). Quanto às esculturas, os organizadores da

[1163] TRIGOSO, João de Melo Falcão [carta de] in *Diário de Notícias* [1931] (BAFCG, Espólio Diogo de Macedo).
[1164] FONSECA, Martinho [carta de] in *Diário de Lisboa* [23 de junho de 1931].

exposição teriam feito bem em não as levar, porque corriam o risco de as ver partidas *"nos boleus ferroviarios das terras de França e Aragança."*[1165].

Permanecendo em Paris durante o período em que a exposição esteve aberta ao público, José de Figueiredo não alimentou estas discussões. A sua preocupação era garantir o sucesso do evento, recebendo pessoalmente alguns dos seus visitantes e divulgando o catálogo, que chegou a ter uma segunda edição, entretanto atualizado *"com algumas informações novas"*[1166]. Dos ilustres visitantes à "sua" exposição, o diretor do MNAA viria a relatar com algum entusiasmo a Luciano Freire a visita do rei exilado D. Manuel II e sua mulher, D. Augusta Vitória, que

> *"Não poderiam ser mais amaveis do que foram e referiram-se a si com o maior elogio. O exilio tornou-o muito simpatico e a nostalgia da Patria fez delle um admiravel portuguez. Demoraram-se duas horas. Teve pena de não ter sido prevenido da exposição, pois emprestaria para ella tudo o que se quizesse. A mulher fala o portuguez admiravelmente."*[1167]

Refira-se que este certame artístico haveria de ser precisamente louvado porque nele *"todos os portugueses se sentiram bem, desde D. Manuel de Bragança até Teixeira Gomes e Afonso Costa – que todos ali foram ajoelhar no mais imponente altar que a Patria tem erigido em terras estrangeiras"*[1168], fator que certamente agradaria ao regime vigente em Portugal, uma Ditadura Nacional sustentada por *"um aglomerado heterogéneo de personalidades e grupos"* entre os quais se encontravam monárquicos, republicanos, católicos e maçons, que tinham em comum a rejeição da esquerda republicana[1169].

[1165] PORTELA, Artur – "Porque razão foram a Paris apenas as obras de artistas que já morreram" in periódico não identificado (BA-FCG, Espólio de Diogo de Macedo).
[1166] Cf. "A exposição de arte portuguesa no Jôgo da Pela" in *Boletim Geral das Colónias*, VII, N.º 78 [Dezembro 1931], 270.
[1167] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 21 de junho de 1931]. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Cx. 9, Doc. 17.1. Num artigo redigido aquando da morte de José de Figueiredo, Maria d'Eça viria a recordar que *"O senhor D. Manuel de Bragança que no seu exílio conservou sempre o seu amor a Portugal e era um artista, chorou de comoção ao ver a exposição que visitou nove vezes e teve para José de Figueiredo as seguintes palavras: «Com esta exposição e a de Sevilha fez você mais do que vinte anos de diplomacia»"* (EÇA, Maria – "O ressurgimento da arte em Portugal" in *Ilustração*, n.º 290 [16 de janeiro de 1938], 31).
[1168] "Um grande triunfo português em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 15.
[1169] Cf. RAMOS, Rui (coord.) – História de Portugal, 2010, 629.

Por fim, mencionemos a decisão, anunciada por José de Figueiredo e André Dézarrois em setembro de 1931, de franquear gratuitamente durante dois dias o acesso à exposição, iniciativa celebrada na imprensa francesa, pois

> *"Assim, se há em Paris algum trabalhador de espírito, algum adolescente apaixonado pelo belo, mas afligido pela impecunia, mal tão penoso nos nossos dias como no tempo de Rabelais, êsse trabalhador, êsse adolescente poderão ir admirar e estudar as obras primas da arte portuguesa e meditar diante da austera e áspera grandeza de Nuno Gonçalves e dos seus discipulos e sucessores. As obras reunidas no Jogo da Pela não regressarão sem que tenham sido tomadas tôdas as medidas que podem tornar fecunda a sua passagem por Paris."*[1170]

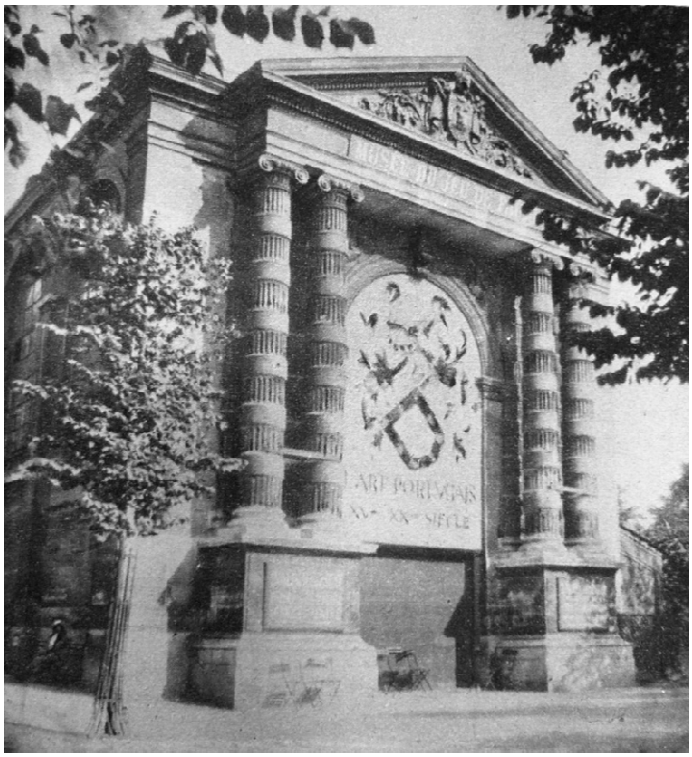


Fig. 91 Uma das fachadas do Museu do Jeu de Paume, com pendão anunciando a exposição de arte portuguesa, 1931. Fotografia de Guilherme Rebelo de Andrade.

[1170] *Comœdia* [Paris, 4 de setembro de 1931], citado e traduzido em "A exposição de arte portuguesa no Jôgo da Pela" in *Boletim Geral das Colónias*, VII, N.º 78 [dezembro de 1931], 270.

Regressado a Portugal em outubro de 1931, José de Figueiredo foi recebido com grandes aplausos no seio do CAA de Lisboa. Agradecendo os elogios à "sua" exposição, lembrou que *"se não tivesse aproveitado o ensejo que se lhe deparou, não seria facil realizal-a noutra ocasião, o que de há muito ambicionava pois era importante mostrar em meio tão importante como o de Paris"*, reservando ainda palavras de agradecimento a Luciano Freire, pelo seu apoio incondicional. Lembrando também a importância da ação de André Dézarrois durante a organização do evento, propôs o seu nome para sócio honorário do CAA, *"por tudo o que fez pelo exito da Arte Portuguesa na Sala do Jeu de Paume e ainda pela sua acção como director da «Revue d'Art Ancien et Moderne» e pelos trabalhos de critico e historiador de arte."*[1171]. Meses depois também a direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes prestou a sua homenagem ao diretor do MNAA, *"a quem se deve o grande triunfo português da exposição do Jeu de Paume"*[1172] (Fig. 92).



Fig. 92 O banquete de homenagem a José de Figueiredo, organizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, 24 de abril de 1932. Fotografia de Diniz Salgado.

[1171] Ata da Assembleia Geral do CAA [24 de outubro de 1931]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. Acedido em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer? id=4611680.

[1172] "Homenagem ao sr. dr. José de Figueiredo" in *Notícias Ilustrado*, n.º 203 [1 de maio de 1932], 8. Este banquete teve lugar na SNBA em 24 de abril de 1932. Contou com a presença de personalidades como Silveira e Castro, Júlio Dantas, Francisco Almeida Moreira, Viana da Mota, Luís Keil, João Couto, Alfredo Roque Gameiro, Jaime Martins Barata, José Veloso Salgado, Diogo de Macedo, Agostinho de Campos, Reinaldo dos Santos, Ernesto Korrodi, entre muitos outros. V. também *Homenagem ao Dr. José de Figueiredo* (1932), obra em que foram publicados os discursos pronunciados no banquete por Pedro Monteiro de Barros, representando o Ministro da Instrução Pública; Varela Aldemira, presidente e representante da direção da SNBA; Luís Xavier da Costa, em nome do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga; Arnaldo Adães Bermudes, em nome da Sociedade dos Arquitetos Portugueses e Sociedade dos Arquitetos do Norte; Afonso Lopes Vieira, em nome dos *"amigos pessoais e velhos camaradas do Dr. José de Figueiredo"* e do próprio, *"em agradecimento pela homenagem recebida"*.

Centradas na afirmação de uma noção identitária associada aos "primitivos portugueses" e às especificidades da arte portuguesa, numa linha discursiva nacionalista que sempre havia sido defendida pelo director do MNAA e que tão bem se adaptava ao discurso do regime que então se formava em Portugal[1173], as exposições de Sevilha e de Paris contribuíram para a consagração definitiva do nome de José de Figueiredo em Portugal e no estrangeiro. Nos meses seguintes ao encerramento da exposição de Paris o diretor do MNAA viria a colher os frutos do êxito das suas iniciativas, destacando-se a sua nomeação, em 7 de março de 1932, para a presidência da então recém instituída Academia Nacional de Belas-Artes[1174]. Encabeçando a ANBA e o Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo tinha agora todos os meios para levar a cabo a sua missão de manter abertas as portas da internacionalização da divulgação e do estudo da arte portuguesa – o que, acreditava, não seria difícil, pois *"bastará que os que param diante dessas relíquias as queiram e saibam interrogar"*[1175].

4. A presidência da Academia Nacional de Belas-Artes. Em 5 de março de 1932 foi publicado o decreto que instituiu a criação da Academia Nacional de Belas-Artes, organismo ao qual cabia *"defender e divulgar a cultura artística nacional, promover o seu desenvolvimento e o estudo da respectiva história e tradição, bem como proteger o património artístico e arqueológico do País (…)"*[1176]. Dois dias depois foi publicada a disposição nomeando a comissão instaladora da nova instituição, composta por José de Figueiredo, *"que será o presidente"*, Luciano Freire, Adriano de Sousa Lopes, José Malhoa, António Teixeira Lopes, Raul Lino, Afonso Lopes Vieira, José Pessanha, Luís Xavier da Costa e Reinaldo dos Santos[1177] (Fig. 93).

[1173] V. CARVALHO, José Alberto Seabra e CARVALHO, Marta Barreira – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte (do liberalismo ao Estado Novo)", 2009; e ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, 1998.
[1174] *Diário do Governo*, II série, n.º 55 [7 de março de 1932].
[1175] FIGUEIREDO, José de – *Portugal em Sevilha: catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos*, 1929, 8.
[1176] Decreto n.º 20.977, Art.º 1.º. *Diário do Governo* n.º55, de 5 de março de 1932, 419.
[1177] *Diário do Governo*, II série, n.º 55 [7 de março de 1932].

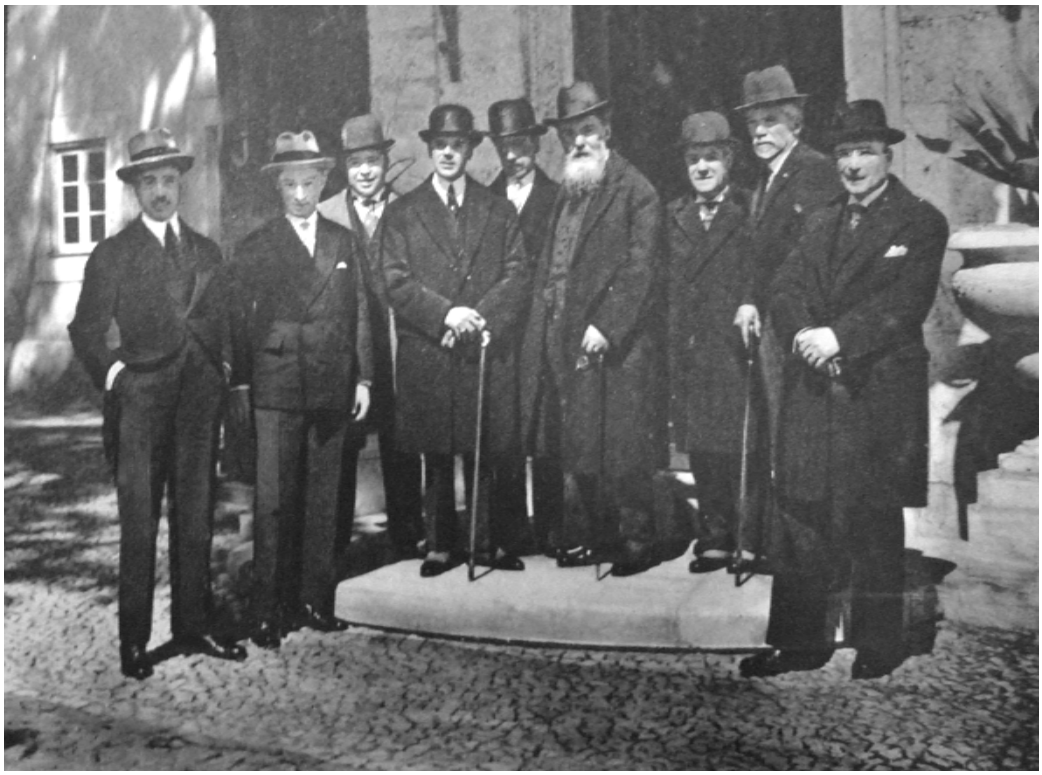


Fig. 93 A comissão instaladora da Academia Nacional de Belas-Artes, 1932. Da esq. para a dir.: José de Figueiredo, Reinaldo dos Santos, Adriano de Sousa Lopes, Afonso Lopes Vieira, Raul Lino, António Teixeira Lopes, Luís Xavier da Costa, Luciano Freire e José Pessanha. O grande ausente é José Malhoa, já com 77 anos e bastante adoentado.

A nomeação de José de Figueiredo para a presidência da Academia Nacional de Belas-Artes marcou o apogeu da sua carreira profissional. Vindo a acumular vários cargos de relevo entre 1932 e 1934 (direção do MNAA, presidência da ANBA, vice-presidência do CSBA e direção do Museu dos Coches[1178]), o seu nome era agora absolutamente incontornável no panorama artístico e patrimonial português. Note-se que esta "omnipresença" acabaria ser alvo de duras críticas por parte dos seus detratores, que o acusavam de *"domina*[r]*, açambarca*[r]*, abranje*[r]*, tudo o que diz respeito ao nosso patrimonio artistico, abusando da sua posição e das situações que insaviavelmente accumula, a ponto de não deixar que outros, que não elle, ou sob a sua tutela, estudem ou sequer abordem taes assuntos, que allucinadamente suppõe serem do seu exercicio."*[1179] Porém, essas vozes não teriam quaisquer consequências na atividade

[1178] V. Capítulo 6.

[1179] SANTOS, Luís Reis [carta de] in *Fradique* [5 de abril de 1934]. Neste periódico alimentou-se entre os meses de março e maio de 1934 uma acesa discussão sobre o papel de Figueiredo no panorama cultural português, opondo Luís Reis Santos e José de Bragança – que nos seus textos demonstram clara animosidade em relação ao diretor do MNAA – ao poeta e dramaturgo Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965), que dirigia o jornal e que considerava Figueiredo *"um homem de evidente bom gosto, que tem*

do diretor do MNAA, que até à sua morte manteve uma imagem pública geralmente favorável e relações bastante positivas, quer dentro das instituições que dirigia, quer com as respetivas tutelas.

A primeira sessão de trabalho da ANBA realizou-se em 3 de abril de 1932, na presença de todos os membros da comissão instaladora, exceto José Malhoa, já com 77 anos e bastante adoentado. Nesse dia foram tomadas algumas resoluções, entre as quais a eleição do secretário, José Pessanha, e do sub-secretário, Raul Lino, e a nomeação de vários académicos[1180]. A inauguração solene da nova Academia teve lugar no dia seguinte, no Museu Nacional de Arte Antiga, e contou com a presença de várias figuras do meio intelectual português, do ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos (que fez o discurso inaugural) e do próprio Presidente da República, Óscar Carmona, para além de outros membros do governo e do corpo diplomático[1181] (Fig. 94).



Fig. 94 Inauguração solene da Academia Nacional de Belas-Artes, 4 de abril de 1932. Gustavo Cordeiro Ramos, ministro da Instrução Pública, lendo o discurso inaugural.

marcado essa feição em muitos reflexos da sua acção artistica (…). Os Museus portugueses são hoje, muitos deles, modellares; - e, se é absurdo affirmar que só o dr. José de Figueiredo o conseguiria, também é ocioso negar que foi elle quem maiormente o conseguiu" (FRADIQUE [pseud. Tomás Ribeiro Colaço] – "Uma conferência de Luiz Reis Santos" in *Fradique* [29 de março de 1934]).

[1180] Para além da proposta de nomeação de um grupo de personalidades que pertenceram ao CAA do Porto (Teixeira Lopes, Aarão de Lacerda, Júlio Brandão, José Marques da Silva, Artur Loureiro, entre outros), foram ainda propostos os nomes de José Luís Monteiro e José Leite de Vasconcelos como académicos honorários. Para académicos correspondentes José de Figueiredo propôs André Dezarrois; Raul Lino, propôs o seu mestre Albrecht Haupt e Reinaldo dos Santos sugeriria Walter Crum Watson, sendo todos aprovados. Nas sessões seguintes foram confirmados como académicos efetivos praticamente todos aqueles que já haviam sido membros da antiga ARBAL e / ou vogais do CAA de Lisboa, entre os quais Carlos Reis, José Veloso Salgado, Matos Sequeira, Adães Bermudes, Roque Gameiro e Guilherme Rebelo de Andrade (BAIRRADA, Eduardo Martins – "A Academia Nacional de Belas-Artes no cinquentenário da sua fundação (1932-1982), 1983, 49).

[1181] V. "Portugal já tem uma Academia de Belas-Artes" in *Notícias Ilustrado*, n.º 200 [10 de abril de 1932], 17.

No discurso proferido nesta sessão solene José de Figueiredo revelou as linhas programáticas com que pretendia dirigir os trabalhos naquela instituição, comentando:

> *"Já se disse que a Academia Nacional de Belas-Artes, privada das funções burocráticas que tinham os Conselhos e as antigas Academias, pouco terá que fazer. Os que tal dizem não têm a menor ideia do que pode e deve ser a função da Academia. Os problemas que, fora daquelas funções, ela tem de estudar e resolver são múltiplos e complicadíssimos, e cada dia êles hão-de surgir ou inteiramente novos ou revestindo aspecto diverso. Só a parte que lhe cabe na organização do inventário das nossas riquezas artísticas, feito como deve ser, bastaria para a sobrecarregar.*
>
> *Mas a êsse objectivo acrescem outros não menos importantes, como o das nossas relações artísticas com os demais países e, especialmente, o trato com as instituições análogas neles existentes. (…)"*[1182]

Reconhecendo ser urgente avançar com ações concretas no âmbito da proteção do património nacional (como a realização de inventários), o presidente da ANBA salientava contudo a importância de se manter e fomentar, através das principais instituições artísticas do país – entre as quais a Academia e os museus – as relações com instituições e estudiosos estrangeiros, única maneira válida de garantir, *"entre tôdas as finalidades"*, a que mais se impunha: *"o estudo da nossa arte e a maior difusão do seu conhecimento como elemento essencial à boa cultura da nação e ao seu bom nome além fronteiras."*[1183] Nesse sentido, viria a promover a realização de conferências (para partilha e divulgação das investigações dos académicos), a nomeação de vogais correspondentes estrangeiros entre os mais conceituados historiadores e eruditos europeus, e a publicação de um *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*,

> *"meio único de estimular a actividade dos seus vogais e de difundir no país e fora dele, os trabalhos dos Academicos.*

[1182] Discurso proferido por José de Figueiredo na sessão inaugural da ANBA in *Boletim da ANBA*. Vol.I [1932], 30-31.
[1183] Idem, *ibidem*, 30.

Sem esse Boletim, que tem de ser profusamente ilustrado, não poderá cumprir a Academia a sua missão cultural, nem manter contacto com as instituições similares estrangeiras, o que, como muito bem acentua o relatório que precede o decreto que a criou, é uma das mais importantes finalidades da Academia"[1184].

Durante a presidência de José de Figueiredo só viria a ser publicado um número ordinário do *Boletim…* (1932)[1185], bem como dois volumes dedicados à divulgação de *"documentos inéditos, destinados a constituírem subsídios de fácil consulta para futuros estudos da História da Arte em Portugal"*[1186] (1935 e 1936). Estes volumes espelhavam já a pretendida dinâmica de interação com instituições estrangeiras: por exemplo, no volume 2 transcrevem-se documentos coligidos e enviados à ANBA por C. C. Oman, conservador do departamento de trabalhos em metais *("metalwork")* do *Victoria and Albert Museum* (Londres) e por Marthe Crick-Kuntziger, conservadora das coleções de artes decorativas dos Museus Reais de Arte e Arqueologia de Bruxelas[1187]. Para a preparação destes boletins José de Figueiredo contou com a colaboração indispensável dos conservadores do MNAA, Luís Keil e João Couto, e do bibliotecário da ANBA, Garcez Teixeira, responsáveis pela maioria da recolha, transcrição e tradução da documentação então publicada[1188].

Ainda a propósito da dinâmica internacional da Academia, refira-se que Figueiredo fomentou, à semelhança do que vinha fazendo no MNAA (v. Capítulo 9), a

[1184] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [3 de abril de 1932] (transcrito em PONTES, Teresa – *Museologia da Arte…*, 1999 [texto policopiado]. Vol. 2, Doc. A-35).
[1185] *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. I, 1932. O *Boletim…* viria a ter continuidade durante a presidência de Reinaldo dos Santos, tendo sido publicado com alguma regularidade entre 1938 e 1947.
[1186] FIGUEIREDO, José de (Introdução) – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. (I) Documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal*, 1935, I.
[1187] V. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. (II) Documentos relativos a ourivesaria, pintura, arquitectura, tapeçaria, côches, &c.*, 1936, I-IX.
[1188] Refira-se uma carta dirigida a Salazar, em que o presidente da Academia louva a colaboração do arqueólogo Garcez Teixeira, que "*com indicações minhas, (…) já realizou um trabalho valioso de buscas nos diversos arquivos, que brevemente virá a publico no segundo vol. do Boletim da Academia. / O trabalho porem que lhe faz a Academia e a pouca saude (achaques da edade) não lhe permitem continuar com regularidade essas investigações.* (Carta de José de Figueiredo para António Oliveira Salazar [22 de dezembro de 1933]. ANTT, AOS/CO/ED.1ª, Pt.3 – 177-179).

organização de conferências com convidados internacionais, como por exemplo o crítico catalão Eugéne d'Ors (Fig. 95)[1189].



Fig. 95 Conferência de Eugéne d'Ors (em pé) na Academia Nacional de Belas-Artes, maio de 1936. Sentados, da esq. para a dir.: Gustavo Cordeiro Ramos, José de Figueiredo e Raul Lino.

Outra atividade promovida pelo presidente da Academia Nacional de Belas-Artes foi a criação das Missões Estéticas de Férias. A origem das "missões" terá estado numa iniciativa dos conservadores-tirocinantes do MNAA, que em maio de 1936 apresentaram ao seu diretor a proposta de organização de um "Grupo de Excursões de Arte" que teria por objetivo *"promover por meio de passeios, visitas a monumentos, museus, colecções de arte, "ateliers" e oficinas existentes em Portugal e no Estrangeiro"*[1190] e cujos estatutos José de Figueiredo chegou a remeter para o Ministério da Educação Nacional, para que fossem aprovados oficialmente. O desenvolvimento desta ideia levou à sua reformulação e enquadramento dentro da atividade da Junta Nacional de Educação e da ANBA, no seio das quais foram então organizadas as Missões Estéticas de Férias, destinadas

[1189] Uma vez que não tivemos acesso ao arquivo da ANBA, não pudemos fazer uma análise mais completa à atividade de José de Figueiredo nesta instituição. Limitamo-nos, pois, a mencionar alguns dados aos quais acedemos em periódicos e outras fontes dispersas.

[1190] Proposta de estatutos do Grupo de Excursões de Arte. Anexo a ofício enviado por José de Figueiredo ao Ministro da Educação Nacional, António Faria Carneiro Pacheco [7 de maio de 1936]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1936 (V. Anexo, Doc. 31).

"a facilitar aos artistas e estudantes portugueses de artes plásticas o conhecimento dos valores de carácter paisagístico, étnico, arqueológico e arquitectónico de Portugal, bem como a contribuírem para o seu cadastro, inventário e classificação"[1191].

Note-se que, para além de contribuir para a formação e ampliação da cultura artística dos participantes, este seria um bom modo de dar início, com um orçamento reduzido, à própria missão da ANBA de realizar o inventário artístico do país – tarefa que, contudo, começaria a ser concretizada com resultados positivos somente alguns anos mais tarde, já sob a presidência de Reinaldo dos Santos naquela instituição[1192]. A primeira Missão Estética de Férias teve lugar em Tomar no verão de 1937, tendo sido inaugurada solenemente por José de Figueiredo em 8 de agosto de 1937[1193], no Convento de Cristo, na presença de Carneiro Pacheco, Ministro da Educação Nacional. Raul Lino, então secretário da ANBA, foi o responsável pela direção artística desta primeira missão, vindo a comentar ter sido esta *"uma das mais interessantes e última das iniciativas de José de Figueiredo"*[1194]. Os trabalhos artísticos resultantes desta campanha foram expostos publicamente em janeiro de 1938, já depois da morte do presidente da Academia. Entre 1937 e 1950 realizar-se-iam treze missões, com mais de uma centena de participantes[1195] (Fig.s 96, 97 e 98).



Fig. 96 José de Figueiredo caricaturado por Eduardo Faria como o "Gualdim Pais das Missões Estéticas de Férias", segundo a legenda original.

[1191] Decreto-lei n.º 26.957, Art.º 1.º. Diário do Governo n.º 202, de 28 de agosto de 1936, 1039.
[1192] Foi sob a direção de Reinaldo dos Santos, sucessor de Figueiredo na presidência da ANBA, que se deu início à publicação dos *Inventários Artísticos de Portugal*, a partir de 1946.
[1193] Jorge Custódio transcreve no Anexo da sua tese de Doutoramento (Vol. II, 675-678, Doc. 210) o discurso pronunciado por José de Figueiredo neste evento, que se encontra no arquivo da ANBA. Pela sua importância reproduzimos este documento em Anexo, Doc. 32.
[1194] LINO, Raul – "Missão Estética", 1948, s.p.
[1195] Sobre este assunto v. XAVIER, Pedro do Amaral – "Educação artística no Estado Novo: as Missões Estéticas de Férias e a doutrinação das elites artísticas" in *Boletim Interactivo da APHA*, n.º 4 [dezembro de 2006]. Acedido em URL: http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/PedroXavier.pdf.





Fig.s 97 e 98 Em cima: O ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, discursando no dia da abertura solene da 1.ª Missão Estética de Férias. Ao seu lado, à direita do observador, José de Figueiredo. Convento de Cristo, Tomar, 8 de agosto de 1937. Em baixo: O ministro da Educação Nacional na sua visita à exposição dos estagiários da 1ª Missão Estética de Férias, janeiro de 1938. Identificados, da esq. para a dir.: Franklin Lamas, José Soares Franco, Raul Lino, Reinaldo dos Santos, António Carneiro Pacheco, Gustavo Cordeiro Ramos, João Pereira Dias, Macedo de Barros.

Não poderíamos concluir este ponto sem referir, por fim, as movimentações feitas pelo presidente da ANBA para melhorar a imagem daquela instituição, principalmente no que diz respeito à sua sede. Em carta dirigida em julho de 1935 ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, Figueiredo refere o quanto lamentava a falta de condições das instalações da ANBA no convento de S. Francisco (e exalta: "*(…) sempre que vem a Lisboa um vogal extrangeiro da Academia, como sucedeu recentemente com o Doutor Elias Tormo, faço prodigios para que estes vogaes não visitem a nossa séde. Como consegui-lo porem sempre?"*), sugerindo a compra do palácio dos Condes de Farrobo, nas Laranjeiras, para instalar dignamente aquela instituição e ainda para "*ser utilizado de modos diversos, embora com finalidades aproximadas, como seria o de expôr, desde já, os gessos que V. Ex.ª adquiriu ultimamente, e instalar devidamente o Conselho Superior de Belas-Artes, e comissões, como a de Iconografia, cuja actuação se torna urgente. (…)"*[1196]. Insistindo nesse projeto, José de Figueiredo lembra ainda que

> *"O Palacio em que Mussolini instalou a* [Academia] *que creou, ha poucos anos, é explendido (Palacio antigo). A de Madrid dispõe, desde a sua fundação, de um dos mais belos edifícios (antigo) da capital espanhola; e apezar disso para que o Congresso Internacional dos Museus, que se efetivou ali o ano passado, tivesse o brilho que a Espanha entendeu ser necessario ter, o Governo fez lá obras no valor de algumas centenas de milhares de pesetas.*
>
> *É assim com Academias bem instaladas e museus de arte antiga egualmente bem apresentados, que a tradição em Arte póde ter o seu verdadeiro papel, em combate constante ao que é efémero e mau nos movimentos modernos. (…)*
>
> *E, no caso, a aquisição do Palacio do Conde de Farrôbo seria mais excelente quanto, tendo todas as condições necessarias, tem ainda o grande valor da sugestão que lhe vem do facto daquele Conde, colecionador e mecenas da Arte, ter sido o primeiro vice-inspector da Academia, ao que acresce o serem da mão de um dos Directores da Academia, António Manuel da Fonseca, as decorações picturaes do tempo.*

[1196] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [31 de julho de 1935]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt. 3, 269-274.

Com esta aquisição, poder-se-ia desde já dar cumprimento às atribuições que o Dec. orgânico de 1932 dá à Academia (…)"[1197]

Este desejo de dar à Academia novas e melhores instalações enquadrava-se num longo historial de movimentações feitas nesse sentido ao longo de todo o século XIX[1198]. À semelhança de vários outros projetos e sugestões, este não viria a ter seguimento, sendo que até hoje (2013) a ANBA mantém a sede no antigo convento de S. Francisco, onde foi primitivamente instalada em 1836.

Em novembro de 1937 a ANBA reuniu pela última vez sob convocatória de José de Figueiredo, em sessão destinada à votação da mesa que passaria a dirigir os trabalhos do triénio 1937-1940. Já doente, no Porto, Figueiredo foi reeleito presidente, com seis votos; Teixeira Lopes foi eleito vice-presidente e Raul Lino ficou com o cargo de secretário[1199]. O presidente da ANBA e diretor do MNAA viria a falecer no dia 18 desse mês. No dia 30 a Academia voltou a reunir, elegendo então Reinaldo dos Santos para a presidência da instituição, cargo que manteve até 1967.

[1197] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [31 de julho de 1935]. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt. 3, 269-274.
[1198] Cf. LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de belas-artes…*, 2007, 265 e seg.
[1199] V. PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], 100 e Vol. 2, Doc. A-42.

CAPÍTULO 9

JOSÉ DE FIGUEIREDO E A MUSEOLOGIA DA ARTE

1. Os museus segundo José de Figueiredo – ideias, contextos, referências.

Embora desde cedo atento ao papel e importância dos museus na sociedade, e apesar de ter estado ligado a estas instituições durante toda a sua vida profissional, José de Figueiredo não produziu uma bibliografia profícua a propósito dos museus e da museologia; mais do que na teorização, as suas ideias desenvolveram-se através da ação. Contudo, é possível identificar algumas linhas de pensamento e as influências que mais o marcaram em relação a estas matérias, a partir da interpretação do conjunto dos seus escritos, das entrevistas que deu ao longo da sua vida e, sobretudo, da ação nas instituições que integrou – com inevitável destaque para o Museu Nacional de Arte Antiga, a que dedicamos capítulo próprio.

1.1 O património ao serviço da educação. Como já referimos no capítulo 6, uma das primeiras manifestações de José de Figueiredo a propósito de museus encontra-se no livro *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes* (1901), em que lamenta a desorganização dos museus nacionais (referindo-se aos de belas-artes de Lisboa e do Porto), no seu entender altamente prejudicial ao ensino artístico e ao público, *"que não tiram d'elles a acção educadora que poderiam e deveriam tirar"*[1200]. Esta conceção do museu como local de vocação eminentemente pedagógica estaria sempre na sua mente, principalmente a partir do momento em que assumiu a direção do Museu Nacional de Arte Antiga, instituição que, segundo ele, deveria cumprir uma dupla função: *"a da conservação d'essas obras de arte e a educação do povo e das outras classes que só aproveitarão com a sua visita desde que n'elle, sejam convenientemente apresentadas essas mesmas obras"*[1201].

A referência a este duplo desígnio – patrimonial e educativo – integra-se na aceção de museu desenvolvida no mundo ocidental ao longo de oitocentos, período em que se deu um forte incremento na ideia destes estabelecimentos como "instituições

[1200] FIGUEIREDO, José de – *O Legado Valmor…*, 1901, 29.
[1201] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial [28 de março de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

públicas" que tinham uma dimensão social única que os tornavam espaços neutrais, oferecendo a todas as classes da sociedade a oportunidade de empregar os seus tempos livres na fruição e na educação, através do contacto com as mais variadas formas de património[1202].

À semelhança do que aconteceu um pouco por toda a Europa, em Portugal o século XIX constituiu uma época bastante profícua para a difusão do gosto pelo património e do valor pedagógico e lúdico dos museus, sendo que o contexto específico da organização das instituições liberais a partir da década de 1830 acabou por fomentar a ideia dos estabelecimentos museológicos como *"poderosos meios de diffundir a instrucção, e de excitar o gosto pelas letras, e bellas artes"*[1203]. Porém, ainda que ao longo de oitocentos se tenha verificado um efetivo incremento do tecido museológico nacional[1204], os enquadramentos legais ainda falhos de uma visão de conjunto, associados à incapacidade de gestão das novas instituições por parte das suas entidades tutelares, levaram a que no final do século o panorama se apresentasse, na sua generalidade, pouco consolidado. Assim, ao criticar em 1901 a desorganização dos museus portugueses e o não cumprimento da sua potencial função pedagógica, José de Figueiredo alinhava-se com as numerosas vozes que, na transição do século XIX para o século XX teceram críticas do mesmo teor, como por exemplo: em 1888 a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho lamentava que *"não temos museus, não temos exposições, não temos escolas, não temos publico, não temos um Estado ou (...) municipios que, sendo ricos, possam proteger largamente as bellas-artes (...)"*[1205]; em 1896 Ramalho Ortigão reconhecia que em Portugal *"não ha um museu de arte decorativa, nem um simples mostruário da nossa arte industrial, nem um museu de pintura, coordenado, catalogado e etiquetado de maneira que communique ao publico"*[1206]; em 1897 um redator anónimo do jornal *O Século* declarava que *"São os museus, quer os nacionaes, quer os mantidos pelas corporações administrativas, quer*

[1202] GREENHILL, Eilean Hooper – *Museum and gallery education*, 1991, 9.
[1203] Circular de 25 de agosto de 1836. *Diário do Governo* n.º 203, de 27 de agosto de 1836. O conjunto de leis publicado a partir de 1836 tinha como objetivo *"promover a civilização geral dos portugueses, a difusão da instrução pública e o gosto do belo que se consubstanciou em importantes reformas dos estudos (...), na criação de conservatórios, de academias, de escolas politécnicas e de museus"* (RAMOS, Paulo Oliveira – "Breve história do museu em Portugal", 1993, 30).
[1204] Destaque-se, neste período, a criação, organização e abertura ao público de instituições como o Museu Portuense (1833), a Galeria Nacional de Pintura (1868), a Galeria de Pintura do Rei D. Luís (1869), o Museu Industrial e Comercial do Porto (1883), o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1884) ou o Museu Etnográfico Português (1893), só para citar as instituições mais relevantes na altura.
[1205] *O Reporter*, 1888, 1.
[1206] ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 112-113.

ainda mesmo os particulares, instrumentos poderosos de facil educação popular (…); mas não vemos que, da parte dos poderes publicos, haja para com elles a serie de attenções e disvelos de que são merecedores."[1207]

Refira-se ainda que esta tónica na missão patrimonial e pedagógica dos museus, tão aclamada por José de Figueiredo e, a partir de 1911, estimulada na prática através da sua atividade nos órgãos consultores patrimoniais (promotores da legislação artística e da organização museológica nacional) e no MNAA (*vide infra*), foi também promovida pelos próprios programas políticos e culturais dos regimes em que esta se integrou: fazendo da educação popular uma das suas bandeiras[1208], a legislação da 1.ª República defendeu os museus como importantes instrumentos de formação cultural e cívica do cidadão, *"verdadeiros institutos de arte e história"*[1209], fomentando a sua criação nas capitais de Distrito; e a Ditadura Nacional e o Estado Novo insistiriam nesta noção, dando continuidade à mesma linha de ação, agora reforçada por uma narrativa nacionalista ainda mais intensa e por um maior investimento no valor propagandístico e turístico das instituições museológicas portuguesas[1210] (v. Capítulo 6).

1.2 Museus de indústria e museus regionais. Em 1905 José de Figueiredo torna a fazer num dos seus textos uma referência direta aos museus portugueses: mencionando o fenómeno de progressiva "nacionalização" da arte portuguesa, processo em que quase todos os artistas e eruditos nacionais se vinham envolvendo desde o final de oitocentos, exalta a importância da

[1207] Y. – "Museus" in *O Século* [25 de novembro de 1897]; republicado em *O Archeologo Português*. Vol. III, n.º 12 [1897], 279-280. Neste interessante artigo o redator enumera depois os principais problemas das instituições museológicas portuguesas, abordando especificamente áreas como as instalações, a *"especialização dos museus"* (coleções), a *"distribuição dos objetos expostos"* (exposição), os catálogos, a missão educativa, a importância dos museus privados e até as condições de abertura ao público (horários e comodidades).

[1208] *"Que e República, desde os seus primeiros dias de administração, faça da educação o seu problema máximo, o seu problema essencial, o embasamento da sua obra! O erro capital da maior parte dos governos é crear instituições complementares sem ter criado as instituições fundamentais; crear serviços que, eles proprios, se organizariam sob a acção de homens esclarecidos, sem a intervenção do Estado, dos poderes públicos, e abandonar a preocupação suprema, (…) isso se faz de um modo único: educando o povo. E dessa educação hão-de resultar bens de todos os feitios e matizes, para o próprio povo, para a nação, para a pátria."* (PRUDÊNCIO, João – *O Occidente*. Vol. XXXIV, n.º 1159 [10 de Março de 1911], 49)

[1209] *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos*, 1911, 8.

[1210] V. os vários textos publicados por Sérgio Lira, acessíveis em URL: http://www2.ufp.pt/~slira/Artigos.htm (acedido em maio de 2013); v. também CARVALHO, José Alberto Seabra e CARVALHO, Marta Barreira – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte (do liberalismo ao Estado Novo)", 2009.

"reorganisação e augmento, embora insufficientes, do nosso museu nacional, (…) a creação de pequenas collecções, como a da Collegiada, em Guimarães, a da egreja de S. Roque e a da Sé, em Lisboa, a da Sé Velha, em Coimbra, a de Evora, isto não esquecendo o admiravel museu de arte industrial, organisado pelo mestre da archeologia portugueza o sr. Joaquim de Vasconcellos, a cuja iniciativa se deve tambem, conjunctamente com obras que são o mais rico fundo da nossa historia d'arte, a organisação de exposições de arte industrial, que reunindo e approximando exemplares valiosíssimos, vieram trazer grande luz á historia das nossas industrias artísticas."[1211]

Claramente menos negativista do que no texto de 1901, o autor enunciava aqui dois temas que marcaram a história dos museus na transição de séculos: a importância das exposições e museus industriais; e o interesse pela existência de núcleos museológicos descentralizados (museus e coleções regionais).

A referência à importância das exposições de indústria integra-se numa linha de pensamento defendida em Portugal por figuras como Ramalho Ortigão, Joaquim de Vasconcelos, António Augusto Gonçalves e Francisco de Sousa Viterbo, cujos trabalhos José de Figueiredo conhecia e admirava. Estas e outras personalidades proclamavam a necessidade de articulação entre o ensino industrial, as exposições e os museus, que deveriam contribuir para a *"ilustração geral do publico, sobretudo para se entrar de vez na acquisição de noções práticas, que, em verdade, só se adquirem por via d'este género de estabelecimentos"*[1212]. A esta visão pedagógica aliava-se um sentimento nacionalista que defendia a preservação das técnicas e indústrias tradicionais e de um "fazer português", meios através dos quais *"o génio da raça se patenteia, a autonomia nacional de cada povo se revela na sua autonomia mental (…)"*[1213].

[1211] FIGUEIREDO, José de – "Arte e artistas contemporaneos", 1905, 125.
[1212] Joaquim de Vasconcelos in *A Actualidade* [19 de março de 1886], citado por LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policipiado]), 363.
[1213] V. ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, 1896, 175. Sobre a visão de Ramalho Ortigão acerca deste assunto, v. a análise feita por Alice Nogueira Alves na sua tese de Doutoramento, *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*, 2009 [texto policopiado]. Sobre o desenvolvimento dos museus de indústria em Portugal no século XIX, v. LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos…*, 2008 [texto policipiado]).

Foi dentro desta linha de pensamento que Figueiredo redigiu, no final de 1906, um artigo em que, lembrando inúmeros exemplos estrangeiros, defendia a criação de um museu das técnicas e de artes decorativas, *"creação por que ha poucos annos tanto batalhou Carlos Malheiro Dias, e que, por vergonha nossa, não foi levada a cabo",* aludindo ainda à atividade de António Augusto Gonçalves no fomento de cursos industriais em Coimbra, ação essa *" que o Estado deveria proteger, ajudando e promovendo a creação de instituições similares nos principaes centros industriaes do paiz (…)"*[1214].

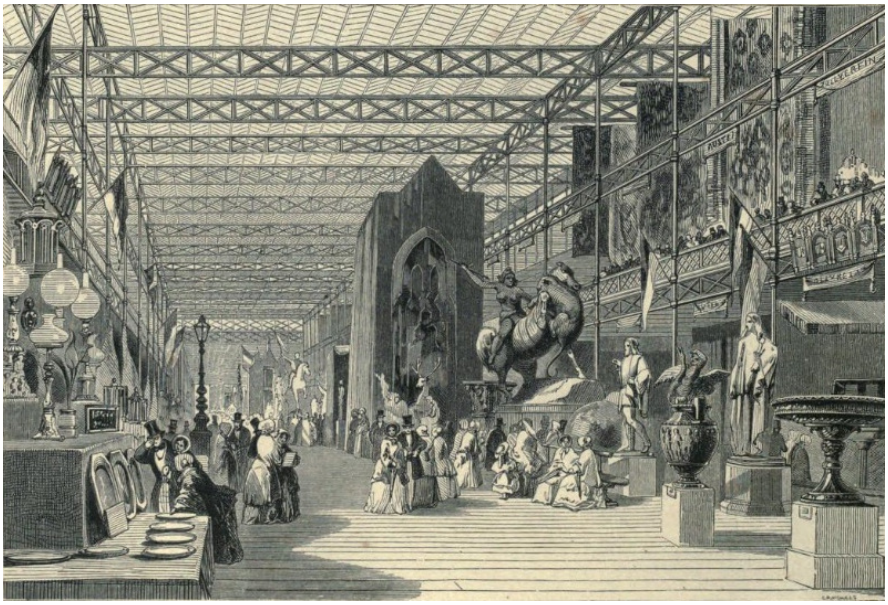


Fig. 99 Aspeto da *Great Exhibition of Products of Industry of All Nations*, Londres, 1851.

Este tipo de reivindicação grassou em toda a Europa ao longo do século XIX e foi fortemente estimulada pelas grandes exposições internacionais, inauguradas com grande esplendor em Londres em 1851[1215] (Fig. 99), e que constituíam meios de afirmação industrial, comercial, colonial e identitária das nações organizadoras e participantes:

[1214] FIGUEIREDO, José de – "A 1.ª exposição d'arte da Illustração Portugueza" in *Ilustração Portugueza*, II Série, N.º 45 [31 de dezembro de 1906], 685-686.

[1215] Sugestivamente intitulada *Great Exhibition of Products of Industry of All Nations*, a exposição de 1851 foi o primeiro evento de larga escala de reunião e divulgação da cultura e indústria de várias nações do mundo. As grandes exposições internacionais – cujas edições se prolongaram até aos nossos dias – desenvolveram-se ao longo do século XIX como consequência da necessidade de estimular o comércio internacional das grandes nações, divulgando os seus produtos através de discursos simultaneamente propagandistas e didáticos (cf. MAINARDI, Patricia – "International Exhibition" in TURNER, Jane (ed.) – *The Dictionary of Art*. Vol. 15, 1996, 883).

"Parfois fondées à l'issue des expositions universelles, dans un contexte d'émulation industrieuse et de compétition internationale acharnée, les nouveaux établissements [les musées] – *consacrés à l'art contemporain, aux arts appliqués – joignent à l'ambition encyclopédique le souci de la rétrospective historique et le goût de la confrontation esthétique. (…)*[1216].

Na sequência destas grandes mostras desenvolveram-se os museus industriais e de artes decorativas, muitas vezes associados ao ensino tecnológico[1217], sendo ainda a partir deste período que se multiplicaram os museus de história, de etnografia e de artes populares, fomentados pelo desenvolvimento da Antropologia e pelos Estados-Nação, que pretendiam consolidar a sua imagem, ilustrando os valores tradicionais e a identidade do povo, imbuindo de um sentido histórico e patriótico os objetos e as manifestações do seu folclore:

"Museums, in short, established exemplary models for 'reading' objects as traces, representations, reflections, or surrogates of individuals, groups, nations, and races, and of their 'histories'. (…)

Since its invention in late-eighteenth-century Europe as one of the premier epistemological technologies of the Enlightenment, and of the social, political, and ethical education of the populations of modernizing nation-states, the modern museum has most commonly been constru(ct)ed as an evidentiary and documentary artifact. At the same time, it has been an instrument of historiographic practice; a civic instrument for practicing *history."*[1218]

[1216] POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 77.

[1217] *"Les Expositions universelles et en premier lieu celle de 1851 à Londres au Crystal Palace ont été l'occasion de montrer la production des différents pays. A leur suit les arts décoratifs et industriels bénéficient de musées permanents. A Londres on crée dès 1852 un Museum of Manufacture, bientôt installée au South Kensington (…). En France l'exposition de 1855 dans le Palais de l'industrie, aux Champs Elysées entraîne la création en 1862 de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie qui, à la suite de diverses fusions, devient l'Union centrale des arts décoratifs et s'installe en 1897 au Palais du Louvre (…). Comme à Lyon, à Manchester, à Berlin, écoles d'art et musées de modèles sont associés"* (FOUCARD, Bruno – "Musées" in AMBRIÈRE, Madeleine – *Dictionnaire du XIXe siècle européen*, 1997, 782).

[1218] PREZIOSI, Donald – *In the aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, 2006, 71 e 73. V. também BENNET, Tony – *The birth of the museum…*, 1995, 70 e seg. e POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 77.

A par deste fenómeno, o próprio desenvolvimento disciplinar da História da Arte, da Etnografia e da Arqueologia estimularam também a criação de museus destas tipologias, idealizados como símbolos nacionais em torno de uma memória cultural coletiva, sendo a sua autoridade e reconhecimento definidos e consolidados através da sua capacidade em construir e transmitir um conhecimento positivo através da importância das suas coleções e mesmo do prestígio dos seus intervenientes (conservadores, colecionadores, artistas)[1219]. Assim, o processo de organização dos museus e a sua afirmação na sociedade enquanto importantes elementos identitários foi acompanhado, na Europa ocidental, pelo surgimento de museus regionais, de diversas tipologias, que naturalmente refletiam as culturas e especificidades locais. Este fenómeno conheceu particular desenvolvimento no início de oitocentos, num contexto de implantação dos valores do Liberalismo, estimulado em vários países pelos processos de nacionalização dos bens da Igreja[1220] e pelas próprias dinâmicas e ensejos locais.

Em Portugal, como observa Henrique Coutinho Gouveia, ainda que a legislação liberal de 1836 esboçasse um primeiro programa de regionalização museológica (ao determinar que fossem estabelecidos, em todas as capitais de distrito, uma Biblioteca Pública e um Gabinete de Raridades), este plano não viria a ter consequências práticas, sendo que só a partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX se iniciou um *"movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional que virá então a adquirir considerável expressão"*, promovido – sobretudo legislativamente – pelos programas políticos da 1.ª República e pelo Estado Novo[1221]. Este movimento estimulou algumas discussões relacionadas com a descentralização do património, a sua conservação e a sua acessibilidade pública. Profundamente atento ao processo de reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos durante as primeiras décadas de 1900 e durante muito tempo responsável pela superintendência de museus regionais (v.

[1219] FOUCARD, Bruno – "Musées" in AMBRIÈRE, Madeleine – *Dictionnaire du XIXe siècle européen*, 1997, 782; POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 43.

[1220] O processo de confiscação e nacionalização de bens patrimoniais às instituições da Igreja e da Monarquia, instituído em França na sequência do processo revolucionário de 1789-1799, seria o modelo seguido durante a reorganização liberal de outros países europeus ao longo de oitocentos, entre os quais, o nosso. De acordo com Dominique Poulot, em França este processo esteve na génese da constituição de dois tipos de museus: *"la collection à finalité pédagogique, documentaire et universelle, liée à l'école de dessin, et la collection d'identité locale consacrée aux génies de lieu"* (POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 62). V. também POULOT, Dominique – *Une histoire des musées de France*, 2011, 56 e seg. e BOLAÑOS, María – *Historia de los museos en España*, 2008, 205 e seg.

[1221] GOUVEIA, Henrique Coutinho – Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo", 1985, 149.

Capítulo 6), José de Figueiredo não passou ao lado deste assunto, sendo possível identificar algumas das suas ideias acerca desta matéria.

É em 1901, em *O legado Valmor…*, que Figueiredo apresenta pela primeira vez algumas considerações a propósito de um dos pontos mais controversos da discussão sobre a criação de museus regionais: a centralização / descentralização do património artístico e a sua incorporação em museus centrais ou locais. Neste texto o autor defende a incorporação, em museus, dos objetos artísticos que, dispersos um pouco por todo o país, corriam sérios riscos de se extraviarem; contudo, garantia ser contra a remoção de objetos que estivessem integrados nos locais para os quais haviam sido concebidos, desde que não estivesse em causa a sua conservação. Assim, argumentava que certas obras de arte deveriam manter-se *in situ*, devendo porém ser feita a sua inventariação sistemática, a sua conservação regular e devendo ainda serem feitas cópias para se exporem no museu nacional. Tudo isso contribuiria não só para a preservação e divulgação das obras de arte dispersas pelo país, mas também para o fomento de um saudável sentimento regionalista – ao permitir a identificação de "escolas" artísticas e estimular a atividade intelectual das pessoas que convivem com essas obras regularmente – e mesmo para a incrementação de um turismo cultural, uma vez que a divulgação da existência de tais obras constituiria um ponto de atração de "curiosos"[1222].

Embora não especifique exatamente em que tipo de museus os objetos recolhidos deveriam ser incorporados, o facto de defender a sua conservação *in situ* sempre que possível e o facto de enunciar a valorização das regiões através dos seus monumentos e das obras de arte existentes, indicam-nos que José de Figueiredo apoiaria a existência de museus de arte regionais, valorizando assim a descentralização do património (*vide infra*).

Após da implantação da República, no contexto das intensas movimentações em torno da definição legislativa dos assuntos patrimoniais do país e do processo de incorporação, na propriedade do Estado, de inúmeros objetos artísticos provenientes das coleções reais e da Igreja, a discussão em torno da criação de museus regionais e da descentralização patrimonial avivou-se. No seio do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa o debate foi marcado pelas opiniões de alguns vogais: Veloso Salgado defendia que *"a creação de museus de arte deve merecer a sympathia do Conselho; mas é*

[1222] FIGUEIREDO, José de – *O legado Valmor…*, 1901, 19-20, nota 1.

necessario que esta corporação superintenda neles", alvitrando assim uma centralização tutelar destes organismos; Adães Bermudes defendia uma posição mais centralizadora mas talvez mais adequada à dimensão do país, sustentando que a orientação do Conselho deveria *"preconisar a organisação de um museu unico em Lisboa, e de mais alguns, poucos, noutras cidades"*, porque *"a disseminação, a especialisação, levar-nos-ia a constituir muitos museus, mas nenhum com interesse bastante"*; e José de Figueiredo, mais moderado, concluiria que *"tanto a centralização como a descentralização, quando excessivas, são condenáveis."*[1223]

Figueiredo manteve sempre uma posição algo dual em relação a este assunto: se por um lado apoiava a criação e organização de museus de arte regionais, essenciais para o cumprimento do *"proposito louvavel"* do Estado em "*difundir a educação artistica e de firmar em seguras bases as boas tradições locaes"*[1224] – alinhando-se positivamente com as vozes que apelavam a favor destas instituições[1225] –, por outro não deixava de considerar que as mais importantes obras de arte do país deveriam ser incorporadas em museus centrais, lembrando, por exemplo, que o "seu" MNAA, *"como museu de primeira ordem que é, só podia admitir nas suas coleções objectos de valôr excepcional"*[1226]. Figueiredo chegou mesmo a insurgir-se contra o surgimento desregrado de museus de arte locais – atividade que, comentava no final de 1915, era *"agora epidemica no paiz"*[1227] –, cuja existência só se justificaria mediante condições particulares relacionadas com a existência de património artístico de relevo e a existência de condições adequadas para a sua conservação:

[1223] Ata da Assembleia Geral do CAA [14 de fevereiro de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611680.

[1224] Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [4 de dezembro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[1225] Um redator do jornal *O Século* apelava no início de 1914: *"Criem-se museus regionaes, onde se compendie a historia de cada povoação, exposições permanentes do mobiliario, dos costumes e jogos dos seus habitantes, e leve-se o povo a interessar-se por eles, mostrando-lhe o que aquilo representa, encaminhando-lhe o espirito para a luz (…). Esses museus seriam um poderosíssimo auxiliar no estudo da nossa historia, favorecendo com um pouco de pitoresco, indispensavel na aridez de tal estudo, e papavelmente, materialmente, a sua compreensão (…). / Outro beneficio, porém, se obteria ainda com a creação de taes instituições, pois evitar-se-hia que a arte nacional se adulterasse com o que de fóra nos viesse, conseguindo manter uma arte puramente nacional, adaptada ás nossas necessidades e conforme o nosso gosto, sem a inspiração dos outros, que poderá ser e é (…) contraria em absoluto aos nossos sentimentos e aspirações, adulterando a nossa sensibilidade e o espirito da nossa raça. (…)* (M.S. – "Pela educação popular. Os museus regionaes" in *O Século* [16 de janeiro de 1914]).

[1226] Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [4 de dezembro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[1227] José de Figueiredo [carta de] – "A proposito da entrevista com o sr. Alberto de Sousa" in *O Século* [novembro de 1915].

" (…) Sou o autor da lei que regula a creação dos museus regionaes e fui eu, contra o voto de arqueologos ilustres, que redigi tambem o relatorio defendendo com entusiasmo a organisação d'esses museus, por entender que é do renascimento da vida local, com a resurreição das suas tradições, costumes e arte, que ha de vir o renascimento nacional. Mas um museu regional compreende-se, ou onde haja industrias locaes (…), ou onde haja um nucleo de arte tal que permita a constituição de um museu que represente ensinamento e constitua uma atração para o forasteiro. Organisar, porém, um museu com meia duzia de peças de relativo valor artistico, e para mais estrangeiras, sacrificando a isso uma casa, que não pode ser improvisada, porque tem de obedecer a condições de segurança, temperatura e luz, e pagando ao pessoal indispensavel, isso, repito, tocaria as raias da loucura, e, constituindo uma exposição caricata e ridicula, documentaria mal a entidade oficial que a tal subscrevesse. Por outro lado, deixar esses objetos, que podem vir preencher lacunas no Museu Nacional – museu que não é unicamente de Lisboa, mas de todo o paiz – mal apresentados e sem guarda necessaria, e portanto no risco de desaparecerem ou de se deteriorarem, seria tambem um crime da parte do Estado se tal consentisse. Mas vão lá fazer compreender isto a gente que, como sucede entre nós, depois de terem deixado vender sem protesto o melhor dos seus valores artisticos, são os primeiros a levantar-se se, por acaso, se lhes vae lá buscar uma pequena parcela que em nada afecta a sua riqueza! (…)[1228]

As reticências de José de Figueiredo em relação ao facto de, na sequência da publicação do decreto de 26 de maio de 1911, não haver "*agora terra de Portugal, por mais pequena que seja, que não se julgue com direito a um museu de arte"*, relacionavam-se unicamente quanto a esta tipologia de museus – "museus de arte" –, cuja constituição seria apenas admissível em *"centros de grandes tradições artisticas, onde haja, com as devidas condições um núcleo valioso que justifique a despesa que a sua boa apresentação e conservação exigem"* [1229]. Nos locais que não reunissem estas condições, o diretor do MNAA defendia a necessidade de serem criados não museus artísticos, mas sim museus arqueológicos e etnográficos, que agrupassem os elementos para o estudo da história local e que servissem de base ao ressurgimento das antigas

[1228] José de Figueiredo [carta de] – "A proposito da entrevista com o sr. Alberto de Sousa" in *O Século* [novembro de 1915].
[1229] Cf. Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [20 de março de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

industrias regionais[1230]. Na prática, os museus regionais criados após a implantação da República reuniriam quase todos coleções mistas de arte, arqueologia e numismática[1231] sendo que, como observa Paulo Oliveira Ramos, ainda que na década de 1920 algumas vozes se tivessem insurgido contra a ausência do sector etnográfico da história local nas instituições até então criadas, só durante o Estado Novo é que seria delineado um plano de implementação de museus etnográficos nas províncias portuguesas[1232].

Especificando os critérios que deveriam ser seguidos em relação à seleção dos objetos a integrar nos museus de arte regionais, José de Figueiredo chegou a comentar que estes, sendo *"de valor mais secundário"*, deveriam também comportar *"obras com valor artistico ou historico tambem mais relativo"*[1233]. O diretor do MNAA defendia, pois, um sistema de incorporação baseado na importância histórica das obras em relação à história local e na sua pertinência no conjunto das coleções expostas, como revela em missiva escrita no âmbito das suas funções de vogal delegado do CAA da 1.ª Circunscrição junto dos museus regionais a seu cargo:

> *"(…)* t*endo sido, subsequentemente á promulgação da Lei de Separação, creados por lei diversos museus regionais da circunscrição de Lisboa, Evora, Faro, Queluz, etc., subordinados a este museu, me cabe o dever de escolher obras de arte, com destino a esses estabelecimentos do Estado, nos quaes, se devem ficar especialmente as encontradas na região, desde que não haja motivos que imponha*[m] *a sua entrada em museus nacionaes, não deixam contudo de caber tambem outras existentes fora, quando por qualquer motivo particularmente interessem áqueles museu: - como seja o enriquecimento de séries já ali*

[1230] Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [20 de março de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1231] V. o quadro-resumo dos museus regionais criados no país na vigência da 1.ª República in GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo", 1985, 165.
[1232] RAMOS, Paulo Oliveira – "Breve história do museu em Portugal", 1993, 51-52. Refira-se que este plano não viria a ser particularmente bem sucedido, como recordaria um dos seus principais impulsionadores, o arqueólogo Luís Chaves, em 1945: *"Depois de muitas instâncias e tentativas, no que sei, só dois museus vingaram: um, o de Vila Real, com vida propria, em casa, que não se prestava, embora tivesse de momento aproveitança; outro, o de Beja, que foi construído por um projecto curioso e simpático do arquitecto Vasco Regaleira. / Dos outros: uns não chegaram a ter casa; morreram, antes de nascerem; outros, dois, funcionaram temporariamente, como parcelas de instituição, que os abrangeu e acabou por os aniquilar. As dificuldades de instalação estiolaram a iniciativa em certos casos, a dependência, em que ficaram os primeiros núcleos museográficos, destruiu o tentame dos restantes."* (CHAVES, Luís – "Nos domínios da Etnografia e do Folclore" [1945], *apud* idem, *ibidem*, 52).
[1233] Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [4 de dezembro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

organizadas, o facto de terem sido feitas nas respectivas regiões ou a estas respeitarem, etc, razões estas cuja apreciação de caracter técnico e especialíssimo só pode ser feita pela entidade competente."[1234]

Durante os seus anos de atividade Figueiredo acompanhou de perto os processos de constituição e / ou reorganização de diversos museus regionais, a partir de 1911[1235]. Note-se, contudo, que ao contrário da ideia que se tem perpetuado, exceptuando um curto período por volta de 1915-1916, durante o qual exerceu o cargo de Inspetor dos Museus Regionais, só na década de 1930 é que esta personalidade assumiria em pleno a superintendência de todos os museus estatais, enquanto Inspetor Geral dos Museus[1236]. Até aí, limitou-se a acompanhar oficiosamente o desenvolvimento de várias instituições – através dos seus contactos pessoais e por vezes recorrendo à sua influência de publicista[1237] –, envolvendo-se oficialmente com estas instituições apenas enquanto vogal do Conselho de Arte Nacional e do CAA da 1.ª circunscrição (e somente nos museus da sua circunscrição – Évora, Beja e Faro), e enquanto membro da comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal e das comissões de arrolamento dos bens da Igreja e dos antigos Palácios Reais, responsável pela seleção das obras de arte que viriam a ser nacionalizadas e incorporadas nos museus nacionais e regionais. Disso mesmo nos dá conta o próprio, em carta enviada a Marques Gomes, primeiro diretor do Museu de Aveiro:

"A minha acção em Aveiro limita-se a que possa ter como membro do Conselho de Arte Nacional e como membro da Comissão encarregada de inventarios, tratar e

[1234] Carta de José de Figueiredo para o presidente da Comissão Central de Execução da Lei de Separação [20 de março de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1235] A saber: museus de Aveiro (1912), Évora (1915), Faro (1915), Bragança (1915), Viseu (1916), Lamego (1917) e Tomar (1919), financiados diretamente pela administração central; os de Leiria (1917), Braga (1918), Abrantes (1921) e Chaves (1922), pelas respetivas Câmaras Municipais; e os museus de Beja (1917) e Vila Real (1924), tutelados pelas Juntas Gerais do Distrito (cf. GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito…", 1985, 165).
[1236] V. Capítulo 6. Antes deste período quem realmente acompanha oficialmente o processo de organização dos museus regionais é Luciano Freire, enquanto presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição, conforme nos dá conta numerosa documentação existente no arquivo do MNAA e da Academia Nacional de Belas-Artes.
[1237] Na amostra de documentação particular consultada (Espólio José de Figueiredo, col. José Krohn da Silva) identificámos numerosas epístolas dirigidas a título pessoal a José de Figueiredo, de diretores de museus regionais ou outras personalidades ligadas à sua criação. Nestas missivas são relatados diversos assuntos relacionados com estas instituições – instalação, coleções, funcionamento, etc.; por vezes há pedidos para Figueiredo interceder de algum modo nos organismos centrais, para resolver determinados assuntos.

expôr quadros anteriores ao seculo XVI, e ainda o que exerça individualmente na imprensa ou junto das estações oficiaes pode o meu amigo contar sempre que entenda ella ter qualquer utilidade para a arte da sua terra. De resto, Aveiro, com quem deve, sobretudo, contar, é com o meu amigo e com as pessoas illustradas d'ahi."[1238]

Só após a sua nomeação como Inspetor Geral dos Museus (1933) é que José de Figueiredo passou a ter um papel de consultor efetivo sobre todas as instituições museológicas estatais do país, desenvolvendo então ações como a organização de um inquérito aos museus[1239], a visita / inspeção a vários museus e a emissão de pareceres a propósito de assuntos como as instalações e as condições de segurança e conservação das coleções, a incorporação e distribuição de objetos, etc. (v. Anexo, Doc. 34)[1240].

1.3 Da instalação dos museus em palácios. Outro assunto que foi alvo de alguma reflexão por parte de Figueiredo foi o da questão da adaptação de edifícios pré-existentes a museus. Tema relevante em Portugal – uma vez que até à segunda metade do século XX praticamente todas as instituições museológicas do país se encontravam instaladas em edifícios adaptados[1241] –, foi particularmente discutido após 1910,

[1238] Carta de José de Figueiredo para Marques Gomes [10 de junho de 1911] *apud* GONÇALVES, António Manuel – *O dr. José de Figueiredo e o Museu de Aveiro*, 1987, 118.

[1239] Este inquérito, cujo formulário reproduzimos em Anexo, Doc. 33, foi enviado a todos os municípios do país. No arquivo do MNAA encontram-se as respostas, documentação interessante para traçar o panorama real dos museus em Portugal naquele período.

[1240] Refira-se que, no final de 1935 / início de 1936, José de Figueiredo requer a Henri Verne, diretor dos Museus Nacionais de França, informações acerca da legislação francesa relativa aos Museus Municipais, sendo-lhe enviadas cópias dos decretos de 27 de dezembro de 1928 ("*qui a confié l'inspection des Musées de Province où se trouvent les œuvres mises en dépôt par l'Etat aux Conservateurs des Musées Nationaux"*) e de 13 de dezembro de 1932 (retificado em 21 de abril de 1933 (*"*[qui] *a d'autre part institué une Commission des Musées Départementaux et Municipaux et en a fixé les attributions"*) (v. Anexo, Doc.29, ponto 4).

[1241] Até 1940 apenas um museu foi concebido de raiz para essa finalidade: o Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha. Criado em 1933 e inaugurado em instalações provisórias no ano de 1934, este museu viria a abrir ao público em edifício próprio, projetado pelos arquitetos Paulino Montês e Eugénio Correia, em 1 de agosto de 1940 (v. SANTOS, Dóris Joana – *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu: imagem e discurso(s)*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005 [texto policopiado]). Depois desta experiência só em 1959 viria a ser inaugurado em Portugal um novo museu em instalações próprias: o Museu do Caramulo, fundado por iniciativa privada e cujo edifício foi desenhado pelo arquiteto Alberto Cruz para albergar as obras de arte reunidas pelo colecionador e filantropo Abel de Lacerda ("Museu do Caramulo". URL: http://www.imc-ip.pt/pt-PT/rpm/museus_rpm/rpm_centro/ContentDetail. aspx?id=1248; "Prémio Vilalva distingue renovação do Museu do Caramulo" in *Fundação Calouste Gulbenkian Newsletter*. N.º 153 [abril de 2014]). Em 1969 Portugal conheceu um novo e importante museu instalado em edifício projetado de raiz e com um programa museológico global: o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian,

estimulado pela necessidade de se refletir acerca do que fazer ao numeroso património imóvel nacionalizado na sequência da reorganização legislativa republicana, entre o qual se destacavam os paços episcopais e os antigos paços reais.

Em relação aos paços episcopais e arquiepiscopais, que Reinaldo dos Santos chegou a referir como edificações propícias à criação de *"ambientes em que uma colecção de arte se poderia recolher"*[1242], importa lembrar que, como observa Jorge Custódio, grande parte deles foram adaptados a museus regionais, *"durante a República e mesmo depois"*, num complexo processo defendido pelos responsáveis pelo património artístico – entre os quais José de Figueiredo, António Augusto Gonçalves e Marques de Oliveira –, que os entendiam como *"monumentos nacionais e edifícios com dignidade própria para receberem colecções museológicas a baixo custo de instalação, garantindo, simultaneamente a protecção dos recheios inventariados de acordo com as normas da Lei da Separação."*[1243]

Quanto aos paços reais e sua possível adaptação a museus, a questão não seria assim tão consensual. A par dos desenvolvimentos legislativos e das discussões a propósito da tutela destes estabelecimentos[1244], depressa se instalou o debate a propósito dos usos que seriam dados a estes edifícios pelo novo regime, sendo que

> *"Das opiniões mais radicais às mais moderadas surgiram todo o tipo de ideias. Deveriam estes locais permanecer associados ao poder político ou deveriam ser colocados à disposição de todos, um pouco na linha da transformação de espaços religiosos e reais aquando das outras mudanças políticas do passado? Lembremo-nos da extinção das ordens religiosas, por exemplo. O novo poder político optou por uma solução algo semelhante à de outros estados aquando da mudança de regime, em especial a França, em que os principais edifícios ligados directamente à família e à instituição real passaram para domínio público, abertos sob a forma de*

---

de tutela privada, cujo projeto arquitetónico foi concebido pelos arquitetos Ruy Jervis d'Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, sob consultadoria de uma equipa internacional constituída pelos arquitetos Carlos Ramos, Francisco Keil do Amaral, José Sommer Ribeiro, Leslie Martin e Franco Albini e pelo museólogo Georges-Henri Rivière (v. TOSTÕES, Ana (ed.) – *Sede e Museu Gulbenkian. A arquitectura dos anos 60: ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006).

[1242] SANTOS, Reinaldo – *Guia de Portugal.* 3.º Volume. *I. Beira Litoral*, 1993 [1944], 250-251

[1243] Cf. CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 889-890 e 910-911. Não iremos desenvolver esta questão, abordada por Jorge Custódio no trabalho que temos vindo a citar.

[1244] Que referimos no Capítulo 6. V. também MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX: de Paços Reais a Palácios Nacionais, intenções e razões", 2011, 121-126.

espaços musealizados, ou até mesmo museus na mais verdadeira acepção do conceito."[1245]

É sobretudo através da imprensa periódica que nos chegam notícias de alguns pontos discutidos quanto ao destino a dar aos antigos palácios reais. Não nos cabendo fazer o levantamento exaustivo dessas discussões – assunto que, aliás, está atualmente a ser abordado por alguns investigadores[1246] –, interessa-nos contudo identificar como reagiu José de Figueiredo à questão.

Documentação diversa indica-nos que Figueiredo ponderou em vários momentos a adaptação de alguns palácios a museus, chegando mesmo a sugerir que no Palácio da Ajuda se organizassem algumas salas ao *"caracter da epoca do palacio, que é o seculo XVIII"*, devendo o restante edifício ser entregue à Câmara Municipal de Lisboa para nele organizar o museu da cidade[1247]; que no Palácio de Queluz se organizasse um museu de arte do século XVIII, espécie de *"reconstituição decorativa e historica d'aquelle palacio e d'aquella época"*[1248]; e que no Palácio de Sintra se organizasse um museu dependente ou anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga[1249]. Esta sua posição não seria porém totalmente consistente ao longo do tempo, existindo registos, em vários momentos, de um alinhamento com a opinião dos eruditos que se opunham à transformação dos antigos palácios reais em museus de arte, entre os quais se destacou o

[1245] SOARES, Luís Filipe da Silva – *Palácio Nacional de Sintra. Circuito expositivo. Análise da sua exposição*, 2010 [texto policopiado], 14.
[1246] Refiram-se as duas teses de Doutoramento em preparação à época em que redigimos este texto, ambas inscritas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: *Os palácios e as colecções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República*, de Maria de Jesus Monge; e *Para a História do Palácio Nacional da Ajuda, 1910-1980: Protocolo de Estado, 'Garde-meuble' das coleções reais, Palácio-Museu*, de Luís Filipe da Silva Soares.
[1247] *N'esse museu, que seria o nosso Carnavalet, representar-se-ia a vida na cidade, atravez dos seculos. N'elle haveria aspectos de ruas e de casas typicas. Organisar-se-iam salas especiaes para Camões, Castilho e outros (…). Lá ficaria registado tudo, desde a vida das classes ricas, até aos proprios pregões de rua."* (José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911]).
[1248] Ata da Comissão dos Monumentos [6 de janeiro de 1913]. Arquivo da ANBA, Livro 261. Citada por CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística.…* Vol.1, 2009 [texto policopiado], 997. Em 1915 José de Figueiredo torna a mencionar, numa entrevista, esta ideia, referindo porém que não pretendia fazer *"d'esse velho palacio aquillo a que vulgamente se chama um museu. O que eu procurarei, juntamente com os meus collaboradores, será a reconstituição, o mais approximado possivel, do que esse edificio devia ser antes de 1830 (…)"* (José de Figueiredo [entrevista] – "O palacio de Queluz" in periódico não identificado [1915]. AMNAA, Livro de recortes de imprensa, 1914-1915).
[1249] Ata da Comissão Executiva do CAA [21 de abril de 1914]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681).

médico, arqueólogo e crítico de arte Joaquim Martins Teixeira da Carvalho (1861-1921), então superintendente dos Paços Reais[1250], que alvitrara:

> *"Tudo para museus, e abram-nos depressa! Porque esperam? dizia, não me lembro quem, na imprensa.*
>
> *Do que eram os antigos paços ninguem cogitava, o que todos procuravam com ansiedade ingenua era o que deveria lá meter-se, por toda a gente vêr que faltava a familia real que os animara. (…)*
>
> *Eram monumentos nacionais? Deveriam como tal conservar-se e expôr-se? Quem pensava em tal? O que era necessario era abrir aquillo quanto antes.*
>
> *(…) O problema da aplicação dos antigos palacios reais não se presta na verdade a uma solução unica para todos. A solução varia para cada um delles, depende das suas condições proprias.*
>
> *A ideia de os converter a todos em museus, indica singular ignorancia do que é hoje um museu de arte.*
>
> *E implica tambem esquecimento do mau resultado que deu no período constitucional a ideia utilitaria de apropriar os antigos conventos ás necessidades das epoca. (…)*
>
> *Para museus casa nova. Façam-se instalações modernas, como se fizeram para os liceus."* [1251]

[1250] Criada imediatamente após o 5 de outubro de 1910, a **Superintendência dos Paços Reais** foi um cargo transitório que ficou com a missão de salvaguardar, conservar e administrar os bens móveis e imóveis que até então tinham estado sob tutela da Casa Real. A Superintendência Geral dos Paços Reais seria extinta através do Decreto de 24 de Junho de 1912, passando as suas funções a ser garantidas pela Direção Geral da Fazenda Pública (Ministério das Finanças) (SOARES, Luís Filipe da Silva – *Palácio Nacional de Sintra…*, 2010 [texto policopiado], 13).

[1251] Teixeira de Carvalho [carta de] – "Os palácios da República" in *O Século* [28 de abril de 1911]. Esta é uma de várias cartas escritas por Teixeira de Carvalho para o jornal *O Século* em abril e maio de 1911, dirigidas a Francisco Grandela, nas quais o autor se debruça sobre este assunto. Note-se que, apesar de ser absolutamente contra a adaptação dos paços a museus de arte, Teixeira de Carvalho considerava pertinente a sua abertura ao público enquanto *"museus especiais"* que reconstituíssem determinados ambientes e / ou épocas, num claro propósito educativo e mesmo doutrinário (porque ao mostrar como vivia a Família Real, mostrava-se *"claramente, com a evidencia matematica, que aquella instituição* [a Monarquia] *morrera porque tinha que morrer, porque vivia de uma vida falsa e condemnavel"*) (Teixeira de Carvalho [carta de] – "Os palácios da República" in *O Século* [30 de abril de 1911]).

A vacilação da opinião de José de Figueiredo quanto à adaptabilidade dos palácios reais a museus prendia-se com os seguintes fatores:

- as dificuldades inerentes à adaptação física de espaços originalmente destinados à habitação às condições necessárias para albergar obras de arte: ao ser questionado sobre a possibilidade de transformação dos extintos paços reais de Lisboa em museus artísticos ou de artes decorativas, o diretor do MNAA defendeu que "*nenhum deles pode ser aproveitado para esse fim"*, uma vez que *"um edificio para museu d'essa natureza exige varias condições de luz, de distribuição de salas, de isolamento, e nem um nem outro dos dois palacios (Necessidades e Ajuda) oferecem esses requisitos indispensaveis, não sendo, de fórma alguma, adaptaveis. A adaptação, que nenhum resultado daria, só teria como consequencia estragar esses palacios e fazer gastar dinheiro sem conta nem medida…"*[1252]. Note-se que Figueiredo chegara mesmo a comentar que esse era um dos pontos fracos do Museu Nacional de Arte Antiga, também ele instalado num palácio[1253].

- a falta de adequação e interesse artístico dos objetos de arte decorativa e mobiliário existentes nos paços (os únicos que ponderara expor nesses estabelecimentos, uma vez que o local apropriado para o acondicionamento e exposição das coleções de arte – pintura, desenho e escultura – seria indubitavelmente o Museu Nacional de Arte Antiga), pouco dignos de figurar em museus e "*mais que insuficiente*[s] *para a instalação de um museu da especialidade, ainda mesmo depois de junto ao que existe no genero no museu das Janelas Verdes. (…) Os paços estão cheios de mobilia, é certo, mas essa mobilia, na sua quasi totalidade, não tem nenhum valor artistico. Não ha, em qualquer d'eles, uma só peça do seculo XV, nenhuma da primeira metade do seculo XVI, apenas uma escassa meia duzia do fim d'esse seculo e ainda*

[1252] José de Figueiredo [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].

[1253] *"Uma das más condições d'este museu e é esse tambem um dos argumentos contra a adaptação dos paços reais a museus, é ter sido este edificio destinado primitivamente a casa de habitação."* (José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911]). O MNAA encontra-se instalado no antigo palácio Alvor-Pombal, na rua das Janelas Verdes. Este edifício foi arrendado pelo Estado em 1879 para albergar as coleções de obras de arte da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, cujo exíguo espaço no Convento de S. Francisco (onde se encontrava instalada a Academia e, desde 1869, a sua Galeria Nacional de Pintura) não permitia o correto acondicionamento e exibição das mesmas. Após obras de adaptação do palácio das Janelas Verdes o museu seria aberto ao público em 1882, por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Em 1884 deu-se a inauguração oficial da exibição permanente das coleções que até então se encontravam na ARBAL (v. LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de belas-artes…*, 2007, 271-272; FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em festa: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola…*, 2010 [texto policopiado]).

pouquissimas do seculo XVII. Mesmo do seculo XVIII e do começo do seculo XIX o que ha de bom não é muito. (…)[1254]

- e a acessibilidade: referindo-se especificamente aos palácios da Ajuda e das Necessidades, Figueiredo apontava para o facto de a sua situação geográfica ser prejudicial a uma boa acessibilidade por parte dos potenciais visitantes, correndo o risco de lhes acontecer o mesmo que ao Museu dos Coches, sito em Belém: "*Se ao Museu dos Coches não vão, por assim dizer, senão estrangeiros, ali só iriam visitantes d'esse genero. E um museu que não é visitado é como um livro que se não abre, não cumpre a sua funcção educativa, que é uma das mais importantes. Depois, se um museu como o dos Coches é um museu que basta, por assim dizer, visital-o uma vez, (…) um museu como o Museu Nacional de Arte Antiga é mister que seja visitado o mais possivel."*[1255] Figueiredo considerava, aliás, que este era mais um dos problemas do Museu Nacional de Arte Antiga, que *"não perderia em ser mais central"*[1256].

Entendendo não haver, pois, condições materiais e técnicas para transformar os antigos palácios reais em verdadeiros museus, o diretor do MNAA chegou a sugerir, em dada altura, outra aplicação para estes estabelecimentos: a constituição de depósitos / reservas de obras de arte. Revelando em entrevistas dadas em 1911 e 1912 ter já refletido sobre o assunto e conhecer mesmo alguns exemplos seguidos no estrangeiro, Figueiredo defenderia que ou o Palácio da Ajuda ou o Palácio das Necessidades poderiam ser utilizados como reservas de apoio ao Museu Nacional de Arte Antiga ou mesmo como *garde-meubles* nacionais, constituindo plataformas de acondicionamento e distribuição das coleções nacionais:

> *"Ha tambem necessidade de uma casa annexada á d'este muzeu* [o MNAA]*, a qual podia ser a parte baixa do paço das Necessidades. Essa casa serviria de deposito, onde se collocariam os quadros de menos interesse artistico, para que o muzeu, que deve ser, sobretudo, uma obra de educação, não tenha o aspecto de uma feira da ladra. Assim se faz em alguns paizes. O do imperador Frederido, em Berlim, tem esse deposito em Posen e o de Munich em Schefsschein; ahi se recolhe tudo o que*

[1254] José de Figueiredo [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].
[1255] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].
[1256] José de Figueiredo [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].

tendo um certo valor, mesmo historico, não é comtudo, de uma grande belleza artistica. O mesmo poderiamos fazer para nós."[1257]

"A Ajuda servirá apenas para conservar as peças de segunda ordem, que não tenham interesse nas Janelas Verdes: uma especie de deposito. De resto, podem aproveital-o para festas, guardando n'ele tambem o mobiliario que se não caraterise por um especial valor artistico. E por que não organisar um garde-meuble *que teria, entre outras vantagens, a de evitar que se vendam moveis para depois se adquirirem por bom dinheiro quando precisos?"*[1258]

A propósito deste assunto refira-se um dado curioso: desenvolvendo a sua reflexão a propósito da importância da constituição de um *garde-meuble* nacional – *"nucleo a que o Estado poderia recorrer sempre que necessitasse mobilar melhor uma repartição ou um edificio, deixando de gastar, como agora sucede, enormes somas na aquisição de mobiliario, na sua maioria inestetico e mau (…)"* – o diretor do MNAA chegou a enumerar algumas vantagens de gestão, economia e proveito lúdico-pedagógico que poderiam ser consideradas na constituição deste empreendimento, garantindo alguma sustentabilidade económica e cultural do mesmo:

"Nos paços ha muita coisa que não deve dar entrada nos museus, mas que deve conservar-se, juntando-se a isso tudo o que, sem especial valor artistico mas com interesse, se possa arrecadar nos extintos recolhimentos ou em qualquer outra parte. (…). E esse deposito, que poderia ser tambem uma arrecadação dos museus (…), podia vir a ser assim, mais tarde e em parte, o nucleo de futuros museus provinciaes, constituindo desde já uma nova receita, porque, sem estar largamente patente ao publico, visto exigir a sustentação de numeroso pessoal, podia, entretanto, ser visitado, mediante pagamento e por pequenos turnos, como se faz lá fóra em estabelecimentos analogos. (…)"[1259]

[1257] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].
[1258] José de Figueiredo [entrevista] – "Uma excursão de estudo" in *O Seculo* [8 de dezembro de 1912].
[1259] José de Figueiredo [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912]. Esta proposta é tão mais interessante se pensarmos que esta atitude – já seguida pelo menos na Alemanha, onde José de Figueiredo vai buscar o exemplo – enuncia uma ideia de "reserva visitável" ou *"open storage"* que será alvo de reflexão ao longo da segunda metade do século XX por personalidades como George Henri Rivière, Michael Ames ou Linda Kelly. Sobre este assunto, v. AAVV

Todas estas propostas enquadraram-se num contexto de indefinição oficial acerca da utilização dos antigos paços reais, que se prolongaria durante vários anos e que em parte se devia às questões tutelares, marcadas por um entendimento diverso do sentido patrimonial destes espaços – como observa Maria de Jesus Monge, *"as opiniões multiplicam*[-se] *e frequentemente divergem em função das responsabilidades profissionais"*[1260]. Ao longo da 1.ª República e no início do Estado Novo determinar-se-iam e fixar-se-iam as várias utilizações dos palácios: os palácios de Sintra, Queluz e Mafra foram franqueados ao público logo a partir de 1911 – o que não invalidaria a sua integração nas discussões acerca da sua melhor utilização[1261] –, tendo sempre mantido uma função museológica; o Palácio de Belém, que D. Manuel II cedera oficialmente ao Governo em 1908 para apoio às visitas diplomáticas, tornou-se, a partir de 1912, a residência oficial do Chefe de Estado[1262]; o palácio das Necessidades, que fora a residência oficial dos monarcas nos últimos reinados, após o seu progressivo esvaziamento e descaracterização foi formalmente ocupado pelo Ministério dos

– *La Muséologie selon Georges Henri-Rivière*. Paris: Dunod / Bordas, 1978; DUBUC, Élise – "Canada's new aboriginal museology" in *Muse* [novembro-dezembro de 2006]. Quebéc City: Canadian Museums Association. URL: http://www.erudit.org/revue/AS/2004/v28/n2/010614ar.pdf; KELLY, Lynda – "Developing access to collections through assessing user needs". Albury: Museums Australia Conference [1999]. URL: http://sector.amol.org.au/__data/page/249/kelly.pdf?MySourceSession=473cc5568fa25b853e4e258c7ad40020. SLATER, Deimis – "Visible storage: the Glenbow experiment" in *Museum International.* N.º 188. Vol XLVII. Paris: Unesco, 1995.

[1260] MONGE, Maria de Jesus – "Os palácios e as coleções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República" in *PROJETHA*. N.º 1, 2013, 73. URL: http://institutodehistoriadaarte.files. wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf.

[1261] Cf. MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX…", 2011, 124. Refira-se que o Palácio de Queluz havia sido doado pelo rei D. Manuel II ao Estado em 1908, datando dessa época os planos para a sua adaptação a museu. Monge refere, no texto citado, que num primeiro momento *"haveria eventualmente o projecto de transformar este paço num museu, à semelhança do que o pai da Rainha* [D. Amélia]*, Luís Filipe de Orleães, havia feito instalar em Versalhes, projecto retomado pelo Ministério das Finanças, sob a forma de um Museu de Artes Decorativas, segundo afirma em 1924 Raul Proença no seu* Guia de Portugal*"*. Nas décadas de 1920 e 1930 o Palácio de Queluz viria a ser alvo de uma intensa campanha de restauro dos interiores e do jardim, sob orientação de José de Figueiredo, Raul Lino e Guilherme Rebelo de Andrade. Um grande incêndio deflagrado na noite de 4 de outubro de 1934 implicou o atraso desta campanha e levou à opção da não reconstituição do piso superior, decorativamente mais pobre (FERRO, Maria Inês – *Queluz: o palácio e os jardins*, 2009, 30). José de Figueiredo, acusado publicamente pelos seus detratores por ser um dos responsáveis pela destruição de Queluz (v. SANTOS, Luís Reis – "Queluz. A documentação e conservação do nosso património artistico. Acuso José de Figueiredo" [28 de outubro de 1934], 3-8), ficaria profundamente abalado com o caso, apressando-se a dirigir ao Diretor Geral da Fazenda Pública um parecer sobre as condições de segurança do Palácio Nacional da Ajuda, afirmando então ter verificado "*que aquele Palacio Nacional se encontra presentemente em condições gravíssimas no caso de incendio. Á não existencia, no local, de bocas de água, que é indispensavel serem ali estabelecidas com a maior urgencia, acresce o facto da reserva de agua pertença do Palacio se encontrar agora inteiramente exausta. (…)* (Ofício de José de Figueiredo para a DGFP [20 de outubro de 1934]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934). Em fevereiro de 1935 Figueiredo e Raul Lino apresentaram ao presidente do Conselho um relatório sobre as reparações a fazer no Palácio de Queluz, que reproduzimos em Anexo, Doc. 11, ponto 44.

[1262] Cf. MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX…", 2011, 122.

Negócios Estrangeiros, a partir de 1916[1263]; e o Palácio da Ajuda manteve desde logo as suas funções de representação no protocolo de Estado (*"espécie de 'salão de festas' que, por não ser à data da implantação do novo regime a residência oficial do chefe do Estado, não teria a carga simbólica das Necessidades"*[1264]) sendo que, embora desde 1911 franqueado a visitas mediante autorização superior e desde a década de 1930 gerido por um "conservador"[1265], só viria a abrir oficialmente ao público, enquanto instituição museológica, em 1968[1266]. Refira-se ainda que, embora não tivesse havido de facto uma resolução oficial dotando qualquer um dos antigos paços reais com as funções de depósito ou *garde-meuble* nacional – como sugerira José de Figueiredo –, na prática verifica-se que esse papel acabou por ser assegurado, num primeiro momento, pelo Palácio das Necessidades, e depois, pelo Palácio Nacional da Ajuda[1267].

1.4 Referências internacionais. Por fim, debrucemo-nos sobre o contexto e algumas das referências museológicas internacionais de José de Figueiredo, tentando compreender até que ponto esta personalidade se encontrava a par do desenvolvimento que esta área foi tendo durante as primeiras décadas do século XX, período fortemente marcado pelas movimentações que levariam à definição de uma museologia de feição moderna, tal como a concebemos atualmente.

[1263] MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX…", 2011, 124. Evocando a conturbada história deste antigo paço real após a implantação da República, a autora conclui que *"a identificação deste conjunto edificado com os últimos monarcas terá tido peso nas decisões que progressivamente descaracterizam e roubam este espaço à memória histórica"*.

[1264] MONGE, Maria de Jesus – "Os palácios e as coleções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República" in *PROJETHA*. N.º 1, 2013, 74. URL: http://institutodehistoriadaarte.files. wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf.

[1265] Destaque para Manuel Carlos de Almeida Cayola Zagalo (1904-1970) que, após concluir o curso de conservador de museus, palácios e monumentos lecionado no Museu Nacional de Arte Antiga, viria a ser nomeado conservador do Palácio Nacional da Ajuda, cargo que ocupou entre 1938 e 1965. Zagalo sucedeu a Armando Porfírio Rodrigues, nomeado responsável pela administração do PNA em 1911 e desde 1933 designado como "conservador" do palácio (MONGE, Maria de Jesus e SOARES, Luís Filipe da Silva – "A 'viragem' museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais", 2012, 196-200).

[1266] Refira-se que Manuel Zagalo viria a apresentar em 1939 um *"projecto da abertura ao público do Palácio Nacional da Ajuda, duas vezes por semana, a título de experiência"* (*apud* MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX…", 2011, 124), que não seria concretizado.

[1267] V. MONGE, Maria de Jesus – "Os palácios e as coleções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República" in *PROJETHA*. N.º 1, 2013. URL: http://institutodehistoriadaarte.files. wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf.

Em 1901 José de Figueiredo afirma em *O legado Valmor…* que

> *"Em França, apesar da sua riqueza, e do carinho com que, da Revolução para cá, teem sido sempre tractados, os museus eram, até ha pouco tempo, considerados mais obra de distracção do que outra coisa.*
>
> *A attitude da critica, e sobretudo a lição do estrangeiro, especialmente da Allemanha e da Inglaterra, em que, desde ha muito elles são considerados, ao lado das Universidades, como verdadeiras instituições de ensino, fez com que essa orientação se modificasse. As novas installações, como a do* Galiera[1268] (sic)*, obedecem já a esses principios, e as transformações porque vai passando o* Louvre *seguem na mesma esteira. (…)"*[1269]

As referências citadas nesta passagem indicam-nos que, apesar da matriz francófila da educação cultural de José de Figueiredo, este encontrava-se atento às mudanças por que os museus estavam a passar também em Inglaterra e na Alemanha. Não deixa de ser curiosa a referência, já à época, a estes três países, dado que em retrospetiva é unânime considerar que foi nestas nações que se desenvolveram os paradigmas de organização museológica, seguidos um pouco por toda a Europa ao longo dos séculos XIX e início do século XX:

- Da Inglaterra, interessa reter, por um lado, a sua tradição de não intervenção do governo, mesmo quando existe financiamento de fundos públicos, e o papel importantíssimo do mecenato e da iniciativa privada (muitas vezes em interação direta com a vitalidade do mercado de arte), características que levam Dominique Poulot a referir a existência de uma "originalidade britânica"[1270]; e por outro lado, a influência das grandes exposições na conceção e organização de museus, uma vez que estas deram

[1268] **Museu Galliera**, também designado Museu Brignole-Galliera ou Museu da Moda (*Musée de la Mode*). Foi instituído em 1879, tendo tido como origem uma grande doação feita pela duquesa de Galliera, Maria Brignole-Sale de Ferrari, à cidade de Paris. Depois de uma intensa campanha de obras, sob a direção do arquiteto Léon Ginain, foi inaugurado em 1895. A história deste museu é atribulada: não chegando a albergar as coleções da família Galliera, devido a vicissitudes políticas, o município de Paris destinou primeiramente o novo edifício para a realização de exposições temporárias das coleções parisienses; em 1902 foi decidido estabelecer no seu espaço um museu de arte industrial; mais tarde começou a funcionar como galeria de exposições de arte contemporânea. Atualmente alberga uma vasta coleção de moda, fruto de várias doações (Cf. URL: http://www.paris.fr/pratique/musees-expos/musee-galliera/les-collections/rub_5854_stand_13139_port_12996, acedido em junho de 2013).

[1269] FIGUEIREDO, José de - *O legado Valmor…*, 1901, 33-34.

[1270] V. POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 85-86.

largo contributo para o desenvolvimento de técnicas de exibição, organização de coleções e reservas e valorização da comunicação com o público[1271].

- Do contributo francês, destaque-se a ampla difusão do conceito de "museu público" na Europa continental[1272], forjado ainda durante o século XVIII por eruditos franceses que defendiam o direito da nação em conhecer as coleções reais, *"tal como Diderot lo había expuesto en su artículo «Louvre» de la Enciclopedia"*[1273]. Tendo a sua génese no período pré-revolucionário[1274], foi sobretudo após o processo revolucionário de 1789-1799, já durante o período napoleónico, que se desenvolveu a ideia do acesso livre e generalizado aos museus, nas grandes e pequenas cidades francesas[1275]. Assim, enraizados na tradição Iluminista e posteriormente associados aos valores da Revolução de "liberdade, igualdade e fraternidade" e do Liberalismo, os museus franceses constituídos ou reorganizados ao longo do século XIX apresentavam-se como espaços abertos a todos, nos quais *"le fruit du collectionnisme royal, régénéré par la liberté, doit susciter l'enthousiasme des artistes, instruire le peuple et transmettre des «leçons neuves» à la postérité"*, encarnando "*l'idéal d'une transmission libre et immédiate du Beau et des principes, par la simple vue de modèles qui irriguerait tout le corps social"*[1276].

Outro elemento do legado francês na constituição ou organização dos museus europeus em oitocentos, relaciona-se com a formação ou reestruturação de coleções no contexto da restituição de obras de arte aos seus proprietários legítimos durante a

---

[1271] V. BENNET, Tony – *The birth of the museum. History, theory, politics*, 1995, 61.

[1272] Refira-se, porém, que houve outros modelos de formação de museus públicos, dos quais se destaca o modelo inglês, distante do contexto liberal e revolucionário francês e de que é exemplo a inauguração do Museu Britânico em 1759, *"the first national, public and secular museum in the world"* (CAYGILL, Marjorie – *The story of the British Museum*, 2002, 7). A propósito deste assunto, Maria Bolaños refere que na cultura anglo-saxónica *"lo más habitual es el modelo «evértico» - el museo fundado por un coleccionista particular que lo transfiere a una institución pública, caso, por ejemplo, del Ashmolean Museum de Oxford (…) –, o el de origen comercial, esto es, el museo formado mediante la compra de piezas o de colecciones enteras, caso del British Museum de Londres (…), primer museo abierto al público, si bien con un carácter minoritario, por tratarse de un gabinete científico y anticuario para uso de entendidos"* (BOLAÑOS, Maria – *Historia de los museos en España*, 2008, 151).

[1273] BOLAÑOS, Maria – *Historia de los museos en España*, 2008, 152.

[1274] Os primeiros passos no sentido de dar ao público um livre acesso à arte foram ensaiados em ações como: as exposições na Academia Real de Belas-Artes; a abertura, em 1737, das primeiras exposições públicas regulares no *Salon Carré* do Louvre; e a apresentação das coleções reais no Palácio do Luxemburgo a partir de 1750 (Cf. GOODWIN, Paige – "Mapping the limits of repatriable cultural heritage: a case study of stolen Flemish art in French museums", 2008, 676 e 677. URL: http://www.pennumbra.com/issues/pdfs/157-2/Goodwin.pdf).

[1275] *"Napoleon would (…) take advantage of the public's desire for art and the propagandistic use of cultural property to meet his politic goals. (…) / The Napoleonic regime believed that filling French regional museums with exquisite art and creating the Musée Napoléon in Paris would make France the cultural centre of the Western world*" (Idem, *ibidem*).

[1276] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 60.

Segunda Restauração francesa (1815-1830)[1277]. Dominique Poulot recorda que ao longo deste processo (que foi *"immense, mais partiel"*[1278]), muitos dos bens que retornaram não voltaram aos seus locais de origem, por motivos pecuniários ou políticos, passando então a fazer parte de coleções expostas ao público, cuja organização deu origem a novos museus. A criação de novos museus de arte europeus será, deste modo, uma das heranças culturais dos sucessivos e complexos contextos revolucionários em França, estando ainda intimamente ligada às expressões locais de um orgulho coletivo, tomando formas diversas e adaptando-se a movimentos específicos de gosto e de conhecimento[1279].

- E da Alemanha, destaquem-se o desenvolvimento da investigação e dos programas arquitetónicos para museus, de que a formação da *Museuminsel* ("ilha dos museus") em Berlim foi paradigmática. Este complexo, palco de projetos inovadores cujo sucesso depressa se estendeu ao resto da Europa, foi produzido num período em que a conceção de museus de arte começou a interrelacionar-se com as teses idealistas, segundo as quais a arte possibilitava ao homem uma transcendência outrora procurada através da religião[1280]. Deste modo, os museus seriam uma espécie de *santuários*, passando a ser concebidos enquanto tal, enquadrando-se num discurso de afirmação de cultura e de progresso[1281].

O sucesso do primeiro museu a ser construído na ilha, o *Altes Museum* (inaugurado em 1830), projetado por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), levou a que o rei Frederico Guilherme IV tomasse a decisão de reorganizar toda a área urbana

---

[1277] *"Après 1815 le retour dans leur pays d'origine des œuvres saisies par les armées françaises profite d'abord aux musées parallèlement constitués dans les différents pays. (…) Le phénomène français de la constitution de musées d'arts saisis à la suite de la Révolution était en fait général. L'Europe entière est entraîné dans le mouvement"* (FOUCARD, Bruno – "Musées" in AMBRIÈRE, Madeleine – *Dictionnaire du XIXe siècle européen*, 1997, 781).

[1278] POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 77.

[1279] Idem, *ibidem*, 77.

[1280] POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*, 2005, 46.

[1281] LEPIK, Andres – "Berlin's Museum Island. Sanctuary for the Arts and Sciences", 2007, 3. Lepik recorda que durante o processo de formação da ilha dos museus todos os cidadãos passaram a ter acesso livre às artes, elevando assim o seu nível de educação. Berlim apostava deste modo na fundação de instituições educacionais e culturais, transformando-se numa *"Athens at the river Spree"*. A ideia do museu como espaço de referência cultural já havia sido defendida na década de 1790, quando diversos membros proeminentes da corte prussiana sustentaram que a construção de um edifício para albergar e expor as coleções reais constituiria um precioso contributo para a missão cultural e pedagógica da nação (*Bildung*), projeto que teve que ser adiado devido às contendas com as tropas napoleónicas (VOOGT, Casper – "Schinkel's Altes Museum, Monumentaly, and the Memorial", [julho de 2002]. URL: http://www.architectureink.com/2002-06/voogt/voogt.htm).

envolvente, de modo a se criar um *"santuário para as artes e para as ciências"*[1282]. Schinkel conhecia vários museus europeus, na sua maioria instalados em palácios adaptados a esse fim, e depressa traçou como objetivo *"to find a novel form for the new institution"*[1283]. Conhecedor das fórmulas académicas seguidas nas principais capitais europeias, como Paris, Roma ou Londres[1284], num período em que a arquitetura era fortemente influenciada pelo intenso crescimento do conhecimento de outros tempos e culturas, com clara valorização do período Clássico, Schinkel criou para o *Altes Museum* um programa baseado na arquitetura antiga, partindo da premissa de que um museu é um espaço sagrado[1285]. Este referente foi seguido posteriormente nos outros museus da ilha que, sendo dos primeiros a serem instalados em edifícios criados de raiz para aquela finalidade específica, depressa se transformaram em paradigmas da arquitetura de museus, seguidos depois um pouco por toda Europa.

O *Altes Museum* foi o primeiro museu público prussiano, e de acordo com alguns autores, constituiu a primeira expressão institucional da ideia moderna de arte, segundo a conceção hegeliana de que a arte, ao ceder à filosofia o supremo modo de se ascender ao conhecimento do Absoluto, passaria a ser um mero objeto de contemplação. Deste modo o museu seria concebido como o local onde a arte é descontextualizada e contemplada enquanto objeto autónomo e belo[1286]. A criação deste museu *"a marqué une date dans l'affirmation de l'expertise"*[1287] e anunciou o fenómeno de estruturação da museologia da arte europeia ao longo do século XIX e início do século XX, tendo

---

[1282] Cf. LEPIK, Andres - "Berlin's Museum Island. Sanctuary for the Arts and Sciences", 2007, 3. Depois do *Altes Museum* seriam inaugurados na "ilha dos museus" o *Neues Museum* (1859), a *Alte Nationalgalerie* (1876) e, já no século XX, o *Kaiser Friedrich Museum* (1904; actual Bode Museum) e o *Pergamon Museum* (1930).

[1283] BERGDOLL, Barry – *Karl Friedrich Schinkel. An architecture for Prussia*, 1994, 80.

[1284] Schinkel viajou bastante durante o seu período de formação, destacando-se uma viagem de estudo que fez entre 1803 e 1805, durante a qual visitou várias cidades italianas, passando ainda por Dresden, Praga, Viena e Paris (cf. CARTER, Rand – "Karl Friedrich Schinkel: the last great architect", 1981. URL: http://www.tc.umn.edu/~peikx001/rcessay.htm). Um dos testemunhos das viagens de Schinkel encontra-se publicado em SCHINKEL, Karl Friedrich – *The English journey: Journal of a visit to France and Britain in 1826*, publicado em 1993 pela Yale University Press de Londres.

[1285] *"(…) Schinkel considered art sacred, and its place of repose – the museum, he considered sacred space. (…) Schinkel's museum attempts to suggest how art is connected to the world socially, culturally, and morally, and seeks to resolve the apparent dichotomy between the museum's autonomy within the context of the "three pillars of Prussian society," as symbolized by the palace, arsenal, and cathedral"* (VOOGT, Casper – "Schinkel's Altes Museum, Monumentaly, and the Memorial", [Julho de 2002]. URL: http://www.architectureink.com/2002-06/voogt/voogt.htm). Sobre Schinkel, o Altes Museum e a sua importância arquitetónica v. BERGDOLL, Barry – *Karl Friedrich Schinkel. An architecture for Prussia*, 1994, 70-86.

[1286] BENNET, Tony – *The birth of the museum…*, 1995, 92. Sobre este assunto v. CRIMP, Douglas – "The postmodern museum" in *On the museum's ruins*, 2000 [1993], 282-331.

[1287] POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 80.

como base fundamental o desenvolvimento das disciplinas teóricas da arte, principalmente a história da arte e a estética:

> *"These two disciplines* [aesthetics and art history] *formed the programmatic hierarchy for the Altes Museum: the ground floor housed art from the ancient world, while the second floor contained paintings, organized by period and style. The classical art was not arranged in any particular order, but rather was presented as one entity, in unison – it was not considered as yet another "period," but as timeless, as opposed to the paintings, which were carefully arranged according to the contemporary precepts of art history. This essentially Hegelian distinction between classical and postclassical art (which he refers to as "romantic art") assumes that classical art is timeless, ideal, foundational, while "romantic art" was considered historical and dated – the opposite, in fact, of being timeless."*[1288]

O fenómeno de desenvolvimento formal e conceptual dos museus de arte europeus na passagem do século XIX para o século XX foi profundamente marcado pela ação de diversos eruditos que, através dos seus estudos e da sua ação no seio das instituições, desenvolveram um novo paradigma: os museus como ponto central a partir do qual poderiam ser desenvolvidas as questões relacionadas com a História da Arte, uma vez que este seria o espaço por excelência para a exposição e observação das obras de arte – ou seja, os espaços museológicos concebidos como locais onde melhor poderiam desenvolver novas metodologias de trabalho no que diz respeito ao estudo e documentação das obras, à sua conservação e restauro e à sua apresentação e divulgação perante o público, numa visão que está na génese da conceção moderna de museu[1289].

Revelando estar atento às movimentações museológicas europeias, José de Figueiredo indica em alguns escritos e entrevistas conhecer direta ou indiretamente os trabalhos de personalidades como as que refere neste texto:

[1288] VOOGT, Casper – "Schinkel's Altes Museum, Monumentaly, and the Memorial", [Julho de 2002]. URL: http://www.architectureink.com/2002-06/voogt/voogt.htm.

[1289] A "conceção moderna de museu" que referimos tem como base a definição fixada pelo *International Council of Museums* (ICOM): *"Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que* adquire, conserva, estuda, comunica *e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente,* tendo em vista o estudo, a educação e a fruição*"* (Estatutos do ICOM, Art. 2.º, Ponto 1, sublinhado nosso. URL: http://www.icom-portugal.org/conteudo.aspx?args=55,conceitos,2,museu (acedido em junho de 2013 em).

*"Depois dos trabalhos de **Molinier**, em França, e dos de **Harry**, em Inglaterra, a velha concepção dos* museus-galerias *passou aos domínios da historia. E essa renovação continua a fazer-se por toda a parte, desde a Allemanha que, nas pegadas da Inglaterra e da França e com o poder do seu espirito assimilador, as ultrapassa por vezes, sob a direcção inteligente de **Tschudi**, **Brinckmann**, **Bôde** e **Friedlander**, até á propria Hespanha que acordou agora do marasmo com que a transformação projectada para o museu do Prado e que, entre outros, tem, já ha muito, em **Florit**, **Domenech** e **Cabot**, organizadores de coleções bem orientados."*[1290]

Esta passagem revela-nos um dado bastante curioso em relação aos interesses de José de Figueiredo durante o período inicial da sua direção no MNAA: ao contrário do que seria espectável, as suas referências mais atualizadas ao desenvolvimento museológico europeu não são tanto as relativas ao contexto francês, mas sim ao contexto germânico e mesmo ao contexto espanhol[1291].

Do panorama museológico francês interessa, de qualquer modo, salientar a referência a Charles Louis Marie Émile Molinier (1857-1906), historiador de arte francês, professor na Escola do Louvre e conservador do Museu do Louvre entre 1879 e 1903. Molinier destacou-se por ser um dos pioneiros a desenvolver uma aproximação positivista ao ensino da história da arte, que lecionava nas salas do museu, na presença das obras. Enquanto conservador do departamento de *"sculptures et des objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes"* e responsável pela organização das salas dedicadas às coleções de mobiliário do Museu do Louvre, este historiador desenvolveu uma abordagem centrada não só no estudo das coleções, mas também na sua organização e apresentação ao público. Molinier explorou uma nova ideia de museografia baseada na exibição das coleções em "salas de época" (*"salles d'époque"*)

[1290] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 141. Sublinhado nosso. Neste texto José de Figueiredo reproduz quase integralmente algumas palavras que proferira anos antes numa entrevista publicada pelo jornal *O Século* [2 de junho de 1912], na qual destaca ainda os trabalhos levados a cabo por Beruete y Moret no Museu do Prado. Não conseguimos identificar o britânico "Harry" referido nesta citação. Não existindo indícios de particular influência da museologia britânica na ação de José de Figueiredo, iremos centrar a nossa reflexão nas referências mais regularmente mencionadas pelo diretor do MNAA.

[1291] As menções de José de Figueiredo ao panorama museológico espanhol prender-se-ão decerto com o facto de o conhecer relativamente bem, em virtude das visitas que fez com alguma regularidade àquele país, e da amizade que manteve com personalidades como Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922; diretor do Museu do Prado entre 1918 e 1922) ou Francisco Javier Sanchez Cantón (1891-1971; trabalhou no Museu do Prado desde 1913, do qual viria a ser diretor entre 1960 e 1968), entre outras.

que constituiriam *"un musée vivant, dans lequel toutes les œuvres n'étaient pas classées comme dans une nécropole"*[1292].

Apesar da referência ao trabalho de Molinier, a documentação consultada indica-nos que para José de Figueiredo o modelo ideal de modernização dos museus era aquele que vinha sendo desenvolvido sobretudo na Alemanha, como revela não só ao referir os trabalhos de Tschudi[1293], Brinckmann[1294], Friedländer[1295] e Bode[1296], mas também ao indicar aqueles que, para si, seriam os melhores museus europeus – o *Kaiser Friedrich Museum* e o *Bayerisches Nationalmuseum* (Munique, criado em 1855 e inaugurado nas atuais instalações em 1900), ambos construídos de raiz de acordo com um programa ponderado e específico para a sua tipologia, e dos primeiros a apresentar *"period rooms, in which works of fine art were installed along with crafts products and usefull objects from the same era to offer the visitor a sense of historical context"*[1297]:

> "*Presentemente posso dizer que conheço todos os museus da Europa e de entre todos justo é consignar que o melhor, o mais bem instalado e onde tudo é mais bem apresentado é por certo o Kaiser Friedrich Museum, de Berlim. O edificio foi construido propositadamente para o fim a que está destinado e tanto a decoração*

[1292] Charles Molinier *apud* TOMASI, Michel – "Molinier, Émile" in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*. URL: http://www.inha.fr/spip.php?article2464.

[1293] **Hugo von Tschudi** (1851-1911). Diretor da *Königliche National-Galerie* (Berlim) entre 1896-1908 e do *Staatliche Museen* (Munique) entre 1909 e 1911. A sua principal área de interesse foi a arte do século XIX, especialmente a pintura francesa e alemã contemporâneas (URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/ tschudih.htm).

[1294] **Justus Brinckmann** (1843-1915). Foi o primeiro diretor do *Staatliches Technikum und Museum für Kunst und Gewerbe* (Hamburgo, inaugurado em 1877), tendo sido responsável por todo o programa de catalogação, estudo, organização e exibição das suas coleções. Desenvolveu estudos sobre artes decorativas. Foi um dos responsáveis pela conceção de novas abordagens à história da arte, centradas no trabalho científico desenvolvido em meio académico e em contexto museológico (URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/brinckmannj.htm).

[1295] **Max Jacob Friedländer** (1867-1958). Formado em História da Arte, iniciou a sua carreira em 1891, no departamento das coleções gráficas dos *Berlin State Museums*. Entre 1895 e 1896 trabalhou no *Wallraf-Richartz-Museum* (Colónia). Nesse ano ingressou no departamento de pintura da *Gemäldegalerie*, onde trabalhou com Wilhelm Bode. Sucessor de Bode nesta instituição (desde 1929), reformou-se em 1933, num período marcado pela ascensão do movimento Nazi e pelas restrições governamentais ao emprego de judeus. Trabalhou como *expert* para vários colecionadores e comerciantes de arte, entre os quais Hermann Goering (1893-1946). Em 1939 emigrou para Amesterdão, onde viria a falecer. Autor de *On art and connoisseurship* (1942), onde fixou uma das suas mais famosas premissas: *"Academicians enter the museum with ideas, art connoisseurs leave it with ideas."* (BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 205-208; "Friedländer, Max". URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/friedlanderm.htm).

[1296] **Wilhelm von Bode** (1845-1929). Historiador de arte alemão, instituidor e primeiro diretor do *Kaiser Friedrich Museum* (Berlim, inaugurado em 1904), desde 1954 denominado *Bode Museum*, em sua homenagem. Deter-nos-emos sobre esta personalidade no corpo do texto.

[1297] SEARING, Helen – "Museum" in TURNER, Jane (ed.) – *The dictionary of Art.* Vol. 22, 1996, 363.

como o mobiliario são adequados e proprios a bem acompanhar os trabalhos expostos."[1298]

"O moderno ideal do museu, aparte o gosto discutivel que algumas das suas instalações revelam, é o que vemos realisado no Bayerisches National – Museum, de Munich (…). Mas um museu assim só é possivel possuindo-se as riquezas artisticas que possue a capital da Baviera, pois sem isso de nada serviria a construção de um edificio como esse (…) em que as obras expostas, representativas de todos os tempos desde os mais remotos até hoje, se exhibem em compartimentos onde tudo, desde o pavimento ao texto, nos falla a mesma linguagem.[1299]

Destaque-se ainda o facto de José de Figueiredo mencionar nos seus textos uma série de historiadores de arte / diretores de museus alemães que podemos integrar no grupo que o historiador alemão Udo Kultermann (1927-2013) viria a designar de *"Gründerzeit museum directors"* ("diretores de museus na era dos fundadores", em tradução livre)[1300], "*figuras chaves de la vida artística alemana"* cuja ação foi fundamental para o desenvolvimento dos museus de arte, que neste período "*alcanzarón (…) su forma definitiva"*, organizando-se em clara comunhão com o desenvolvimento disciplinar da História da Arte[1301].

Das personalidades referidas pelo diretor do MNAA, o que mais se destacou foi Wilhelm von Bode, cujo trabalho à frente do *Kaiser Friedrich Museum* Figueiredo admirava particularmente.

[1298] José de Figueiredo [entrevista] – "O museu d'arte antiga está sofrendo importantissimas transformações" in *O Século* [19 de janeiro de 1914]).

[1299] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 152.

[1300] V. KULTERMANN, Udo – *The History of Art History*. New York: Abaris, 1993, 138. Iremos seguir a versão espanhola (KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia.* Madrid: Akal Ediciones, 1996), consultada em URL: http://books.google.pt. Para Kultermann esta *Gründerzeit* ou "era dos fundadores" corresponde ao período entre 1871e os primeiros anos do século XX, período de fixação dos modelos fundamentais do desenvolvimento da história e da museologia da arte.

[1301] *"Se puede decir, sin temor a exagerar, que en la segunda mitad del siglo XIX una parte esencial de la Historia del Arte tuovo lugar en el museo y que aquí, como en la universidad, investigación y docencia se encontraban unidas. Esto es válido, sobre todo, para los casos de Berlín, donde trabajava el «Bismarck de los museos», Whilhelm von Bode (…), Hamburgo, com Justus Brinckmann (…) e y Alfred Lichtwark (1852-1914) y Dresde, com Woldemar von Seidlitz (1850-1922) y Karl Woelmann (1844-1933). Todos ellos fureon figuras chaves de la vida artística alemana y com sus investigaciones contribuyeron a definir considerablemente el cuadro de conjunto de la Historia del Arte."* (KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, 1996, 190).

Embora tenha iniciado a sua formação em Direito (entre 1864 e 1867 frequentou os cursos de leis das universidades de Berlim, Göttingen e Jura), desde cedo que Bode se interessou pela história da arte, área na qual veio a doutorar-se (1870) e a desenvolver larga carreira. O seu percurso na museologia iniciou-se em 1872, ano em que assumiu o cargo de conservador-assistente de escultura nos museus reais de Berlim, departamento que viria a dirigir a partir de 1883. Em 1890 foi nomeado pelo *kaiser* Guilherme II para dirigir a *Gemäldegalerie* e em 1905 foi nomeado diretor geral dos *Berlin State Museums*. Entre 1889 e 1914 foi ainda responsável pela coordenação da reconstrução dos museus de Estrasburgo (destruídos no início da década de 1870 durante a guerra Franco-Prussiana), cargo em cujo âmbito organizou o *Musée des Beaux-Arts*, o *Cabinet des estampes et des dessin*s e as coleções do *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*[1302].

Enquanto historiador Wilhelm von Bode debruçou-se sobre uma grande variedade de temas, entre os quais a pintura holandesa do século XVII, a pintura e a escultura no Renascimento Italiano, a arte não europeia, etc., tendo adquirido um profundo conhecimento das coleções que geriu ao longo da sua vida[1303]. Metodologicamente, foi marcado pela crítica às tendências retóricas e especulativas que prevaleciam nas abordagens oitocentistas à história da arte[1304]. Porém, o seu próprio trabalho baseou-se nas suas capacidades de *connoisseur*, numa tendência *"histórico-científica"* que se empenhava em *"estabelecer a biografia dos artistas, em atribuir e inventariar as obras, datá-las com base em indícios externos (…) ou internos (…), situá-las na evolução dos estilos."*[1305] Embora não saibamos o quão profundamente José de Figueiredo conheceu o trabalho historiográfico de Bode, cuja fama já era sobejamente conhecida por toda a Europa no início do século XX, não deixamos contudo de notar uma curiosa semelhança entre os processos de trabalho destas duas personalidades, tendo em conta o testemunho do historiador Germain Bazin (1901-1990):

[1302] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 436-437; "Bode, [Arnold] Wilhelm". URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/bodew.htm.
[1303] Cf. ALEXANDER, Edward P. – *Museum masters. Their museums and their influences*, 1995, 218.
[1304] Cf. "Bode, [Arnold] Wilhelm". URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/bodew.htm.
[1305] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 127.

"Seu método [de W. Bode]*? Não tinha nenhum. Sua documentação? Era feita de compilação, já que não foi pesquisador de arquivos. Procedia por afirmações, sem demorar-se em demonstrações, que julgava ociosas, fiando-se em sua intuição. Muito imbuído de seu saber, manejava a polêmica de bom grado, com um espírito muito mordaz. Desprezava todo espírito de síntese (…)."*[1306]

Apesar dos seus contributos historiográficos fundamentais, foi enquanto precursor de uma ação inovadora no campo da museologia da arte que Wilhelm Bode mais se destacou. Alinhando-se com as vozes que, nos anos de transição do século XIX para o século XX, criticavam cada vez mais as narrativas formais e conceptuais em torno das quais os grandes museus de arte se organizavam[1307], no início da década de 1880 Bode enunciou o mote para o trabalho que viria a desenvolver nos anos seguintes, ao declarar que:

"If our museums are meant to be great schools of learning for the public, they can then have the dual effect of teaching and civilizing: on the one hand through the possibilities offered by intense study and, on the other, through the presentation of truly beautiful things of the most possible perfection."[1308]

Para este erudito, o papel "educador" e "civilizador" dos museus só poderia ser cumprido se, para além do investimento no incremento das coleções, houvesse um verdadeiro investimento na sua apresentação ao público. Criticando a maioria dos museus existentes nesse período, que considerava *"large receptacles in which pictures and sculptures are like hearings one above the other"*[1309], defendeu então um novo

[1306] BAZIN, Germain – *História da história da arte*, 1989 [1986], 437.
[1307] *"Critics found the monumental museum's definition of the fine arts too narrow to contain the variety of possible aesthetic experiences; they questioned the utility of the conventional narrative of art history as a basis for organizing museum collections; and they became increasingly skeptical about whether the museum's presentation of "art" was actually playing the moral and social role it had been assigned."* (SHEEHAN, James H. – *Museums in the German Art World. From the end of the Old Regime to the rise of Modernism*, 2000, 139).
[1308] Wilhelm Bode [1881], *apud* SCHULZ, Bernhard – "From the Kaiser Friedrich Museum to the Bode Museum" in WEDEL, Carola (org.) – *Das Bode-Museum. Schatzkammer der Könige / The Bode Museum. Treasure vault of the Kings*, 2006, 22-23.
[1309] Wilhelm Bode [1891] *apud* NOORDEGRAAF, Julia – *Strategies of Display. Museum presentation in nineteenth and twentieth century visual culture*, 2004, 64. W. Bode chegou a afirmar que o Museu do Louvre e o *South Kensington Museum* eram de tal modo confusos que constituíam *"miserable*

método de organização museográfica, centrado em três grandes critérios: só deveriam ser expostas obras originais; deveriam ser expostos grupos de obras que permitissem fazer leituras de conjunto, e nunca exemplares únicos de determinada escola ou estilo; e as obras deveriam ser apresentadas juntamente com elementos que possibilitassem entender os seus contextos de produção, origem e/ou funcionamento, uma vez que seria tarefa do museu restaurar o ambiente em que estas se integravam originalmente[1310].

Foi no *Kaiser Friedrich Museum* que Bode melhor pôde colocar em prática as suas ideias, inovando no método de apresentação dos objetos: evitando sobrecarregar as paredes, isolou as pinturas de grande formato, colocando as de menores dimensões em apenas duas fileiras[1311]; contrariou a criação de grandes *enfilades*, como quebra de alguma monotonia expositiva; valorizou os elementos de ligação entre as salas, concebendo molduras de portas estilisticamente adequadas ao período representado pelas obras expostas; valorizou os pormenores de decoração das salas (papel de parede, cortinas e reposteiros, tetos trabalhados); e integrou objetos de arte decorativa na exposição, de modo a criar *Stimmungsräume* ou *period rooms*, espaços evocativos de ambiências epocais e espaciais específicas (note-se a semelhança com as *"salles d'époque"* propostas por Molinier)[1312] (Fig.s 100, 101 e 102).

---

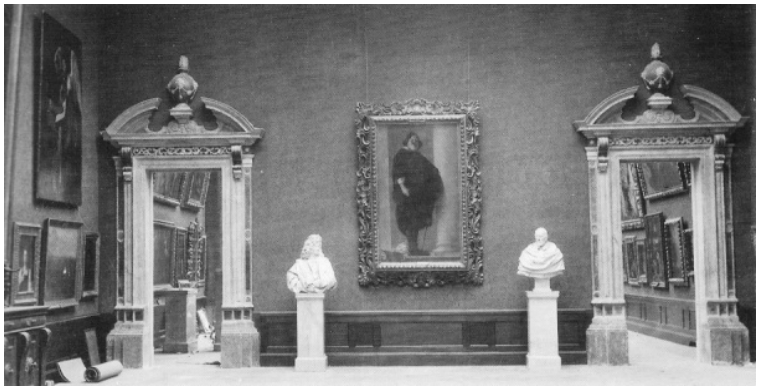
labyrinths" (cf. ALEXANDER, Edward P. – *Museum masters. Their museums and their influences*, 1995, 218).

[1310] Cf. NOORDEGRAAF, Julia – *Strategies of Display...*, 2004, 64-65.

[1311] Bernard Schulz lembra que esta ação *"appeared revolutionary for the time but (…) may still seem old fashioned today"* (SCHULZ, Bernhard – "From the Kaiser Friedrich Museum to the Bode Museum" in *Op. Cit.*, 2006, 24).

[1312] Cf. SCHULZ, Bernhard – "From the Kaiser Friedrich Museum to the Bode Museum" in *Op. Cit.*, 2006, 24-25; Julia Noordegraaf recorda que nestas *Stimmungsräume* pretendia-se recriar não apenas o período histórico de conceção dos objetos, mas também *"the atmosphere of the private houses of the collectors where the objects had been before they entered the museum."* (NOORDEGRAAF, Julia – *Strategies of Display...*, 2004, 65).





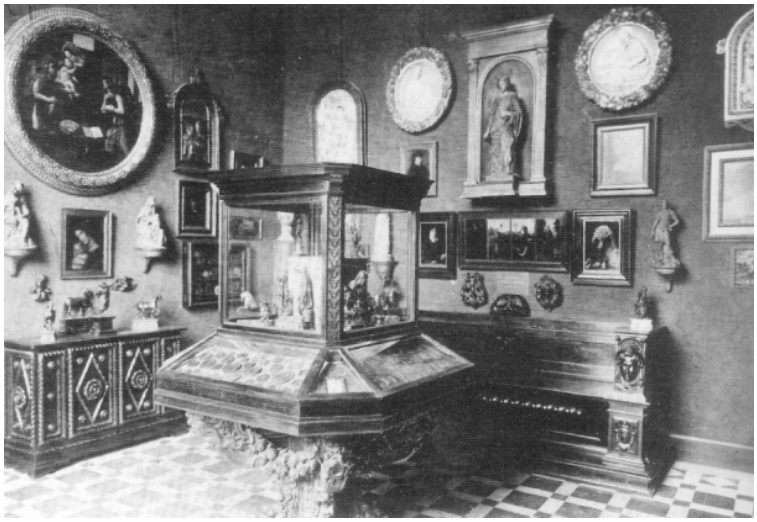


Fig.s 100, 101 e 102 O *Kaiser Friedrich Museum* de Wilhelm Bode. De cima para baixo: sala das esculturas de barro e gesso do século XV; átrio da pintura italiana; e o "James-Simon-Kabinet", com a exposição do legado daquele benemérito, que Bode organizou tendo o objetivo de evocar *"the private atmosphere of the rooms of Villa Simon as faithfully as possible"* (SCHULZ, Bernhard – "From the Kaiser Friedrich Museum to the Bode Museum", 2006, 27).

José de Figueiredo viria a ser um adepto deste tipo de organização / apresentação das coleções ao público (chegaria a escrever que *"o moderno ideal de museu"* é aquele em que *"a obra de arte é apresentada no seu ambiente próprio, colocada entre as suas contemporaneas e disposta, entre elas, no local que o seu primitivo destino lhes teria presumivelmente dado"*[1313]), colocando em prática estas e outras premissas durante o longo processo de reorganização das salas do MNAA (*vide infra*).

As mudanças na organização dos museus e nas suas relações com os públicos, anunciadas pelas experiências que temos vindo a referir, conheceram novo desenvolvimento um pouco por toda a Europa após o término da 1.ª Guerra Mundial, na sequência das exigências de uma sociedade em plena mutação e da própria evolução do gosto[1314]. Esse movimento de mudança teve repercussões não só no aspeto mais formal de apresentação das coleções, mas também nas próprias práticas museológicas e mesmo a um nível mais amplo de reflexão e produção teórica.

No que diz respeito à apresentação das coleções, destaque-se a atenção dada às condições de segurança e conservação dos objetos expostos (cuidados com a climatização, a iluminação) e o desenvolvimento de uma museografia baseada num maior esvaziamento das paredes e das vitrinas, com as salas despidas de pormenores decorativos supérfluos, com tons claros, em geral mais neutras ao olhar, visando uma maior valorização das obras expostas[1315] – elementos que levariam Adriano de Sousa Lopes a comentar, num postal dirigido a Luciano Freire em 1920, que

> "*Estes admiraveis museus estão transformados. Pintaram todas as paredes de novo e de tons claros. Algumas vezes, como para os primitivos italianos, mesmo de brancos. Lembra-se que antigamente dominavam o verde escuro e o castanho*

[1313] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 152.
[1314] Cf. POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 148. Referindo-se a este período, Germain Bazin lembra que se os próprios eruditos de formação oitocentista (como o escritor Maurice Barrès ou o historiador Salomon Reinach) colocavam agora em causa os conceitos e práticas herdados do século anterior, maior estímulo para a mudança teriam as gerações mais novas, mais atentas às movimentações culturais contemporâneas e mais sensibilizadas para uma nova teorização acerca do papel das instituições artísticas (BAZIN, Germain – *Le temps des musées*…, 1967, 265). V. também POULOT, Dominique – *Une histoire des musées de France*, 2001, 168 e seg.
[1315] V. BAZIN, Germain – *Le temps des musées*…, 1967, 265; SCHAER, Roland – *L'invention des musées*, 1993, 104.

vineux brun. – O effeito é melhor, menos rico decerto mas mais agradavel à vista, e… aos quadros."[1316]

Quanto às práticas, destaque-se a progressiva definição das áreas funcionais do museu (estudo, conservação, educação) e a crescente profissionalização dos funcionários de cada uma delas, organizando-se e desenvolvendo-se assim os serviços relacionados com a investigação das coleções, os laboratórios de conservação e restauro ou os serviços educativos e de comunicação com o público[1317].

O mais importante elemento do período entre-guerras para o panorama museológico internacional terá sido o surgimento dos primeiros debates organizados e de larga amplitude sobre o papel dos museus, e a consequente formação dos primeiros organismos internacionais de regulação da atividade museológica. Depois de algumas experiências singulares desenvolvidas em alguns países, marcadas pela organização de associações que visavam promover a circulação de ideias e modelos relacionados com o trabalho em museus[1318] e pela integração de temas da museologia nos mais importantes encontros internacionais de historiadores de arte[1319], depressa surgiu a necessidade de se criar uma estrutura mais sólida dedicada a essa matéria. A instituição da Sociedade das Nações, criada no rescaldo da Grande Guerra durante a Conferência de Paz (1919), proporcionou o contexto ideal para a fundação dessa estrutura: o *Office International des Musées / International Museums Office* (OIM), criado em 1926 por proposta do historiador de arte Henri Focillon e precursor do atual *International Council of Museums* (ICOM)[1320]. Tendo como objetivo primeiro a promoção de uma reflexão

[1316] Postal de Adriano de Sousa Lopes para Luciano Freire [Londres, 24 de julho de 1920]. AMNAA, FJF, Cx. 12, pt. 10.
[1317] V. BAZIN, Germain – *Le temps des musées*…, 1967, 265; SCHAER, Roland – *L'invention des musées*, 1993, 104 ; BOLAÑOS, María – *Historia de los museos en España*, 2008, 328-329 ; SHEEHAN, James H. – *Museums in the German Art World*…, 2000, 143 e seg.
[1318] Dominique Poulot recorda as seguintes: *The Museum's Association* (York, Inglaterra, 1889; foi a primeira associação de conservadores de museus); *Americam Association of Museum* (1906); *Deutsches Museums Bunde* (Alemanha, 1917); Associação dos Museus Russos (1918); e *Association des conservateurs française* (1921-1922) (POULOT, Dominique - *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 148).
[1319] Destaque para a introdução da secção "*Enseignement, Muséographie*" nos Congressos Internacionais de História da Arte, a partir de 1921. Nesse ano os temas debatidos foram nessa secção foram: "Questions de méthode", "Enseignement de l'histoire de l'art dans les différents pays", "Entretien et restauration d'œuvres d'art", "Échanges internationaux, à titre de dépôt, entre musées", "Recueils bibliographiques, répertoires, catalogues d'expositions" e "photographie d'œuvres d'art", destacando-se a *comunicação "La conception moderne de musée"*, por Henri Focillon (cf. *Congrès d'Histoire de l'Art. Compte-rendu analytique*, 1922, 22, 104-105).
[1320] V. Capítulo 6, nota 831.

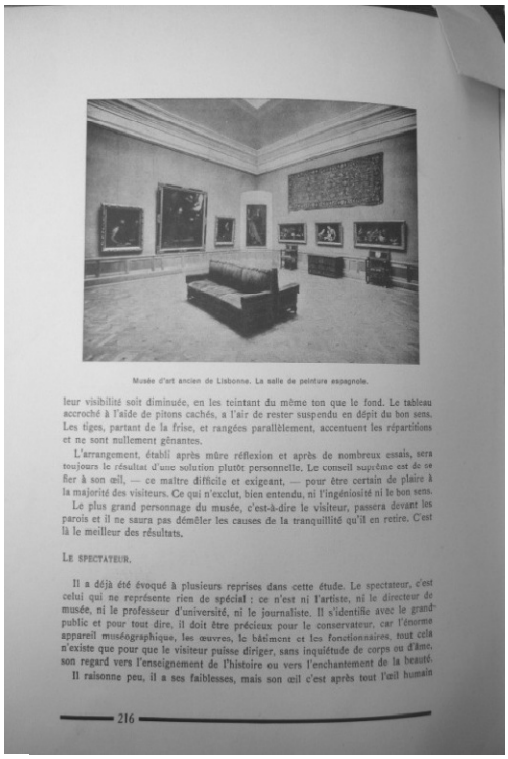
conjunta sobre as disposições mais eficazes para proteger as coleções europeias em caso de conflito[1321], este novo organismo depressa alargou a sua ação, desenvolvendo um programa de estudo e comparação das experiências museológicas levadas a cabo nos vários países envolvidos e dando especial atenção às discussões sobre o património cultural, protagonizando *"uma atitude moderna no campo dos museus, dos monumentos e da arqueologia, no sentido cultural que se começava a formar (…)"*.[1322]

O OIM foi responsável pela publicação da primeira revista de referência do panorama museológico internacional (*Mouseion*, 1927-1946) e pela organização de importantes congressos onde foram discutidos temas como "O estudo dos métodos científicos de exame e conservação de obras de arte" (Roma, 1930), "A proteção e conservação dos monumentos de arte e história (Atenas, 1931), "Museografia, arquitetura e valorização dos museus de arte" (Madrid, 1934) e "Escavações arqueológicas" (Cairo, 1937)[1323].

Embora José de Figueiredo e Luciano Freire integrassem a Comissão Nacional que, presidida por Júlio Dantas, representava Portugal na Comissão Internacional da Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, a cooperação portuguesa com o OIM foi bastante reduzida, tendo-se limitado somente à assistência do diretor do MNAA aos trabalhos do congresso realizado em Madrid em 1934[1324]. Esta Conferência Internacional de Museografia (era assim designada na imprensa) teve lugar na Academia de Belas-Artes San Fernando, entre 28 de outubro e 4 novembro de 1934. A intenção deste encontro – o primeiro organizado para se discutir exclusivamente a organização programática dos museus – era promover o debate sobre vários temas relacionados com *"los principios generales respecto a la circulación del publico en los museos, a la forma de las salas, al emplazamiento de los museos dentro de la aglomeración urbana, al problema de la extensión del museo (que tiene importancia singular para los museos antiguos), a la construcción, a los materiales, a la*

[1321] V. POULOT, Dominique - *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, 2007, 150.
[1322] CUSTÓDIO, Jorge – "Sociedade das Nações, Portugal e a Carta de Atenas" in *100 anos de património*, 2010, 132.
[1323] Idem, *ibidem*, 132-133.
[1324] Jorge Custódio lembra que José de Figueiredo manifestou ao CAA de Lisboa total desagrado por não terem sido dadas condições para a sua deslocação e de Luciano Freire ao Congresso de Roma em 1930, lamentando verificar que *"mais uma vez que estes assuntos artísticos, nem sempre merecem dos poderes do Estado a consideração que ligam a outros menos transcendentes"* (José de Figueiredo [19 de outubro de 1930] *apud* Idem, *ibidem*, 133). O mesmo autor refere que também não existem registos de participação oficial portuguesa nos Congressos de Atenas e do Cairo.

decoración, etc."[1325], e teve como objetivo final a publicação de um "Manual de Museografia", baseado não apenas nas comunicações apresentadas mas que tivesse em conta as várias intervenções dos especialistas participantes[1326]. Este manual foi publicado em 1935, em Paris, sob o título de *Museographie*[1327], obra em dois volumes em que se expõem as premissas discutidas no congresso a propósito das várias áreas funcionais do trabalho museológico, e que constituiu um dos mais importantes passos para a afirmação de uma museologia moderna. Apesar de José de Figueiredo não ter contribuído diretamente para a componente científica desta publicação, o "seu" museu viria a estar lá representado, a par das mais modernas instituições museológicas ocidentais, através de uma série de fotografias de algumas salas remodeladas durante a sua direção, que ilustram os textos (Fig. 103).



Musée d'art ancien de Lisbonne. La salle de peinture espagnole.

leur visibilité soit diminuée, en les teintant du même ton que le fond. Le tableau accroché à l'aide de pitons cachés, a l'air de rester suspendu en dépit du bon sens. Les tiges, partant de la frise, et rangées parallèlement, accentuent les répartitions et ne sont nullement gênantes.

L'arrangement, établi après mûre réflexion et après de nombreux essais, sera toujours le résultat d'une solution plutôt personnelle. Le conseil suprême est de se fier à son œil, — ce maître difficile et exigeant, — pour être certain de plaire à la majorité des visiteurs. Ce qui n'exclut, bien entendu, ni l'ingéniosité ni le bon sens.

Le plus grand personnage du musée, c'est-à-dire le visiteur, passera devant les parois et il ne saura pas démêler les causes de la tranquillité qu'il en retire. C'est là le meilleur des résultats.

LE SPECTATEUR.

Il a déjà été évoqué à plusieurs reprises dans cette étude. Le spectateur, c'est celui qui ne représente rien de spécial ; ce n'est ni l'artiste, ni le directeur de musée, ni le professeur d'université, ni le journaliste. Il s'identifie avec le grand public et pour tout dire, il doit être précieux pour le conservateur, car l'énorme appareil muséographique, les œuvres, le bâtiment et les fonctionnaires, tout cela n'existe que pour que le visiteur puisse diriger, sans inquiétude de corps ou d'âme, son regard vers l'enseignement de l'histoire ou vers l'enchantement de la beauté.

Il raisonne peu, il a ses faiblesses, mais son œil c'est après tout l'œil humain

216

Fig. 103 Uma das sete fotografias de salas do Museu Nacional de Arte Antiga que foram publicadas no álbum *Muséographie* (1935).

[1325] "La inauguración de la III Conferencia Internacional de Museografía" in *El Sol* [Madrid, 30 de outubro de 1934], 2. Lembramos algumas sessões: "Materiais de instalação"; "Museus Etnológicos", "Adaptação de edifícios antigos e monumentos para instalação de museus"; "O programa arquitetónico dos museus e sua instalação"; "Princípios gerais de tratamento e exposição de obras de arte", "Diferentes sistemas de apresentação de coleções" (cf. *La Voz* [Madrid, 2 de novembro de 1934], 4; *El Sol* [Madrid, 2 de novembro de 1934], 3; *El Heraldo de Madrid* [Madrid, 3 de novembro de 1934, 6).
[1326] Cf. "La Conferencia de Museografía" in *La Voz* [Madrid, 2 de novembro de 1934], 4.
[1327] *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*. Paris: Société des Nations / Office international des musées / Institut international de coopération intellectuelle, 1935.

Dos poucos elementos que nos permitem avaliar quais as verdadeiras repercussões que este congresso teve para o trabalho de José de Figueiredo à frente do MNAA e enquanto consultor da organização de outras instituições museológicas nacionais, destaque-se o facto de em Madrid terem sido debatidos temas que decerto interessavam ao diretor do MNAA, nomeadamente os relacionados com os programas arquitetónicos e, em particular, a "extensão" de museus antigos – recordemos que se preparava então o projeto de ampliação do MNAA. Refira-se que Figueiredo se fez acompanhar a Madrid pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade – que na altura se encontrava a desenhar os planos para o edifício anexo do museu[1328] – e pelo pintor Luís Ortigão Burnay (1884-1952)[1329], que ingressara recentemente como conservador-tirocinante do museu (no qual frequentava o "curso de conservadores") e que vinha colaborando com Fernando Mardel[1330] no laboratório de restauro de pintura (*vide infra*).

No capítulo seguinte observaremos de que modo José de Figueiredo aplicou os seus conhecimentos e reflexões sobre museus e museologia durante os 26 anos em que dirigiu o Museu Nacional de Arte Antiga, largo período em que o país e o mundo passaram por várias mudanças, algumas das quais com implicações diretas no longo processo de organização daquela instituição.

[1328] Cf. a "Memória descritiva e justificativa do projeto" do edifício anexo do MNAA redigida em 1935 por este arquiteto. Documento original reproduzido em MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado]. Vol. II, Doc. 14. Pela sua importância reproduzimo-lo em Anexo, Doc. 40).

[1329] Embora inicialmente estivesse prevista também a ida de João Couto a este encontro, sabemos que este não chegou a deslocar-se a Madrid, conforme comunica José de Figueiredo à Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes em ofício de 6 de novembro desse ano (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934).

[1330] **Fernando Mardel de Araújo** (1884-1960). Formado em pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, foi discípulo de Luciano Freire na área do restauro e da pintura, com quem colaborou na Comissão do Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal. Após a morte de Luciano Freire (1934), ascendeu a chefe da Oficina de Restauro do MNAA, sendo um dos impulsionadores da sua modernização. Manteve-se naquele posto durante 26 anos (Cf. FLOR, Susana – "Fernando Mardel de Araújo" in *100 anos de património*, 2010, 211-212).

CAPÍTULO 10

JOSÉ DE FIGUEIREDO, DIRETOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Antiga por decreto de 29 de maio de 1911[1331], José de Figueiredo tomou posse desse cargo em 13 de junho desse ano[1332], dando imediatamente início a profundas alterações na organização daquela instituição.

O novo diretor do MNAA foi o primeiro a assumir, em Portugal, a direção de um museu de belas-artes sem ter formação artística de base. Nas Janelas Verdes, os seus antecessores tinham sido *"todos pintores, sem uma educação especial"* no que dizia respeito aos assuntos relacionados com o trabalho museológico[1333]: António Tomás da Fonseca, diretor do MNBA entre 1884 e 1894; António José Nunes Júnior, entre 1894 e 1905; e Carlos Reis, entre 1905 e maio de 1911. Este facto não é de somenos importância, sendo que em 1923 Reinaldo dos Santos refere ser ainda bastante atual o *"controvertido debate* [sobre] *se a direcção dum Museu compete aos críticos e historiadores de arte ou aos artistas nacionais"*, observando que em Portugal o assunto havia sido abordado de um modo bastante lógico, através do exemplo dado pelos principais museus de arte nacionais, em que fora confiada a *"Arte Antiga, que envolve problemas de crítica e cronologia, de filiação,* expertise*, ao seu mais mais eminente crítico e historiador, e a Arte Moderna ao mais alto artista do seu tempo (…)"*, desenvolvendo:

> *"Na* arte antiga*, os problemas da identificação, da cópia e da parede surgem a cada momento, pondo a competência técnica, a erudição e a visão intuitiva do perito em jôgo. (…)*

[1331] *Diário do Governo* n.º 124, de 29 de maio de 1911, 2250. Em ofício dirigido em 1927 ao CAA de Lisboa, José de Figueiredo refere que a sua nomeação teria sido da iniciativa do *"grande poeta Guerra Junqueiro, e embora o sinatário estivesse de acordo com ela, a nomeação foi feita sem o sinatário ter sido oficialmente ouvido e não ter sequér requerido a exoneração do cargo eu, ha mais de 10 anos, exercia na antiga Direcção Geral de Instrução Publica* (Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [29 de abril de 1927]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927).

[1332] Cf. Termo de posse de José de Figueiredo no Museu Nacional de Arte Antiga. Digitarq, Fundo ANBA, Código de referência PT-ANBA-ANBA-D-008-00001_m0008 e 0009. Acedido em junho de 2013 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612143. V. Anexo, Doc. 36.

[1333] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 149.

> *Com a* arte contemporânea*, se a sua seleção e crítica exigem menos cultura de arqueologia artistica e uma competência técnica menos especial, o problema do gôsto é aqui mais delicado, exigindo um eclectismo mais largo e mais dificil, tolerante para a diversidade de concepções estéticas em conflito por vezes apaixonado, aberto a tôdas as inovações audaciosas e até às extravagâncias duma evolução em marcha. (…)"*[1334]

José de Figueiredo foi nomeado diretor do Museu Nacional de Arte Antiga devido às suas reconhecidas qualidades de erudito e *expert*, num período marcado pela consagração do seu nome na historiografia da arte portuguesa, graças à campanha que promovera em torno dos painéis de S. Vicente. A sua nomeação foi aplaudida por várias figuras do meio intelectual português: por exemplo, Francisco de Almeida Moreira felicitou o seu amigo pela nomeação, comentando *"estás no teu logar, estás no teu posto"*; e Sofia de Sousa Viterbo congratulou-o pela distinção, afirmando considerar que a *"escolha não podia ser mais acertada, e é caso para felicitar tambem todos os que ainda se interessam por assumptos artísticos."*[1335]

Depois de criticar durante vários anos a ação do seu antecessor Carlos Reis à frente do antigo Museu Nacional de Belas-Artes (v. Capítulo 4), Figueiredo tinha agora a oportunidade de implementar as suas ideias e trabalhar em prol do objetivo de melhorar o museu *"tanto quanto possivel"*[1336]. O seu "programa" para o novo Museu Nacional de Arte Antiga, enunciado nas diversas entrevistas e textos que elaborou durante os seus primeiros anos de direção, era ambicioso e incidia na melhoria de praticamente todos os aspetos funcionais do museu (edifício, crescimento das coleções, organização, apresentação, estudo e divulgação das mesmas, conservação dos objetos, criação de estruturas como uma biblioteca especializada, laboratório e auditório, constituição de uma equipa técnica especializada…), pelo que a sua execução se revelou morosa e complexa. Para uma leitura eficaz da atividade de José de Figueiredo à frente do MNAA, propomos em seguida uma abordagem descritiva e analítica das ações que promoveu durante a sua direção nas mais diversas frentes de trabalho, tentando identificar quais as suas ideias, os seus objetivos e o grau de concretização dos mesmos.

[1334] SANTOS, Reynaldo dos – "O Museu de Arte Contemporânea" in *Lusitânia*. Fasc. I [setembro de 1923], 51-52.
[1335] Cartas de Francisco Almeida Moreira [9 de junho de 1911] e Sofia de Sousa Viterbo [6 de junho de 1911] para José de Figueiredo. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1336] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].

1. Instalação do museu. Pouco tempo após tomar posse da direção do Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo comenta ao jornal *O Século* que

> *"A não se edificar um museu num sitio proprio, com boa distribuição de luz e todas as condições requeridas para edificações d'esta natureza e que bem poderia ficar no Parque Eduardo VII, alguma coisa se pode tentar no sentido de adaptar este, melhorando-o tanto quanto possivel."*[1337]

Embora neste artigo o recém-empossado diretor do MNAA refira que idealmente a instalação do museu devesse ser feita em edifício próprio, construído de raiz – acrescentando mesmo que tal empreendimento não seria excessivamente dispendioso "*porque é um erro procurar para museu edificio com apparato luxuoso. O edificio n'essas condições briga com o caracter da nossa arte"* [1338] –, na prática não encontramos qualquer documento que comprove que, da sua parte, tenha havido movimentações no sentido de promover oficialmente esse desígnio. Pelo contrário, verificamos que o novo diretor do MNAA começou desde logo a fazer pressão para que se fizessem obras no palácio das Janelas Verdes, ora defendendo que *"se completasse o edificio, visto que o que está construido é apenas a parte central e o lado poente"*[1339], ora instando para que se ampliasse o museu através da construção de um edifício anexo, a poente, no terreno do antigo convento das Albertas. Os motivos pelos quais Figueiredo queria ficar nas Janelas Verdes, apesar de reconhecer os problemas da adaptação do palácio a museu, como já referimos, são identificados por João Couto, que observa que o seu antecessor

> *"nunca pensou tirar o Museu do velho palácio dos Condes de Alvôr. Ficara no seu espírito a tradição da Exposição de Arte Ornamental, a do Museu das Belas-Artes e a ideia de que a Rocha do Conde de Óbidos era sólido alicerce que fizera resistir ao terramoto as construções sobre êle edificadas."* [1340]

[1337] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].
[1338] Idem, *ibidem*.
[1339] Cf. Ofício de José de Figueiredo para Abel Botelho, presidente do CAA de Lisboa [22 de junho de 1911]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1340] COUTO, João – "Notas para a história da ampliação do Museu das Janelas Verdes" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 45.

A estes motivos acrescentar-se-iam mais dois: as restrições financeiras do país, que José de Figueiredo sabia que decerto inviabilizariam qualquer vontade política em investir em tal empreendimento[1341]; e a possibilidade, ao manter-se nas Janelas Verdes, de incorporar no museu a igreja do antigo convento de Santo Alberto, contíguo ao edifício do museu. Uma das primeiras ações de Figueiredo foi justamente a solicitação de que fossem demolidas as estruturas ainda existentes do convento (cujo estado de ruína colocava em sério perigo o museu, já que o madeiramento *"carunchoso e pôdre"* constituía "*um material excelente para alimentação do fogo"*), preservando-se contudo a igreja, *"bello e typico exemplar da nossa arte religiosa do seculo XVII e que, secularisada e expurgada de algumas excrecencias que recentemente lhe foram ajuntadas, ficaria como um interessante annexo do museu de arte antiga"*[1342].

Ao integrar a igreja das Albertas no plano de remodelação do museu, Figueiredo insinuava que a sua ampliação poderia não só ser feita a nascente, com a conclusão do corpo original do palácio, mas também a poente, com a construção de *"compartimentos que lhe fossem accrescentados"*[1343], ideia que evoluiria para o projeto de um edifício anexo. Note-se que este plano não seria contudo inédito, pois já em 1896 se pensara incorporar a igreja e o terreno do convento no projeto de alargamento do Museu Nacional de Belas-Artes (ainda que em diferentes moldes), conforme documento publicado pela primeira vez por João Couto em 1950, em que se refere que

> *"O actual Museu de Bellas Artes ou Palácio Pombal, egreja das Albertas e convento transformado constituirão um vasto edifício do Estado, onde ficarão reunidas:* a) *Museu de Bellas-Artes no logar que occupa;* b) *Egreja, conservada como museu religioso;* c) *Convento transformado em Academia de Bellas Artes."*[1344]

[1341] Este fator já é notado por Vítor Manaças, que observa que *"José de Figueiredo, não tomando uma posição francamente contrária à sua* [do MNAA] *permanência no Palácio, também não afirma intransigentemente (como afirmava João Couto) a sua localização nesse edificio. Nos poucos textos em que encontrámos referências a este assunto, a sua posição é mais de aceitação de uma realidade que sabia difícil de modificar (...)"* (MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga...*, 1991 [texto policopiado], 110-111).

[1342] Ofício de José de Figueiredo para Abel Botelho, presidente do CAA de Lisboa [22 de junho de 1911]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[1343] Idem, *ibidem*.

[1344] Ofício de 16 de setembro de 1896, Arquivo Central das Secretarias do Estado, transcrito em COUTO, João – "Justificação do arranjo de um museu". Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. II, Fasc. 1[1950], 11.

Foi logo em 1911 que começaram as primeiras movimentações no sentido de proceder à remodelação e ampliação do MNAA. Para José de Figueiredo, o passo mais urgente seria a remodelação da parte já edificada e o remate da ala nascente, *"de modo que essa parte nova fique exteriormente harmonica com o resto do edificio e interiormente consoante deve ser um museu."*[1345] Porém, este desiderato tardaria em ser cumprido, devido a vários fatores que fizeram com que a autorização superior definitiva para a realização desta obra acabasse por ser concedida somente em 1935, após várias insistências do diretor do MNAA[1346]. O próprio programa político do Estado Novo acabou por privilegiar a construção do novo edifício anexo, para nele se organizar a Exposição dos Primitivos Portugueses, integrada no programa das Comemorações dos Centenários de 1940[1347]. Quanto ao edifício do palácio, o projeto para a sua conclusão só veio a ser elaborado de forma definitiva em 1940, já sob a direção de João Couto, tendo as respetivas obras sido realizadas entre 1942 e 1945.

Não tendo oportunidade de concretizar aquelas obras (mas insistindo constantemente para a sua realização), José de Figueiredo concentrou-se nas movimentações em torno do projeto para o anexo poente. Como observa Vítor Manaças, os dados relativos ao início dos trabalhos de construção deste anexo nem sempre coincidem, lembrando que um parecer do Conselho Superior de Obras Públicas, datado de 1925, indica que as obras do anexo se tinham iniciado em 1916, sendo suspensas em 1920[1348], e que um relatório de 1932, redigido por José de Figueiredo enquanto presidente da Comissão Administrativa das Obras do Museu Nacional de Arte Antiga, se refere que as obras do anexo do museu foram iniciadas em 1913 e paralisadas em 1918[1349]. A estes dados divergentes podemos acrescentar ainda um outro: em 1917 o

[1345] José de Figueiredo [entrevista] – "Uma excursão de estudo" in *O Seculo* [8 de dezembro de 1912].
[1346] V. Ofício de José de Figueiredo, na qualidade de presidente da Comissão das Obras do Museu Nacional de Arte Antiga, para a Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais [30 de abril de 1935], no qual o diretor do MNAA explica as razões por que considerava mais urgente a conclusão do corpo do palácio, ao invés da construção do anexo poente. Este documento encontra-se reproduzido no anexo documental da dissertação de Vítor Manaças, que temos vindo a referir (Vol. II, Doc. 13). Pela sua importância, reproduzimos este documento em Anexo, Doc. 39.
[1347] Manaças observa justamente que *"nesta altura não foi o sentir da necessidade da ampliação do museu, ou o da sua instalação para melhor responder às exigências de carácter cultural, que determinou o rápido evoluir da construção do anexo poente (…). Nesse momento foi mais importante o encontrar de um espaço para a referida exposição do que analisar em profundidade as necessidades do MNAA."* (MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado],146-147).
[1348] Cf. Ofício da Administração Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais [20 de fevereiro de 1925]. Reproduzido em MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado], Vol. II, Doc. 6.
[1349] "Memória descritiva da Comissão das Obras do Museu de Arte Antiga" [7 de Setembro de 1932]. Reproduzida em idem, *ibidem*, Vol. II, Doc. 10. Reproduzimos este documento em Anexo, Doc. 38.

diretor do MNAA menciona numa missiva pessoal que *"os alicerces, ainda não inteiramente acabados, duram ha já cinco annos e importaram talvez em 30 ou 40 contos quando, pelo processo de administração que te peço, podiam ter sido realisados em 1 ano e ter custado pouco mais de uma dezena de contos."*[1350]

Tendo noção da imprecisão dos dados referidos pelas próprias fontes, tentemos contudo traçar sumariamente este complexo processo e as movimentações de José de Figueiredo durante o mesmo.

No início de 1915 Figueiredo solicita ao Ministério da Instrução Pública que seja encomendado a Adães Bermudes[1351] – arquiteto que, juntamente com José Luís Monteiro, já vinha colaborando com o diretor do MNAA no arranjo das salas de exposição – o projeto e o orçamento para construção de um anexo do museu, que ocuparia os terrenos do antigo convento, cujas ruínas haviam sido recentemente demolidas. A construção do novo anexo, salientava, para além de aumentar exponencialmente o espaço de exposição, apresentava as seguintes vantagens:

> *"-dar ao edificio uma fachada principal sobre um bello jardim, aformoseando ao mesmo tempo um dos pontos panoramicos mais interessantes de Lisboa; - fazer uma ampliação de caracter moderno, rigorosamente adequada ás verdadeiras necessidades do museu, o que não pode conseguir-se com o prolongamento da ala Leste, que tem de subordinar-se á disposição e estilo do edificio existente; - acabar com o indecoroso aspecto de ruínas que actualmente apresenta a egreja das*

[1350] Carta de José de Figueiredo para Afonso Costa [12 de janeiro de 1917]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

[1351] **Arnaldo Redondo Adães Bermudes** (1864-1948). Formado em arquitetura pela Academia Portuense de Belas-Artes e pela *École des Beaux-Arts* de Paris. Em 1895 inicia a sua carreira como arquiteto de 1.ª classe do Ministério do Reino, sendo no âmbito das suas funções públicas que desenvolveu um importante programa de construções escolares. Foi vogal do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa, secretário, vice-presidente e presidente da Comissão dos Monumentos da 1.ª circunscrição (1923-1926), diretor da região sul da Administração Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1920-1926), arquiteto diretor da 3.ª repartição da Direção Geral de Belas-Artes (1926-1929) e diretor do Serviço de Monumentos Nacionais do Ministério do Comércio e das Comunicações (1929-1933), sendo responsável pelas intervenções de restauro em vários monumentos nacionais. Entre 1917 e 1933 lecionou na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Autor de vários projetos de arquitetura, dos quais se destacam o Instituto Superior de Agronomia (Tapada da Ajuda, 1910), um prédio de rendimento na Avenida Almirante Reis em Lisboa (Prémio Valmor em 1908), as sedes do Banco de Portugal em várias capitais de distrito e o bairro do Arco do Cego, em Lisboa. Colaborou também com várias revistas da especialidade, entre as quais o *Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses*, *A Construção Moderna* e a *Arquitectura Portuguesa* (cf. "Adães Bermudes". URL: http://www.infopedia.pt/$adaes-bermudes. Sobre a atividade desta personalidade no âmbito do património, v. também CUSTÓDIO, Jorge – "*Renascença" artística…*, 2009 [texto policopiado] e NETO, Maria João Baptista – *Memória, Propaganda e Poder*, 2001).

Albertas, que ficará incorporada ao novo edificio, constituindo uma das dependencias do Museu.

Alem d'essas vantagens haverá a de se poderem começar imediatamente importantes obras de demolição, terraplenagem e até de fundações, para as quaes existem suficientes estudos, que permittem aproveitar num melhoramento de verdadeira utilidade publica, grande numero dos operarios que o Governo deseja ocupar para diminuir a crise do trabalho."[1352]

O diretor do MNAA veria o seu pedido atendido, chegando a ser referido, em documento de 8 de junho de 1915, que a ampliação do museu seria de 4.000 m^2 e custaria cerca de 170.000$00[1353]. Este projeto ter-se-á perdido *"no incêndio do edifício do Terreiro do Paço, onde se achava então instalada a Direcção destas obras"* ou sido *"destruído mais tarde pelo próprio arquitecto"* [1354], que em 1918 desenhou novos planos para o edifício anexo ao palácio (Fig.s 104 a 107). Note-se que é provável que Figueiredo não tenha gostado particularmente do projeto de 1915, uma vez que chegou a pedir a Luciano Freire que

" *(…) já que vae com o Bermudes chame a attenção d'elle para as casas portuguesas do sec. XVII, sobretudo, a ver se o impregna mais do estylo portuguez (…), o que não será facil, pois, aqui para nós, o Bermudes vê tudo através dos moldes escolares de Paris."*[1355]

De acordo com João Couto, o projeto elaborado em 1918 por Bermudes previa *"a existência de grandes caves, conservadas no projecto actual, um amplo salão central, inspirado na sala de escultura do «Palais des Beaux-Arts», de Bruxelas, dois pavimentos com duas ordens de salas, iluminadas com luz lateral, tanto as superiores como as inferiores"*, prevendo ainda *"a* demolição *da Igreja do Convento das*

[1352] Ofício de José de Figueiredo para o Secretário Geral do Ministério da Instrução Pública [20 de janeiro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1353] Cf. MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga*…, 1991[texto policopiado], 50. Em epístola pessoal dirigida em 1917 a Afonso Costa, Figueiredo refere que "*A ampliação do museu é calculada, pelo arquiteto auctor do projecto (o Adães Bermudes) em cerca de cento e cincoenta contos, podendo realisar-se a obra em 3 ou 4 annos"* (Carta de José de Figueiredo para Afonso Costa [12 de janeiro de 1917]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[1354] Cf. MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga*…, 1991[texto policopiado], 48.
[1355] Carta de José de Figueiredo para L.Freire [Paris, setembro de 1916]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 3.2.

Albertas"[1356]. Couto ter-se-á equivocado ao referir que o plano de 1918 implicava a demolição da igreja. Por um lado, no desenho dos alçados (Fig. 105) e na planta das caves traçada nesse ano por Bermudes (a única deste conjunto que terá subsistido até aos nossos dias) encontra-se preservada a capela das Albertas[1357]; por outro lado, não faria qualquer sentido o arquiteto optar por essa demolição, tanto mais tendo em conta que em 1915 a comissão então encarregue de estudar o plano de ampliação do museu – composta por ele próprio, pelo diretor do MNAA e pelo arquiteto José Luís Monteiro (este na qualidade de presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição) – tinha no seu programa a conceção de uma *"ampliação (…) de caracter moderno, adequada ás necessidades do museu e aproveitando a igreja das Albertas, que ficará incorporada no novo edificio, constituindo uma dependencia do museu"*, conforme anunciado publicamente na imprensa nacional[1358].

Também por volta de 1918-1920 o arquiteto José Luís Monteiro terá desenhado, a pedido de Figueiredo, um anteprojeto para os quatro alçados do edifício anexo ao museu, conservando a capela *"integrada no plano do Museu, mantendo-se a porta, mas alterando-se sensivelmente a disposição das janelas"*[1359].

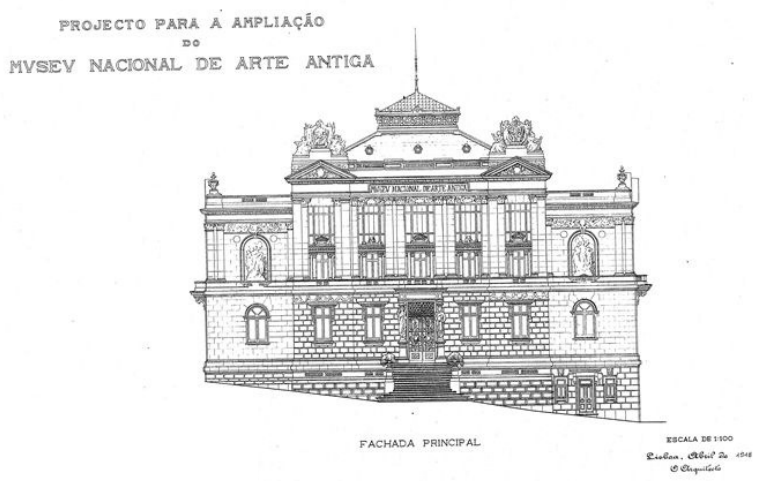


Fig. 104 Projeto de Adães Bermudes para a ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga. Fachada principal. Abril de 1918.

[1356] COUTO, João – "Notas para a história…" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 45-46.
[1357] Cf. MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga*…, 1991[texto policopiado], p. 50 e Vol. III, Doc. 2.
[1358] Cf. "Museu Nacional de Arte Antiga" in *O Mundo* [7 de fevereiro de 1915]).
[1359] COUTO, João - "Notas para a história…" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 46. V. também cronologia em http://www.monumentos.pt, pesquisa "Museu Nacional de Arte Antiga".



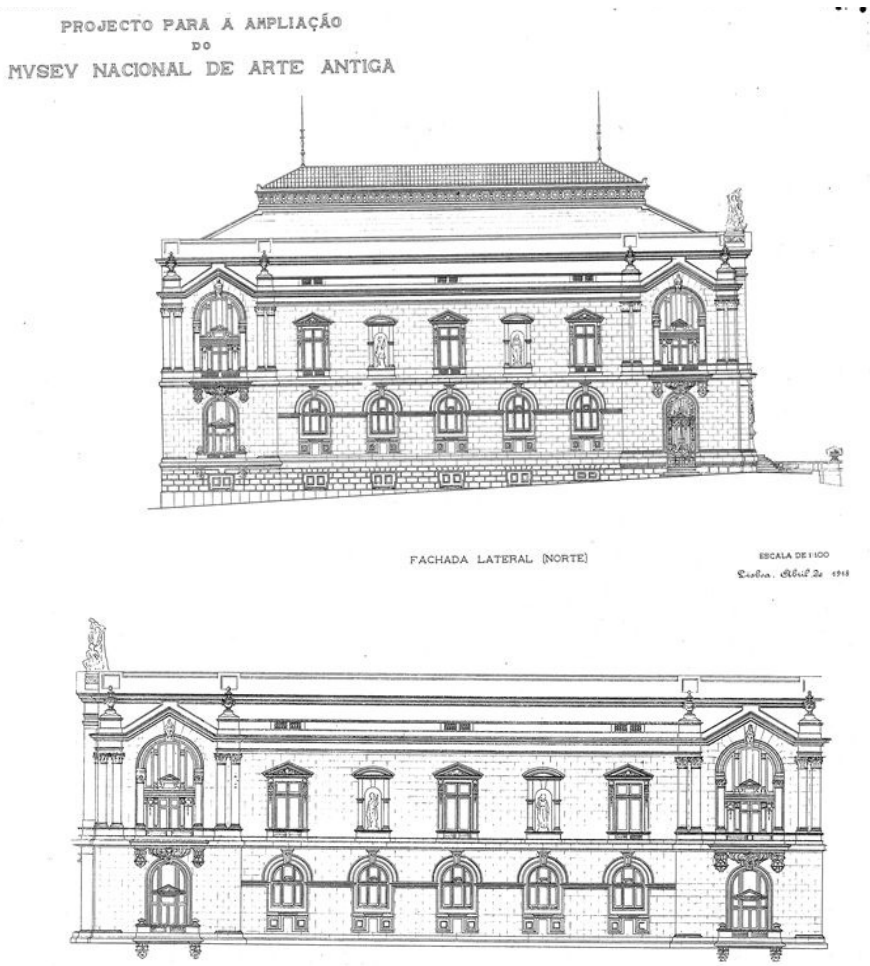


Fig.s 105, 106 e 107 Projeto de Adães Bermudes para a ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga. Fachadas posterior, lateral sul e lateral norte. Abril de 1918.

João Couto refere ignorar se Monteiro terá dado *"início ao estudo das plantas, de harmonia com o desenho dos alçados, mas é de supor que o não tivesse feito"*[1360], sendo que as mesmas não foram encontradas por Vítor Manaças no levantamento exaustivo que elaborou para o seu trabalho.

Estando fora do país grande parte do tempo entre o final de 1917 e 1924, neste período José de Figueiredo deixou de tratar com a sua regular insistência dos assuntos relativos à obra do anexo do museu, cujas fundações chegaram a ser lançadas ainda durante a década de 1910. A esta ausência aliou-se uma conjuntura política e social particularmente desfavorável (v. Capítulo 3) e a emissão de um parecer do Conselho Superior das Obras Públicas comentando que *"não obstante a riqueza e elegância das suas formas"*, o projeto do anexo *"destoava (…) da arquitectura e do aspecto pombalino do edifício do Museu"*, resolvendo assim a suspensão das obras[1361]. Esta suspensão prolongar-se-ia por vários anos, o que levaria o diretor do MNAA a lamentar num periódico lisboeta que

> *"Deixam-se perder centenas de contos como, por exemplo, nesse anexo do museu, cujos fundamentos e paredes, até ao primeiro andar, estão feitos, mas que jaz abandonado por falta de verba. Em breve as infiltrações farão ruir as paredes e o anexo, cujos trabalhos já realizados não se fariam hoje com mil contos, será um montão de escombros."*[1362]

Após a paragem das obras Figueiredo movimentou-se no sentido de aproveitar alguns dos espaços já construídos ao nível das caves[1363] para instalar a arrecadação de obras de arte (uma espécie de "reservas") e a exposição de gessos[1364]. Mas o seu principal objetivo era prosseguir com as obras (quer a poente, quer a nascente), pelo que

---

[1360] COUTO, João - "Notas para a história…" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 46.
[1361] Ofício do Conselho Superior de Obras Públicas [12 de fevereiro de 192…]. Documento reproduzido em MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga*…, 1991[texto policopiado], Vol. II, Doc. 5.
[1362] José de Figueiredo [entrevista] in periódico não identificado [1927]. AMNAA, Recortes de Imprensa [não catalogado].
[1363] Aquando da suspensão das obras já tinham sido abertas as fundações, erguidas as paredes até ao primeiro piso e construída a placa de cimento armado que serviria de pavimento do andar inferior (COUTO, João - "Notas para a história…" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 45).
[1364] Cf. Ofício de José de Figueiredo para a Administração Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais [9 de novembro de 1928]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

no início de novembro de 1929 oficia à Administração Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais, sugerindo a nomeação do arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade para realizar um novo projeto[1365]. O diretor do MNAA justificava a escolha desta personalidade lembrando que

> *"(…) a realisação de um projecto desta natureza é da maior delicadesa, porque envolve varios problemas cuja boa solução exige conhecimentos especialíssimos. Tem o arquitecto a quem ele fôr confiado que conhecer bem a modalidade portuguesa tão característica, do estilo barrocão, e que saber ainda quaes as necessidades particularíssimas que um museu exige sob o ponto de vista da conservação e apresentação dos objectos expostos.*
>
> *(…) Além de todas as provas dadas quanto ao seu conhecimento do barroco, este arquitecto tem estudado especialmente o caso do museu a meu cargo, devendo-se-lhe já alguns projectos executados e a executar, por ele realisados graciosamente e só com o fim patriótico de facilitar a tarefa confiada a esta Direcção. (…)"*[1366]

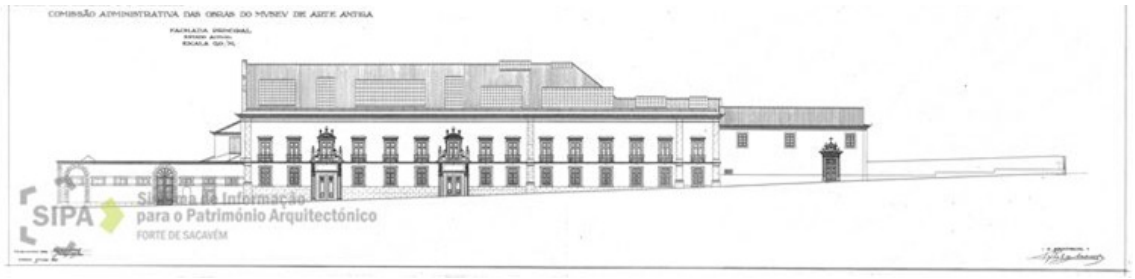
O pedido de Figueiredo teve repercussões quase imediatas e em 13 desse mês foi nomeada oficialmente uma nova comissão para se ocupar da conclusão do anexo do museu, composta por Guilherme Rebelo de Andrade (na qualidade de arquiteto e delegado da Direção Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais), Mariano dos Santos (diretor dos Edifícios Nacionais do Sul) e Ramiro dos Santos Silva (na qualidade de funcionário do MNAA) e presidida pelo diretor do MNAA[1367]. Como já referimos, Guilherme Rebelo de Andrade fora o responsável pelo desenho do pavilhão de Portugal na Exposição Iberoamericana de Sevilha – cujas linhas barroquizantes Figueiredo admirara e que certamente entendia serem adequadas às necessidades do novo projeto, tanto mais tendo em conta o parecer do CSOP, acima mencionado.

[1365] Ofício de José de Figueiredo para a Administração Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais [5 de novembro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.
[1366] Idem, *ibidem*.
[1367] *Diário do Governo* n.º 269, 2.ª série, de 13 de novembro de 1929. V. também ofício de José de Figueiredo para a DGEPMN [24 de novembro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

Em 1931 Rebelo de Andrade faz o levantamento do "estado atual" do museu (Fig.s 108 e 109) e em 1933 são apresentados ao Diretor Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais os anteprojetos para a conclusão do corpo do palácio e para o novo edifício anexo (Fig.s 110 a 114), juntamente com um relatório redigido por Figueiredo, na qualidade de presidente da Comissão das Obras do MNAA. Este é particularmente claro em relação aos critérios que presidiram à conceção do novo edifício anexo:

> *" (…) Quanto ao carácter que reveste o anexo, é ele resultante das condições que o determinam, ou sejam: o objectivo a que é destinada a construção, a sua natureza de complemento do edifício a que se encosta, e o ter de integrar no seu volume a igreja que se interpõe entre ele e o museu.*
>
> *(…) Para não sacrificar a parte nova á antiga, além do que era razoavel,* [o arquiteto] *separou-as sem contudo as isolar.*
>
> *Póde desta fórma dar áquela expressão que a natureza do seu destino exigia. Assim o andar superior do anexo não apresenta a menor abertura nas respectivas paredes, o que era logicamente imposto pelo facto da sua iluminação dever vir-lhe só do alto. E deste principio, que a cupula do hall mais acentua, soube o arquitecto tirar, do ponto de vista estético, o mais excelente partido com o movimento admiravel que deu aos telhados. O pitoresco e vago sabôr oriental que estes acusam é, a meu vêr, mais uma nota feliz do projeto e um dos seus melhores cunhos nacionalistas.*
>
> *A indispensavel ligação do novo edifício com o velho esse é, entre outros modos, obtido com o caracter que reveste mais especialmente a parte baixa e o primeiro andar do anexo. As janelas deste cabem bem dentro da expressão que marca as do antigo Palacio seiscentista dos Tavoras, e que constituem o principal, senão mais essencial, elemento decorativo desta ultima tão nobre construção. (…)"*[1368]

[1368] "Relatório da Comissão das Obras do Museu de Arte Antiga, dirigido ao Diretor Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais" [28 de março de 1933], reproduzido em MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado]. Vol. II, Doc. 11. Alguns meses antes a Comissão das Obras do Museu Nacional de Arte Antiga já apresentara uma "memória descritiva" em que salientara que as opções seguidas pelo arquiteto para a conceção do anexo, centrando-se na ideia de que "*não deve pôr-se de parte nem a expressão logica da sua finalidade, nem, tanto quanto possivel, o nacionalismo do seu caracter"* ("Memória descritiva da Comissão das Obras do Museu de Arte Antiga" [7 de Setembro de 1932]. V. Anexo, Doc. 38).



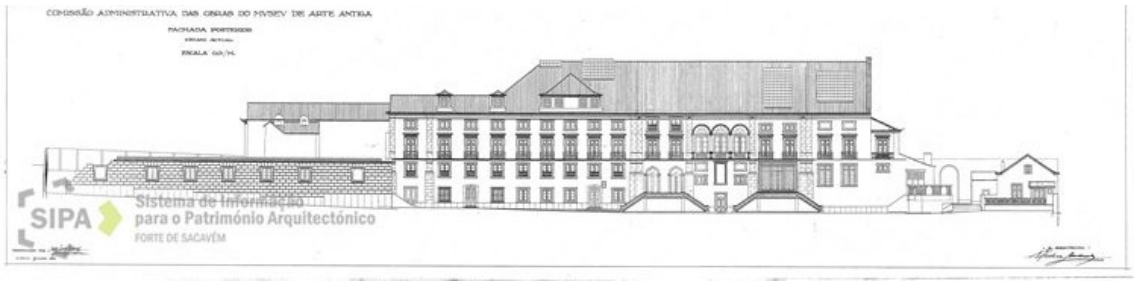


Fig.s 108 e 109 Fachadas principal e posterior do Museu Nacional de Arte Antiga. Levantamento do seu estado atual em 1931. Desenhos de Guilherme Rebelo de Andrade.

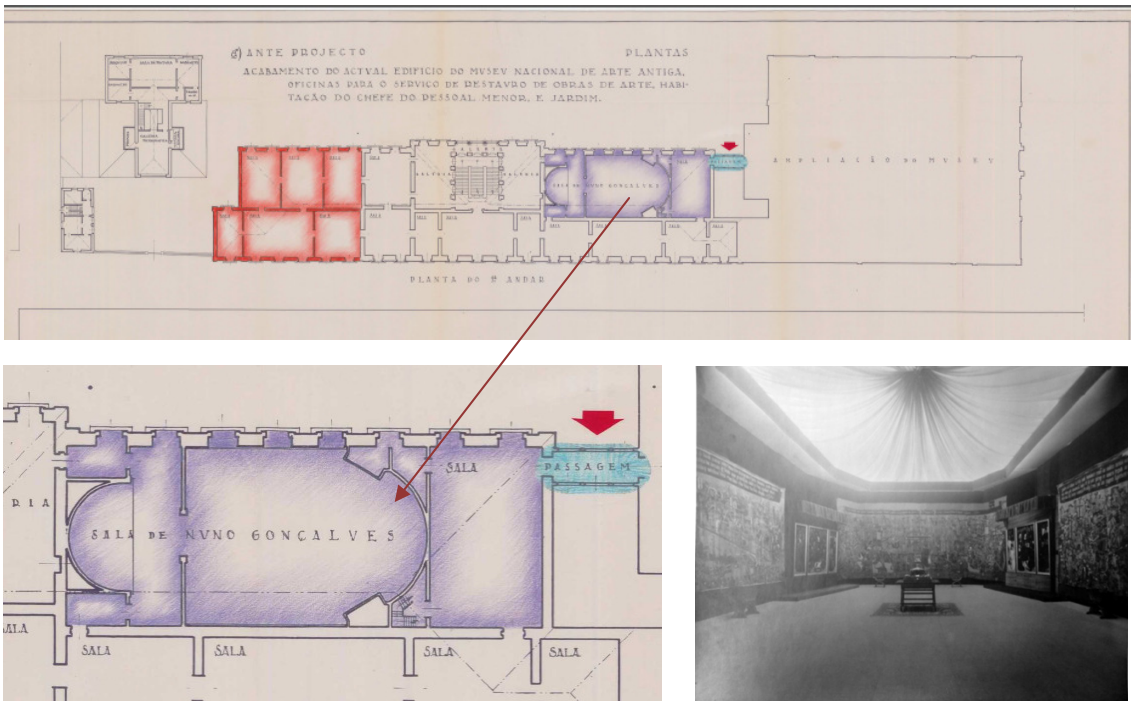
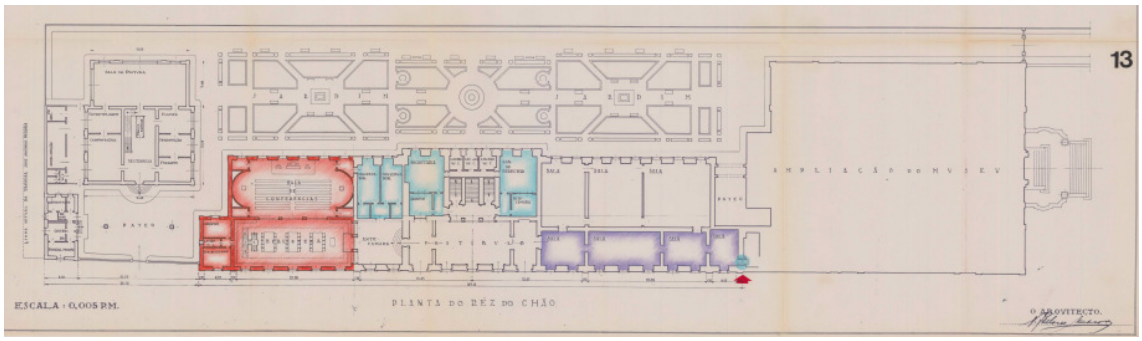
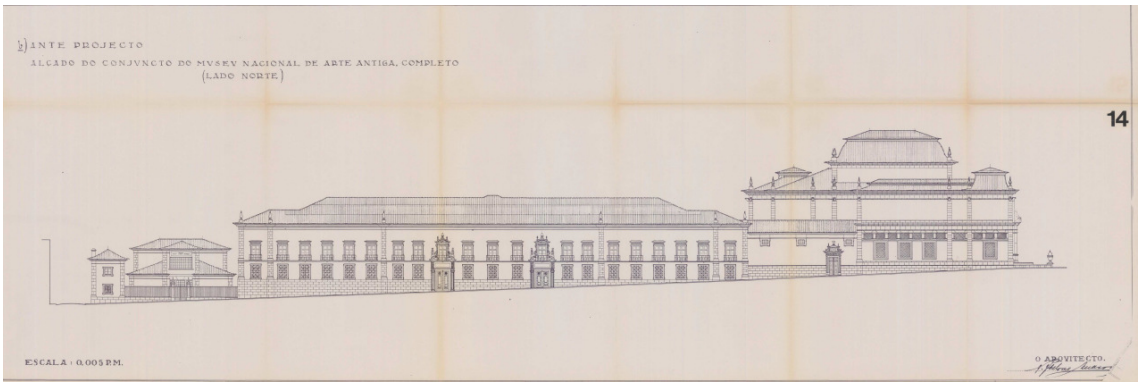


Fig.s 110, 110a e 111 Anteprojeto para a conclusão do corpo do palácio das Janelas Verdes, da autoria de Guilherme Rebelo de Andrade, 1933. Planta do andar nobre. Chamamos a atenção para a "Sala Nuno Gonçalves" (em roxo), de configuração semicircular, onde se previa uma solução expositiva próxima da ensaiada na exposição do Jeu de Paume, em 1931 (Fig. 111, em baixo, à dir.).





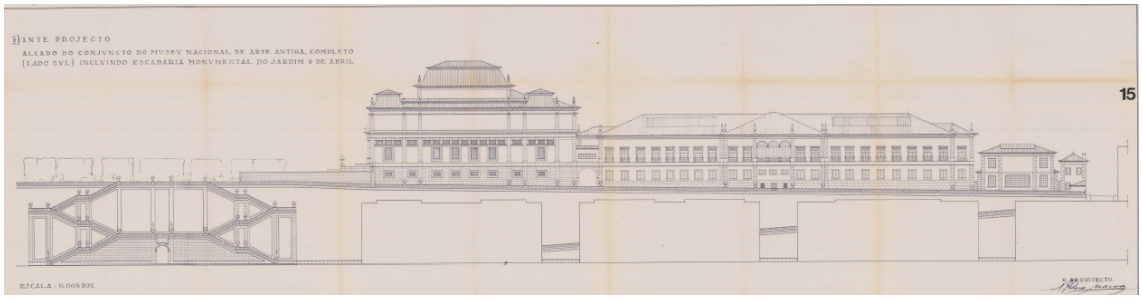


Fig.s 112, 112a, 113 e 114 Anteprojeto para a conclusão do corpo do palácio das Janelas Verdes, 1933. Em cima: Planta do rés-do-chão e sua ampliação parcial, com indicação da biblioteca e do arquivo e da sala de conferências (a vermelho) e dos gabinetes técnicos (a azul). Em baixo, o anteprojeto das fachadas laterais norte e sul de todo o conjunto edificado museu (corpo do palácio e anexo poente). Desenhos de Guilherme Rebelo de Andrade.

É bem patente no texto deste relatório de 1933 a especial atenção dada ao objetivo de harmonizar o novo corpo com a pré-existência do palácio seiscentista, sendo igualmente notável a intenção de se manter uma linguagem estética "nacionalista" – que, recordemos, Figueiredo não reconhecera existir nos desenhos de Bermudes –, bem integrada na narrativa de um regime que proclamava uma arquitetura formal e conceptualmente concebida *"dentro da nossa raça e do nosso clima"*[1369]. Note-se que neste período a arquitetura barroca vinha sendo alvo de particular interesse por parte de alguns historiadores de arte portugueses: Reinaldo dos Santos, por exemplo, desde 1929 que vinha colocando em destaque o barroco nacional do século XVII, na sua opinião *"uma das expressões mais nobres do sentimento arquitectural português, sendo uma das artes que melhor traduzem a essência e a sobriedade do nosso gosto"*[1370].

Tendo entretanto ficado suspensos os planos para a conclusão do edifício do palácio (que, como já mencionámos, só seriam fixados em 1940, também sob o traço de Rebelo de Andrade[1371]), foi apresentado em 1935 o projeto final para o edifício anexo do museu (Fig.s 115 a 120), acompanhado por uma "memória descritiva e justificativa" elaborada pelo próprio arquiteto, que revelava então acreditar *"ter imprimido a êste edificio, tanto pelas proporções gerais como pelo pormenor, um sabôr português"*, tal como sempre pretendera. Guilherme Rebelo de Andrade refere que, em relação às instalações de aquecimento e iluminação do novo edifício, se baseou no *"que de interessante se tem feito no estrangeiro, conforme tive ensejo de verificar no Congresso de Museus, realisado em Madrid"*, revelando um claro esforço por atualizar o projeto de acordo com as modernas premissas da arquitetura de museus, tão discutidas naquele período. Para além disso, menciona também o ponto de partida para a conceção de todo o plano – a integração da capela no conjunto arquitetónico do novo edíficio, elemento que constituiria o *"traço de união arquitectónico entre o edifício projectado e o actual Muzeu"* mas que condicionaria *"em planta, a posição exacta das galerias e consequentemente de todas as restantes divisões"*[1372].

[1369] FERRO, António – *Salazar. O homem e a sua obra*, 1932, 203.
[1370] SANTOS, Reinaldo dos – *A arquitectura em Portugal*, 1929, 36. Sobre este assunto v. OLIVEIRA, Paulo Alexandre – A arte do Renascimento e o renascimento da arte… [texto policopiado], 160 e seg.
[1371] Vítor Manaças reproduz as plantas de 1940 na sua dissertação de Mestrado, que temos vindo a referir (Vol. III, Desenhos 25 a 31).
[1372] ANDRADE, Guilherme Rebelo de – "Memória descritiva e justificativa do projeto" [1935]. V. Anexo, Doc. 40.

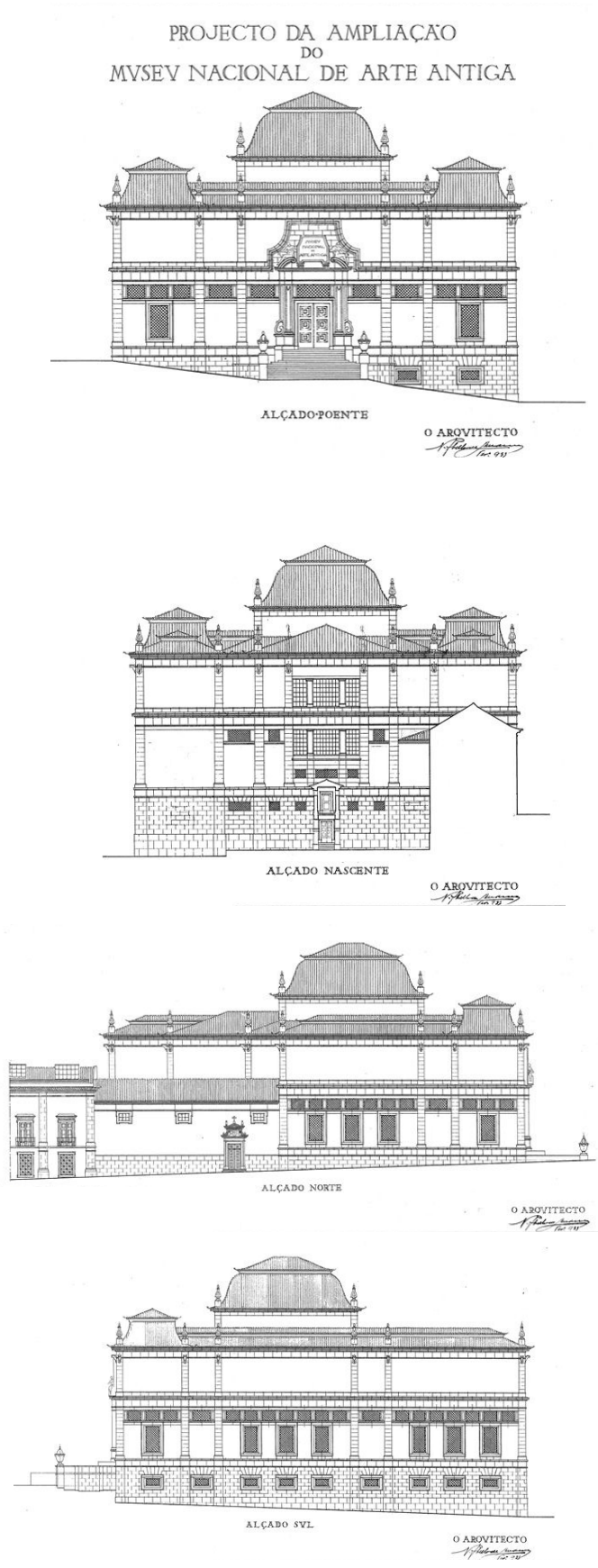


Fig.s 115 a 118 Edifício anexo do Museu Nacional de Arte Antiga. Fachadas nascente, poente, norte e sul, projetadas por Guilherme Rebelo de Andrade em 1935.

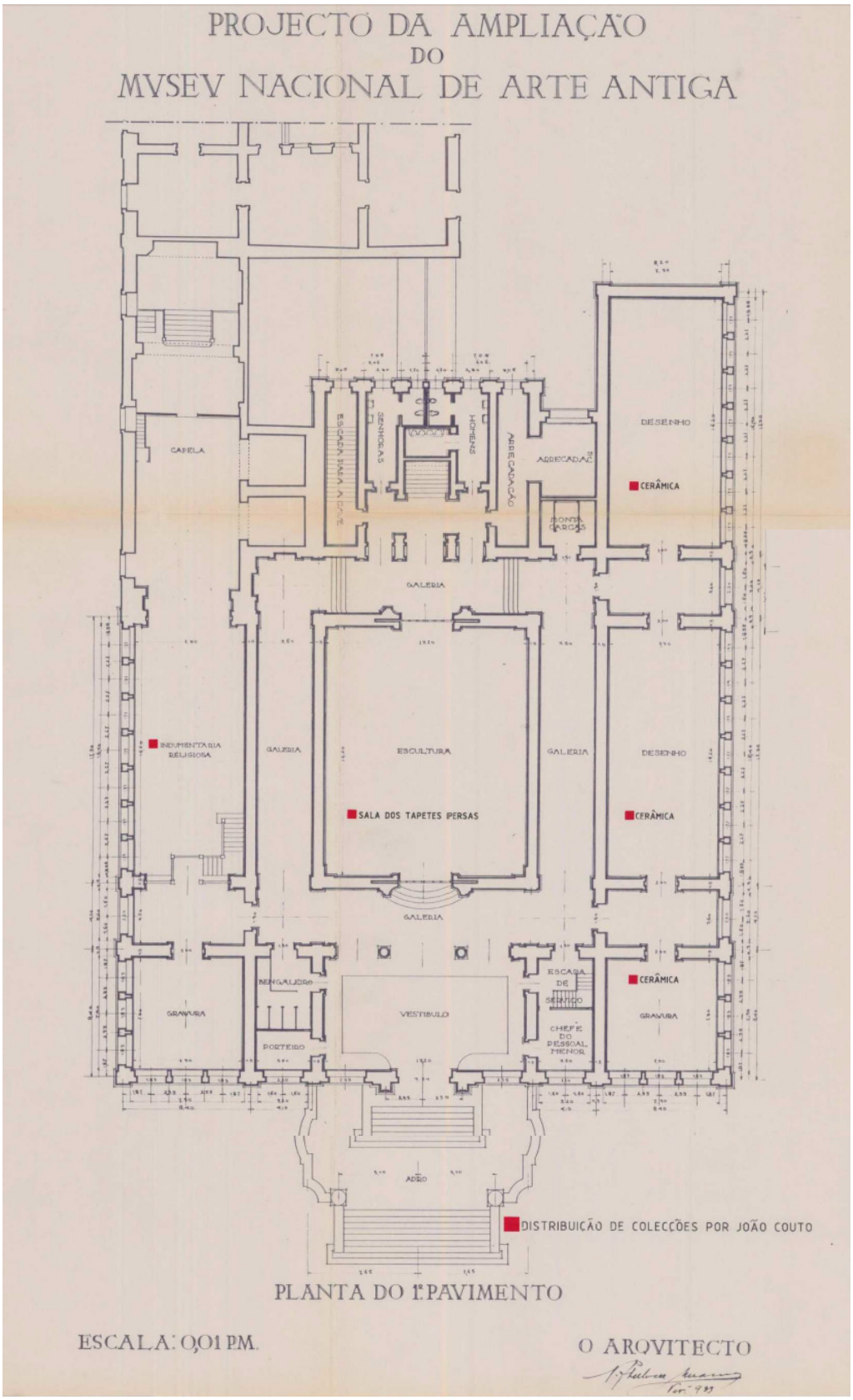


Fig. 119 Museu Nacional de Arte Antiga. Planta do 1.º pavimento do edifício anexo, projetado por Guilherme Rebelo de Andrade, 1935. As indicações relativas à disposição das coleções foram feitas por João Couto, já depois do desaparecimento de José de Figueiredo.

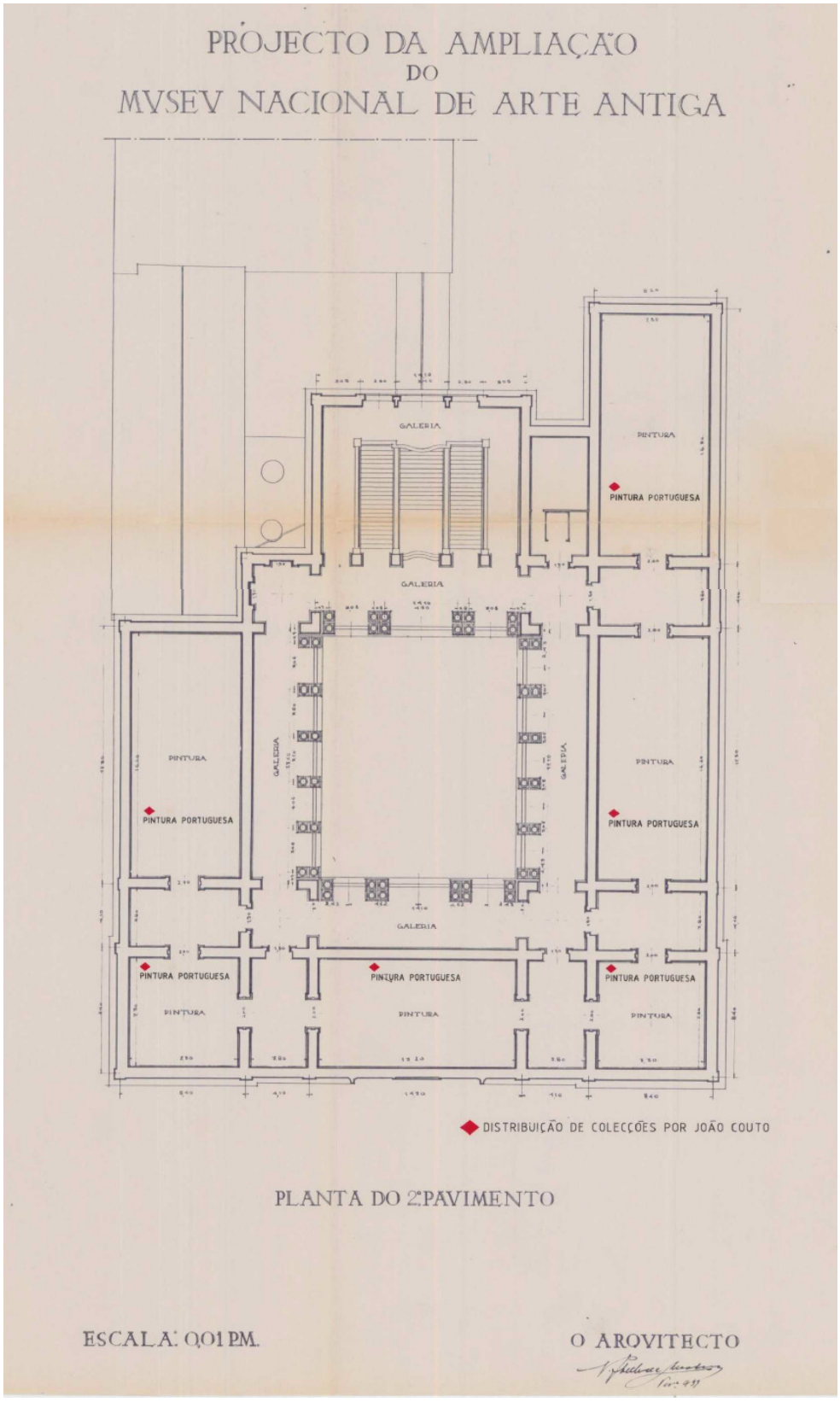


Fig. 120 Museu Nacional de Arte Antiga. Planta do 2.º pavimento do edifício anexo, projetado por Guilherme Rebelo de Andrade, 1935. As indicações relativas à disposição das coleções foram feitas por João Couto, já depois do desaparecimento de José de Figueiredo.

Em 1936 o Conselho Superior de Obras Públicas redige um parecer a propósito do projeto definitivo para o anexo do MNAA. Neste documento, subscrito pelos engenheiros Raul da Costa Couvreur (1879-1959), Luís da Costa Amorim (1882-1942), Francisco Maria Henriques (1878-1942) e pelos arquitetos Carlos Chambers Ramos (1897-1969) e Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), não são feitos especiais reparos ao programa arquitetónico, que respondia ao fim a que se destinava. Contudo, ressalta uma crítica – o facto de não ter sido apresentado qualquer programa relativo à organização interna dos espaços de exposição:

> *"(…) como é possível, dentro da superfície total existente a obter com as obras previstas, instalar condignamente o Museu Nacional de Arte Antiga? (…)*
>
> *É intuitivo que, em grande parte, tudo depende um pouco do critério e das intenções do Director do Museu, mas é também para desejar que a internacionalisação dos princípios mais recentes da museografia não deixe de fazer sentir a sua influência na orientação geral a imprimir ao nosso Museu Nacional de Arte Antiga. (…)*
>
> *Com a construção do anexo poder-se-há regressar do Museu das Janelas Verdes, com ideias definidas acêrca do que foram as épocas e as escolas de boa pintura em todos os tempos?*
>
> *Poder-se-há verificar então aquela ordem cronológica tão indispensável à educação artística do povo?*
>
> *Se cada museu pode possuir o seu carácter particular (…), a verdade é que é forçoso que a noção deste particular não tenda nunca para o individual.*
>
> *Seria indispensável, afigura-se-nos, (…) que se organisasse um ante-projecto geral da sua distribuição, sala por sala. O programa a fornecer ao arquitecto deve ser de uma nitidez insofismável (…).*
>
> *Só a interpretação do programa pode ser nacional.*
>
> *A sua solução terá que ser, forçosamente, internacional. (…)"*[1373]

[1373] "Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas e Comunicações" [3 de outubro de 1936]. Sublinhado no original. Reproduzido em MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado]. Vol. II, Doc. 15 (v. Anexo, Doc. 41).

Os subscritores revelam ao longo de todo o texto uma clara desconfiança em relação à adequação do projeto a um programa museológico moderno e construído segundo os mais recentes modelos internacionais, bem como em relação à capacidade do diretor do MNAA em reorganizar as coleções segundo essas mesmas premissas. Figueiredo parecia dar-lhes motivos para tal: por um lado, porque apesar de atento às movimentações museológicas internacionais, não abandonava uma posição aparentemente conservadora em relação a estas matérias – mas que era fruto de efetiva atenção e reflexão sobre o assunto –, não hesitando em criticar os novos *"museu*[s] *higiénico*[s] *dos conservadores e arquitectos"* que eram concebidos como *"casas-de-saúde de obras de arte"* e que, demasiado "monótonos" na apresentação das coleções, acabavam por descurar o seu papel de *"casas de recreio e espiritualidade para aqueles que, com esse fim* [o da aprendizagem]*, procuram neles o convívio das verdadeiras obras de arte"*[1374]; por outro lado, porque de facto nunca apresentou um programa concreto para o MNAA (plano de disposição das coleções, tipo de mobiliário museográfico que se pretendia, etc.), antes seguindo uma metodologia de organização museológica fortemente intuitiva, posta em prática ao sabor das suas vontades e dos contextos com que se ia deparando, como poderemos apreender nos pontos seguintes[1375].

Figueiredo não chegaria a desenvolver o requerido plano museológico, uma vez que viria a falecer pouco tempo depois, no final de 1937. Esse plano viria a ser

[1374] Ofício de José de Figueiredo, Inspetor Geral dos Museus, ao Ministro das Obras Públicas e Comunicações, emitindo parecer acerca da adaptação do palácio das Carrancas, no Porto, para a instalação do Museu Nacional de Soares dos Reis [12 de dezembro de 1934]. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx.1, Processo n.º 43 (v. Anexo, Doc. 42). Refira-se, a propósito deste assunto, uma passagem de uma epístola enviada pelo diretor do MNAA a Oliveira Salazar: *"Mando a V. Ex.ª junto, o penultimo numero de "Beaux-Arts" e chamo a atenção de V. Ex.ª para o artigo marcado a pag. 6. É curioso vêr, como o novo arquiteto, autor do edificio em construção para o museu de Roterdam, sem deixar de se utilizar do cimento armado como material de construção, põe de parte por completo a linha direita e por tanto o cubismo, e é o velho arquiteto que continua preso ás formulas de que ele é, até certo ponto, o pae. Entretanto nem até mesmo (já sem energia para quebrar o grilhões que o prendem) aceita o cimento armado como elemento de expressão, visto que o recobre de tijolo. Só em Portugal é que se continua a tomar a sério o que a* [palavra ilegível] *russa bolchevique já começa a sacrificar, cahindo na lamentavel mayonnaise que é o projeto do Teatro Meyerhold de Moscou. (…) / No artigo, que mando a V. Ex.ª, marquei a parte final. Deu-me prazer vêr seguido, em Rotterdam, e honrado por um crítico com a autoridade de Fritz Lugt, um principio adoptado por mim no projeto de ampliação do museu de Lisboa, que V. Ex.ª viu aquando da sua visita a esta casa. (…)* (Carta de José de Figueiredo para António Oliveira Salazar [12 de janeiro de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 183-184).

[1375] Citemos, a propósito deste assunto, uma interessante passagem de João Couto que, referindo-se ao método de trabalho do seu antecessor, chega a imaginar como é que este acompanharia as obras de construção do anexo caso tivesse tido oportunidade: *"José de Figueiredo teria pensado: deixemos iniciar as obras e, no decorrer da construção, haverá sempre oportunidade para resolver os problemas que, por ventura, ocorram. Figueiredo não desdenhava êste processo de trabalho."* (COUTO, João – "Notas para a história…" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 50).

delineado por João Couto[1376], *"inspirado pelo Dr. José de Figueiredo"*[1377]. Nas suas "Notas para a história da ampliação do Museu das Janelas Verdes" (1939), na "Justificação do arranjo de um museu" (1950) e em outros textos dispersos no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* e na revista *Ocidente* Couto descreve as opções que tomou, relatando os problemas decorrentes do facto de ter sido condicionado pelas soluções do projeto que herdou, *"cuja iniciativa me não coubera e com a qual em grande parte discordava"*[1378].

Apesar da almejada ampliação do museu (quer rematando o edifício já existente, quer através da construção de um novo anexo no lado ocidental) apenas ter começado a tomar forma definitiva a partir de meados da década de 1930, tal facto não implicou que o Museu Nacional de Arte Antiga tenha sido uma instituição inerte até esse período. Pelo contrário, a direção de José de Figueiredo revelou-se bastante dinâmica já que este, ultrapassando uma série de restrições e beneficiando de sucessivos contextos favoráveis às mudanças, levou a cabo uma série de transformações na instituição que dirigiu. Uma dessas transformações foi a alteração do "arranjo" das salas, processo iniciado logo em 1911 e que implicou dois fatores: a remodelação dos espaços através de intervenções de fundo (obras); e a reorganização da exposição dos objetos artísticos (intervenção museográfica), que analisaremos no ponto seguinte.

2. "Arranjo" do museu – intervenções e critérios de organização museográfica.

Poucos meses após a sua nomeação para a direção do MNAA, José de Figueiredo deu início ao processo de remodelação das salas do museu. Uma das suas primeiras medidas foi a solicitação de um aumento da verba anual destinadas ao MNAA

[1376] Refira-se que para além de refletir e planear o critério de distribuição das obras no novo corpo do MNAA, João Couto procedeu ainda à elaboração de um caderno registando a distribuição das coleções de pintura durante a direção de Figueiredo, fixando assim a memória de um museu cuja configuração foi bastante alterada após as intervenções da década de 1940. Esse documento é hoje uma importante fonte para a reconstituição da pinacoteca do MNAA durante a direção de Figueiredo (AMNAA, "Pinturas. Esquemas da distribuição das obras nas salas, até às grandes obras de transformação dos anos 1938-1943").

[1377] Na página inicial de um álbum fotográfico existente no MNAA, no qual se apresenta o levantamento do recém-inaugurado edifício anexo do Museu, com a distribuição das coleções após a "Exposição dos Primitivos Portugueses, João Couto registou as seguintes palavras: *"O museu tal como o fiz, inspirado pelo Dr. José de Figueiredo."* (AMNAA, Arquivo Fotográfico, Gaveta 1).

[1378] COUTO, João – "Justificação do arranjo de um museu", 1950, 1. Veja-se, a propósito deste assunto, o capítulo da bem elaborada "leitura crítica" que Vítor Manaças apresenta na dissertação de mestrado que temos vindo a citar.

(em vez dos previstos 1.650$000 réis, pede *"pelo menos"* 3.000$000 réis), necessário para se proceder à *"indispensável"* e *"boa organisação scientifica e artistica do Museu"*, e o pedido de isenção de taxas alfandegárias para os *"objectos e materiais que venham do estrangeiro para a remodelação do museu"*[1379]. A remodelação que o novo diretor pretendia efetuar encontra-se descrita numa espécie de "caderno de encargos", elaborado em fevereiro de 1912, que previa intervenções como a abertura de claraboias e o arranjo das coberturas, remoção de alguns fogões de sala, colocação de radiadores "de calor de água" nas salas da ala norte, arranjo de lambris, ampliação de compartimentos rasgando-se paredes, substituição dos forros, arranjo dos desaguadouros e, até, substituição das retretes, com colocação dos novos sistemas de autoclismo[1380]…

Ao longo de 1912 Figueiredo continuou a insistir com a tutela para que lhe fosse dada uma verba para a realização de obras, chegando a propor mudanças de rubrica do orçamento aprovado para dar início ao plano de remodelação[1381]. Os seus esforços dariam alguns frutos, já que em agosto um despacho do Ministério do Fomento fixou uma verba de 3.000$000 réis para as despesas relativas à intervenção em duas salas de exposição. Essa quantia revelar-se-ia, contudo, insuficiente, tanto mais tendo em conta a necessidade de intervenções em mais espaços, o que implicaria novas despesas:

> *"Sucede porem que, entre essas salas, existe outra de muito maiores dimensões que é indispensavel ser modificada desde já, dado o seu pessimo estado, e isto quer por ser essa divisão a sala nobre do museu e aquela para que dá a parte principal do 1.º andar, quer porque, ficando situada entre as duas em arranjo, a sua transformação daria a necessaria unidade ao conjunto. (…) O Sr. Adães Bermudes orça a referida obra transformação do tecto, clarabóia e substituição do lambris) em cerca de 2:000$00."*[1382]

[1379] Ofício de José de Figueiredo para o presidente do CAA de Lisboa [23 de dezembro de 1911]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1380] "Nota das obras a que é indispensável proceder, com a possivel urgencia, no edifício do Museu Nacional de Arte Antiga" [cópia dactilografada, 6 de fevereiro de 1912]. AMNAA, FJF, Cx.6, Pt. 1 (Edifício), Doc. 6.3. V. Anexo, Doc. 37.
[1381] Por exemplo, em ofício de 16 de abril de 1912 pede transferência da verba destinada ao prémio de seguro para a verba "Reparações no edificio, mobilia, molduras e outras despezas" (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).
[1382] Ofício de José de Figueiredo para o diretor das Obras Públicas e Minas, José Maria Cordeiro de Sousa [7 de Janeiro de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

A estratégia que vai sendo traçada pelo novo diretor, cremos, é clara: apercebendo-se de que dificilmente lhe seria dada uma verba que permitisse a execução de uma intervenção de fundo e global no museu – o que, como até já advertira à tutela, implicaria menos despesa total[1383] –, Figueiredo vai antes propondo "pequenas" remodelações, conseguindo deste modo captar algum financiamento mais ou menos regularmente. Com esse financiamento concretiza intervenções em algumas salas, que inaugura com grande publicidade e que, por sua vez, dão o mote para novos pedidos de dinheiro… Para auxiliar todo este processo o diretor do MNAA e mesmo os seus colaboradores recorriam regularmente à imprensa nacional para divulgar o estado do museu e os seus planos para aquela instituição, utilizando esta mediática ferramenta de modo mais ou menos consciente para fazer pressão pública sobre a tutela, como poderemos observar.

Durante os primeiros anos do Museu Nacional de Arte Antiga foram levadas a cabo diversas campanhas de remodelação e "arranjo museográfico" de várias salas do andar nobre do palácio das Janelas Verdes, onde se concentraram as coleções de pintura, *"juntamente com a maior parte da escultura, que é, infelizmente, pouquissima, grande numero de peças de mobiliario e algumas de indumentaria, de forma a constituir um museu que seja simultaneamente instrutivo e agradavel"*[1384]. Há também notícia de algumas intervenções em salas do rés-do-chão, nomeadamente as que abrigavam as coleções de cerâmica e de ourivesaria.

José de Figueiredo descreve em alguns textos o estado em que encontrara o museu quando foi nomeado para o dirigir: as obras encontravam-se mal expostas *"por estarem accumuladas e, em parte, por ser pessimo o fundo em que se exhibem"*; parte dos quadros encontravam-se *"todos pessimamente desmoldurados, sem* baguette*"*[1385]; e, para além das salas de pintura estarem *"pejadas de quadros"* também *"as outras secções (…) não tinham melhor sorte e, não dignificando o paiz que as guardava, nem constituiam o prazer para a vista que deviam constituir, nem representavam, por falta de disposição metódica e escolha acertada, o elemento de ensino que deviam*

[1383] *"(…) é opinião minha que a verba (…) para a realisação d'essa obra póde ser, em muito, reduzida sobretudo se fôr dada de empreitada"* (Ofício de José de Figueiredo para o presidente do CAA de Lisboa [23 de dezembro de 1911]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).
[1384] José de Figueiredo [entrevista] - "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].
[1385] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].

representar"[1386] (Fig.s 121 e 122). Embora estes relatos possam estar algo inflacionados – o novo diretor pretendia desde logo marcar uma posição de diferença em relação aos seus antecessores e valorizar os seus próprios planos –, refira-se que alguns textos anteriores recordam efetivamente o antigo Museu Nacional de Belas-Artes como uma instituição onde verdadeiras obras de arte apareciam misturadas *"com productos de curiosos e obras de fancaria"*[1387] ou como um local de exposição *"desegual, rico n'um ramo e pobre n'outro, completamente falho em certos grupos d'arte"*[1388].



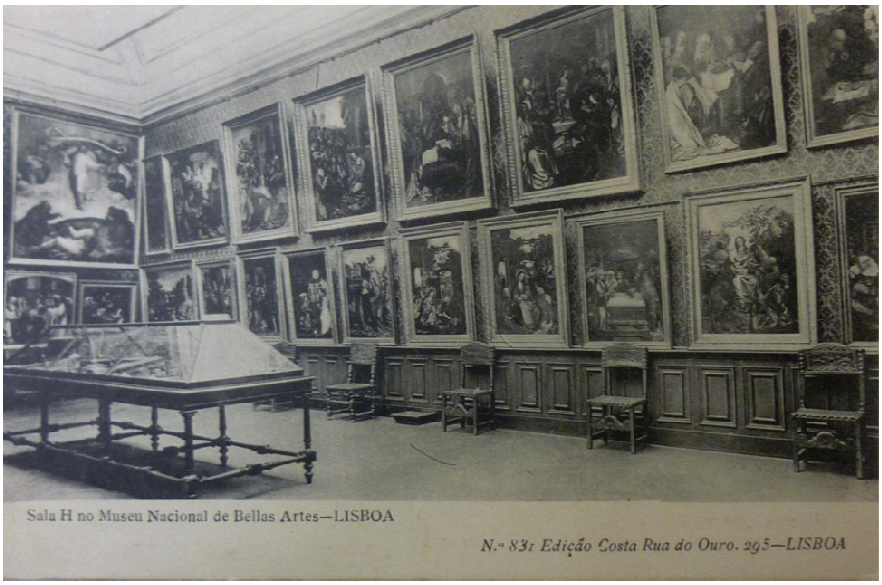


Fig.s 121 e 122 Salas C e H do Museu Nacional de Belas-Artes, s.d. [início do século XX].

[1386] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga" in *Atlântida*, Vol. 1, n.º 2 [15 de dezembro de 1915], 150.
[1387] J.S. – "Simões de Almeida. Estatuario" in *Revista Moderna*, n.º 20 [1895], 337-338.
[1388] PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes. Aspecto geral*, 1904, 4.

Figueiredo chegou também a comentar o trabalho desenvolvido pelos anteriores diretores do museu:

> *"Não sei ao certo qual foi a orientação seguida pelo primeiro diretor do museu, o professor Antonio Thomaz da Fonseca (…) mas pelo que pude apurar essa orientação era bem melhor que a do professor António José Nunes, seu successor, em 1894. (…) emquanto o professor Fonseca, n'uma orientação racional, dado o numero relativamente reduzido de quadros estrangeiros, parece tel-os agrupado por epocas, o professor Nunes, ao tomar posse do museu, alterou essa disposição, para os colocar por escolas.*
>
> *O resultado, é claro, foi lamentavel (…)"*[1389]

Não tendo certamente conhecido (pelo menos profundamente) o antigo MNBA antes de se fixar em Lisboa (a partir de 1901), a formação desta opinião terá tido como base os antigos catálogos do museu e, sobretudo, as obras de Manuel de Macedo e de Gabriel Pereira, em que se encontram descritas com relativa precisão as diversas salas do MNBA em 1892 (direção de Tomás da Fonseca) e em 1904 (direção de António Nunes Júnior), respetivamente[1390]. Terá sido igualmente importante a obra de Sousa Viterbo, *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal* (1900), que apresentava algumas fotografias com vistas de várias salas do museu[1391] (Fig.s 123 e 124).

Note-se que Figueiredo não faz, após assumir a direção do MNAA, qualquer comentário à ação do seu antecessor imediato, Carlos Reis, evitando a perpetuação das contendas anteriores (v. Capítulo 4). De qualquer modo, a sua opinião era conhecida, pois o novo diretor do MNAA já manifestara publicamente considerar a direção de Carlos Reis no MNBA marcada por uma orientação pouco racional e inconveniente no que dizia respeito à apresentação das coleções[1392].

[1389] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga" in *Atlântida*, Vol. 1, n.º 2 [15 de dezembro de 1915], 149.
[1390] V. MACEDO, Manuel de – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos*, 1892; PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes. Aspecto geral*, 1904.
[1391] Sobre o arranjo do antigo MNBAA e a sua evolução museográfica após a sua conversão em MNAA, ver também o completo historial traçado por José Alberto Seabra Carvalho e Marta Barreira Carvalho no artigo "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)", 2009.
[1392] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Diário de Notícias* [21 de junho de 1909].

As ideias do novo diretor do MNAA em relação ao "arranjo" que pretendia dar às coleções encontram-se expressas em várias entrevistas dadas no início da sua direção, em parte compiladas no artigo que redige em 1915 para a revista *Atlântida*, e que temos vindo a citar. Nestes artigos é bem patente o facto de José de Figueiredo pretender investir com especial afinco nas salas de pintura, na sua opinião as que mais urgentemente precisavam de intervenções, uma vez que,

> *"Os quadros estavam por aqui aglomerados quasi até aos tetos, por não haver onde os colocar convenientemente. Além d'isso, faltava a estas paredes aquele ar severo, mas simultaneamente atraente, que deve revestir às instalações d'esta natureza. Tudo era pobre e mesquinho. Tudo era reles, como vê."*[1393]

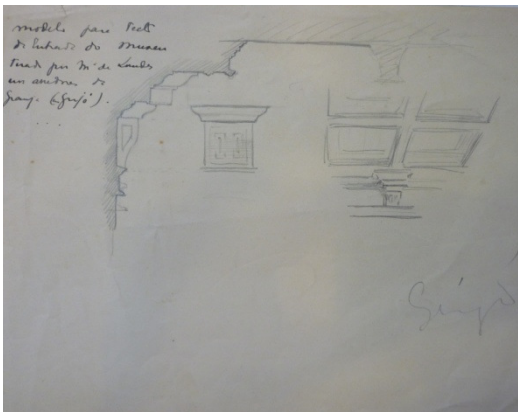




Fig.s 123 e 124 Salas 1 e 7 do Museu Nacional de Belas-Artes. Imagens publicadas por Sousa Viterbo em *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal* (1900).

[1393] "Principia a transformar-se o museu das Janelas Verdes" in *O Século* [24 de março de 1912].

Para se inspirar, Figueiredo fez várias visitas de estudo ao estrangeiro, durante as quais desenvolveu alguns dos estudos que vinha fazendo acerca das coleções de pintura a seu cargo, examinou as soluções expositivas utilizadas em várias instituições museológicas, e chegou a adquirir *"em boas condições, algum material do que é indispensavel para a remodelação de Museu a meu cargo"*[1394]. Nas suas visitas a museus e casas particulares, dentro e fora do país, o diretor do MNAA tirava também apontamentos sobre pormenores arquitetónicos que entendia poderem ser adequados às soluções que pretendia para o museu (Fig.s 125 e 126). Tal facto seria alvo de atenção por parte da imprensa pela sua novidade, já que nenhum dos diretores anteriores demonstrara igual cosmopolitismo e vontade de integrar o museu nos circuitos internacionais, inspirando-se nos melhores exemplos estrangeiros, apesar das limitações[1395].



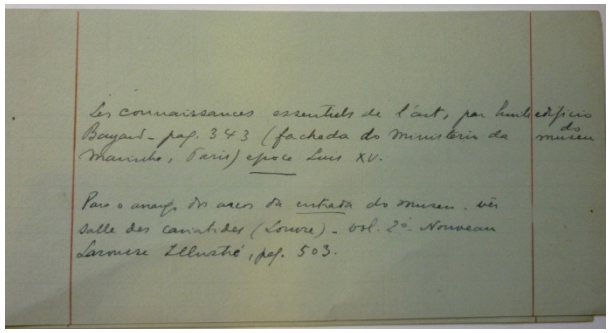


Fig.s 125 e 126 Dois exemplos de apontamentos retirados por José de Figueiredo durante ou na sequencia das suas viagens: à esquerda, *"Modelo para tecto da entrada do museu tirado por M.ª de Lourdes nos arredores de Grijó"*, s.d.; à direita, uma nota com a indicação *"Para o arranjo dos arcos da entrada do Museu – vêr Salle des Cariatides (Louvre) (…)"*.

[1394] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral da Instrução Secundaria, Superior e Especial [12 de setembro de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. Por exemplo, em 1914 o diretor do MNAA declara ter adquirido "*lá fora novos modelos para manequins"* e ter verificado *"os novos modos de apresentar trabalhos em ceramica"* (José de Figueiredo [entrevista] – "O museu d'arte antiga está sofrendo importantissimas transformações" in *O Século* [19 de janeiro de 1914]).

[1395] Por exemplo, em 1912 o jornal *O Século* dá grande destaque à mais recente viagem do diretor do Museu que, *"conhecedor do que deve ser a organização interna e externa d'um museu (…), desejou, naturalmente, adquirir um cabedal mais abundante de conhecimentos, para que as Janelas Verdes deixem de ser, como até aqui, pouco mais do que um deposito."* ("Uma excursão de estudo" in *O Seculo* [8 de dezembro de 1912]). Nesta altura Figueiredo visitou instituições em Espanha, França, Alemanha e Holanda.

Para melhor podermos compreender a ação de José de Figueiredo no novo "arranjo" das salas do MNAA, iremos descrever e analisar as principais intervenções efetuadas ao longo da sua direção, tendo como base os relatos fixados na imprensa nacional e a documentação oficial produzida no Museu Nacional de Arte Antiga, que nos permitem reconstituir com relativa precisão a cronologia da reabertura de algumas das salas do museu após a sua remodelação[1396]:

março de 1912 – salas "Nuno Gonçalves" e "Mestres de São Bento e do Paraíso (salas J e I);

agosto de 1912 – inauguração das salas de "pintura estrangeira do século XV e XVI" e "pintura portuguesa do século XVI" (salas G e H);

maio de 1915 – abertura ao público das salas dos "precursores", dos "mestres dos séculos XVI e XVII" e dos "pintores holandeses e flamengos do século XVII" (salas D, E e F);

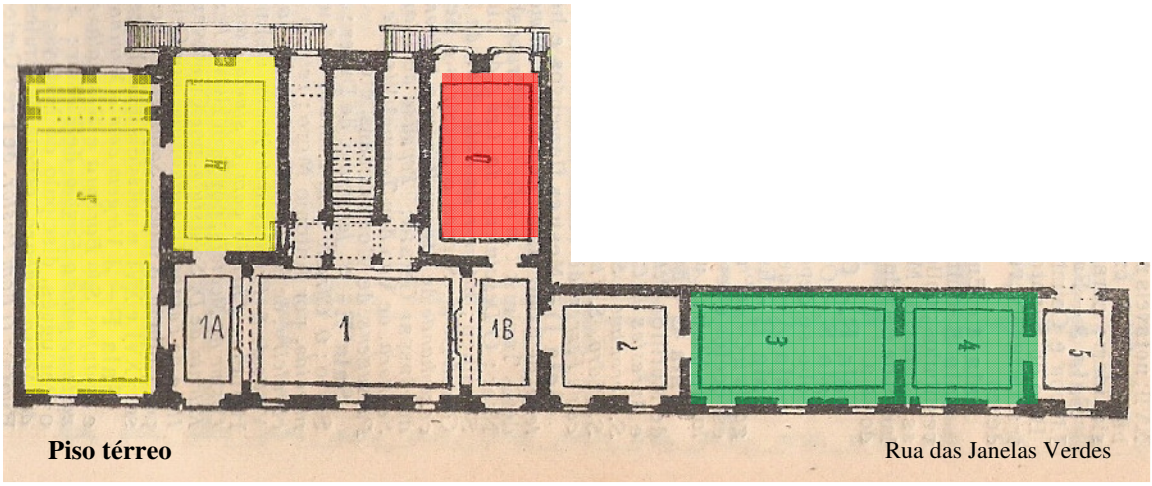
março de 1920 – inauguração das salas de arte europeia (salas B e C) [Nota: em 1921 a sala C foi reorganizada e inaugurada como "sala da pintura espanhola", voltando a ser reorganizada em 1928; em 1924 a sala B é referenciada como "sala da escola portuguesa dos século XVIII e XIX (começo)"].

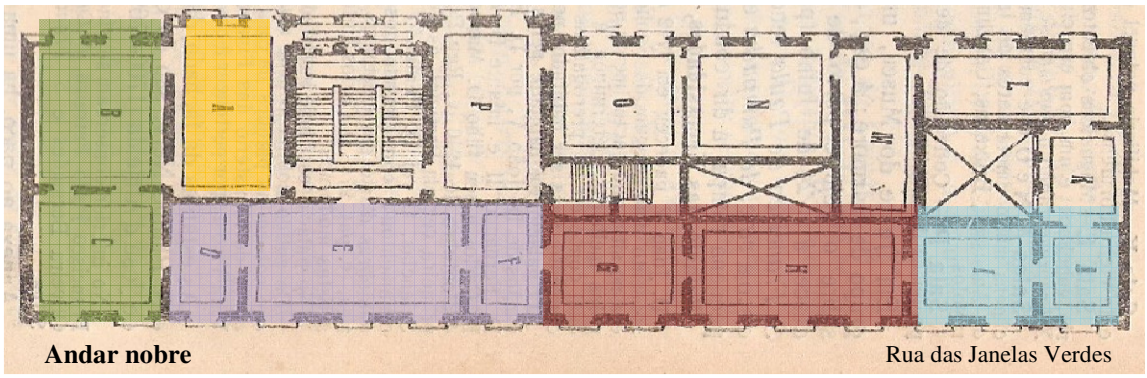
janeiro de 1924 – abertura da sala "Luís Fernandes" (ou "Sala Maria Emília") (sala Q do piso térreo);

final de 1934 – organização do núcleo de ourivesaria (salas R e S do piso térreo. (Nota: também há um núcleo de ourivesaria e joalharia no piso nobre – sala L, pelo menos até meados da década de 1920).

[1396] Este levantamento não pretende ser exaustivo e limita-se a seguir as intervenções que mais destaque tiveram na imprensa, a maioria relacionada com as salas de pintura. Fica por fazer um estudo mais aprofundado, para o qual pretendemos contudo deixar aqui várias pistas. A designação alfabética das salas tem como base as plantas que apresentamos na página seguinte, retiradas de COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*, 1924, 23 e 25; a autoria e datação das fotografias resulta do cruzamento das várias fontes consultadas.

O MNAA no tempo de José de Figueiredo – principais intervenções





Sala Q – inaugurada em 1922 como "Sala Luís Fernandes" ou "Sala Emília". Antes expunham-se nesta sala esculturas (reproduções), cerâmica, mosaicos, tapeçarias.

Salas R e S – salas de ourivesaria. Existe menção à sua remodelação durante a década de 1920. Já estavam abertas em 1930.

Salas 3 e 4 – em 1913 albergavam a Coleção Carvalhido, herança do MNBA. No final da década de 1910 expunham-se na sala 3 as coleções de faiança portuguesa, espanhola e francesa (arranjo de José Queirós); em 1924 há menção do arranjo da sala 4 para albergar as coleções de porcelanas europeias e orientais.

Salas J e I – "Nuno Gonçalves" e "Mestre de S. Bento" – inauguradas em março de 1912.

Salas H e G – quadros portugueses do século XVI e quadros estrangeiros dos séculos XV e XVI – inauguradas em agosto de 1912.

Salas D, E, F – dos "pintores holandeses e flamengos do século XVII", dos "mestres dos séculos XVI e XVII" e dos "precursores" – inauguradas em maio de 1915.

Salas B e C – Salas de pintura europeia, inauguradas em março de 1920. Em 1921 a sala C foi reorganizada e inaugurada como "sala da pintura espanhola, voltando a ser reorganizada em 1928; em 1924 a sala B é referenciada como "sala da escola portuguesa dos século XVIII e XIX (começo)".

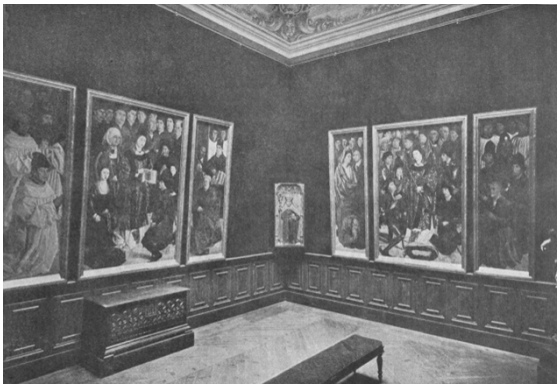
Sala A - Em 1924 há indicação de que esta sala se encontrava em arranjo, destinando-se à escola de pintura francesa. Há ainda indicação de que o arranjo desta sala, com os quadros franceses, deveu-se a Luciano Freire, tendo sido aberta em agosto de 1928.

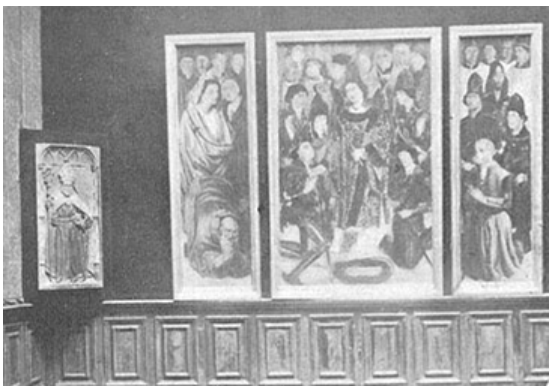
Pouco menos de um ano após a sua nomeação como diretor do MNAA, José de Figueiredo inaugura oficialmente as primeiras salas remodeladas, as salas "Nuno Gonçalves" (sala J, atual sala do teto pintado) e "Mestres de S. Bento e do Paraíso" (sala I), em março de 1912. Em ofício de 7 de junho de 1912 o diretor indica que para a realização do arranjo destas duas salas chegou a recorrer a verbas pessoais, sendo que as intervenções feitas consistiram no seu *"forramento e arranjo"*, para o que chegaram a ser aproveitados alguns reposteiros, *"na sua maior parte condenados, que encontramos aqui"*[1397]. Na imprensa periódica foi dado grande destaque à abertura destes dois espaços:

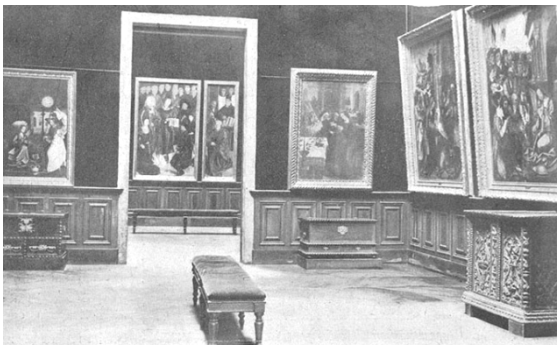
> *"«Esta sala, como a que se segue, encontrava-se no mesmo estado d'aquelas que acabamos de percorrer. Nem o papel estava melhor conservado, nem a disposição do que n'elas havia era mais agradavel. Pois bem, eu* [José de Figueiredo] *e os meus guardas fomo-nos a tudo isso, deitámos fóra o bafiento papel, forrámos as paredes com o veludo de desaproveitados reposteiros e arranjámos estes recantos aconchegados, onde as velhas figuras dos primitivos parecem ter uma velhice mais quente. Depois, colocaram-se n'esta primeira sala os quadros da escola portugueza do seculo XVI, saídos dos* ateliers *de Lisboa, e na segunda as celebres taboas de Nuno Gonçalves, que estavam em S. Vicente de Fóra e que são, presentemente, propriedade do Estado. Na ultima ha tambem o S. Jeronimo, de Durer, tratado por tal modo por Luciano Freire, que o valor do quadro duplicou, e duas esculturas de profetas, que pertenceram á Charola, do convento de Cristo, de Tomar… »(…)*
>
> *As duas salas onde taes maravilhas se mostram são já duas salas internacionaes e segundo o sr. dr. José de Figueiredo afirma, com os primitivos do Museu Nacional d'Arte Antiga podiam organisar-se ainda mais quatro salas, que ficariam sendo, com estas duas, as melhores coleções de pintura da epoca existentes em todo o mundo."*[1398]

[1397] Ofício de José de Figueiredo ao Conselho de Arte e Arqueologia [7 de junho de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1398] "Principia a transformar-se o museu das Janelas Verdes" in *O Seculo* [24 de março de 1912].

Na sala "Nuno Gonçalves" as famosas tábuas de S. Vicente apresentavam-se dispostas na configuração sempre defendida por Figueiredo, em dois trípticos. Colocados num dos cantos da divisão, compunha-se assim a ideia do que deveria ser o retábulo original, para o que se recorria também à inclusão de um relevo policromado do século XV representando Santo Agostinho (MNAA, Inv. 407 Esc), também proveniente do mosteiro de São Vicente de Fora e que cumpria sobretudo um papel decorativo[1399]. Nesta sala eram ainda apresentados outros painéis da mesma escola, *"início triunfal de uma narrativa que, nas salas seguintes, mostraria retábulos manuelinos e painéis das mais qualificadas oficinas portuguesas da primeira metade do século XVI"*[1400] (Fig.s 127, 128 e 129).







Figs. 127, 128 e 129 Em cima: dois aspetos da sala "Nuno Gonçalves" (Sala J). Em baixo: a sala dos "Mestres de S. Bento e do Paraíso" (Sala I). Clichés de João Carlos Coutinho (Fig. 127) e de Joshua Benoliel (Fig.s 128 e 129), 1912.

[1399] Mais tarde este baixo-relevo seria substituído pela cadeira dita de D. Afonso V, monarca a quem se deveu a encomenda dos painéis de S. Vicente (MNAA, Inv. 51 Mov). Proveniente do Convento do Varatojo, esta cadeira foi alvo de restauro pelo CAA de Lisboa por volta de 1912, que alterou a configuração dos seus braços, atualmente restituídos ao desenho original (informação disponível em MatrizNet. URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=258691). Em 1920 José de Figueiredo afirma ter conseguido numa das suas viagens ao estrangeiro a doação de um *"pedaço de tecido (veludo e tela de ouro) fabrico veneziano (…) que tem a particularidade de ser idêntico ao representado na dalmatica do S. Vicente, dos paineis de Nuno Gonçalves"*, destinado à almofada desta cadeira (Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral de Belas-Artes [11 de setembro de 1920]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921). Note-se que a preocupação do aspeto visual das salas é bastante comum em Figueiredo, que chega a afirmar fazer aquisições de peças que façam *"pendant"* com outras já existentes.

[1400] CARVALHO, José Seabra – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos…", 2009, 104.

Após a abertura destas duas salas o Presidente da República, Manuel de Arriaga, visitou o museu e elogiou o trabalho do seu diretor, com quem *"plenamente concordou na necessidade de inscrever-se no Orçamento verba bastante para as obras indispensaveis no Muzeu e larga aquisição de novos trabalhos."*[1401]

Poucos meses depois, José de Figueiredo informa ao jornal *O Século* de que brevemente iriam abrir ao público *"mais duas salas* [H e G]*, uma com quadros portuguezes do seculo XVI e outra com quadros estrangeiros d'esse mesmo seculo e do seculo anterior."*[1402] (Fig.s 130, 131 e 132). Mais uma vez, esta remodelação foi louvada nos principais periódicos portugueses, que salientaram o *"ressurgimento do museu nacional"* e a ação do seu diretor[1403]. António Cobeira, redator de *O Occidente*, relata poeticamente uma visita ao museu no final desse ano:

> *"As salas do Museu de Arte Antiga, que pude visitar, são forradas dum carmesim acariciante. Cóa-se do tecto uma luz de tonalidade suavissima, cuidadosamente graduada. Abre-se ao nosso olhar um ambiente magico de evocação e silencio. (…)*
>
> *E é tão finamente doce a caricia envolvente do seu tecido que dir-se-hia uma névoa de carinho amante que nos envolvesse e eu compreendo bem a palavra elegantemente expressiva dum meu amigo (…): «-Ali, ante panos de maravilha, os olhos não vêem. Apalpam!». (…)*[1404]

Nas salas inauguradas em março e agosto de 1912 as pinturas eram exibidas numa ou duas carreiras, consoante a sua dimensão e / ou importância, o que consistiu clara mudança em relação à apresentação anterior da pinacoteca do museu . Mantinham-se porém as antigas vitrinas – que Figueiredo considerava *"impróprias"* e *"insuficentes"*, mas que só viriam a ser substituídas anos mais tarde, por falta de verbas[1405] –, onde se expunham objetos de menor dimensão.

[1401] "Arte antiga" in periódico não identificado [27 de março de 1912]. AMNAA, Recortes de Imprensa [várias datas, não catalogado].
[1402] José de Figueiredo [carta de] in *O Século* [4 de agosto de 1912].
[1403] "O nosso Museu de Arte Antiga. Reabrem hoje mais duas salas" in *O Século* [18 de agosto de 1912].
[1404] COBEIRA, António – "Cronica Occidental" in *O Occidente*, n.º 1221 [30 de novembro de 1912], 257.
[1405] Cf. Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [16 de janeiro de 1922]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923.

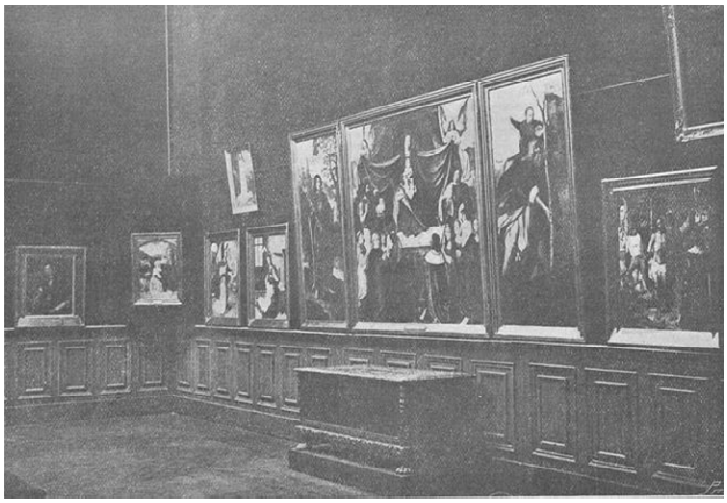






Fig.s 130, 131 e 132 Aspeto das salas G e H arranjadas por José de Figueiredo, 1912. Em cima: sala G (quadros portugueses e estrangeiros dos séculos XV e XVI), concebida pelo diretor do MNAA como *"uma espécie de* salon-carré *do museu pela excepcional qualidade das obras expostas"*, conforme se afirma na edição de 1913 do *Manual do visitante em Portugal*. Cliché de Alberto Lima. Ao centro e em baixo: dois aspetos da sala H (quadros portugueses do século XVI), captados por Joshua Benoliel.

Já em 1913, José de Figueiredo anuncia numa entrevista que os melhoramentos no museu começavam a surtir alguns efeitos no que diz respeito à afluência de público, que aumentara certamente devido *"ao barulho que se tem feito em volta do museu"*. O diretor do MNAA comentaria ainda que os principais visitantes do museu eram as classes menos instruídas, lamentando que *"as outras, ao que parece, até ignoram a sua existencia"*, já que *"não põem aqui os pés nem dão em geral mostras de se interessar por esta casa."*[1406] Embora esta observação pareça ser generalizada, no fim da entrevista Figueiredo revela o seu alvo – aqueles que criticavam as suas teorias acerca da existência de uma escola de pintura portuguesa, teorias essas que presidiam à nova organização do museu:

> *"A transformação do museu vae-se fazendo lentamente, estando já organisadas com a secção de primitivos portuguezes, a mais importante, aquela que mais atenção merece aos estrangeiros, quatro salas, devendo dentro de tres mezes abrir ao publico mais tres, duas destinadas ainda áqueles mestres e uma á escola holandeza-flamenga do seculo XVII. (…) É, porém, para lastimar que, emquanto lá fóra encontram eco todos estes esforços e se fala já, com conhecimento, da nossa escola d'arte primitiva, aceitando-se as reivindicações feitas de primitivos e de outros artistas mais tardios do seculo XVI, como Sanches Coelho, Cristovão de Moraes, etc. (…), nem todos em Portugal pensem da mesma fórma. A arte antiga portugueza, exaltada por Bertaux, Reinach, Bòde, Friedlander e outros, é olhada lá fóra com o respeito a que tem direito. Porque não o ha de ser tambem em Portugal? (…)"*[1407]

[1406] "Coisas d'arte. O Museu d'Arte Antiga" in *O Século* [5 de março de 1913]. No ano seguinte o diretor do MNAA insistiria nesta ideia, comentando que *"Da nenhuma educação artistica (…) tem resultado o verdadeiro antagonismo das nossas elites com a arte, contraste esse flagrante com a intuição artistica do povo, que existe na verdade e com evidencia absoluta (…). Quem mais frequenta o museu [MNAA] é o povo, que, em presença das obras primas, se sensibilisa – só lhe faltando a cultura necessaria para a critica rigorosa. (…)"* (José de Figueiredo [entrevista] in periódico não identificado [1914]. AMNAA, Livro de Recortes de Imprensa, 1914-1915, não catalogado].

[1407] José de Figueiredo [entrevista] in periódico não identificado [1914]. AMNAA, Livro de Recortes de Imprensa, 1914-1915, não catalogado.

Nesta mesma entrevista Figueiredo não deixou de apelar mais uma vez para a necessidade de ser aumentada a dotação da instituição que dirigia, informando contar com o apoio de Afonso Costa, *espirito culto que tem visto, nas suas viagens, com que carinho se trata lá fóra das coisas artisticas"*[1408], na próxima revisão orçamental. As suas expetativas confirmar-se-iam, já que Costa aprovou para o orçamento de 1914-1915 um aumento da verba para o Museu Nacional de Arte Antiga[1409]. Este aumento de dotação não implicou contudo que o diretor cessasse com os pedidos de verba para obras e para as restantes atividades do museu, sendo possível verificar nos ofícios e relatórios produzidos nesse período que essas solicitações eram constantes.

Aquando da abertura das duas salas de pintura, em agosto de 1912, o diretor do MNAA informou a imprensa de que continuariam encerradas para obras mais três salas do museu, alvitrando porém que *"o que fica de fóra, com valor e apresentavel, é pouco e a sua não exibição justifica-se em demasia pela necessidade inadiavel de fazer das antigas salas depositos do museu, duas das quaes sem as menores condições de luz, duas salas dignas de um museu como deve ser o Museu Nacional de Arte Antiga. (…)*[1410]. Estas três novas salas (D, E e F, dos "pintores holandeses e flamengos do século XVII", dos "mestres dos séculos XVI e XVII" e dos "precursores") viriam a ser inauguradas em maio de 1915[1411], merecendo da imprensa o comentário de que *"rivalisam com as melhores de museus estrangeiros, desde o Prado ao Louvre, salvas as devidas proporções das obras expostas"*[1412] (Fig.s 134 a 141).

Uma das novidades no "arranjo" museográfico da sala E foi a colocação de panos de parede falsa a cortar os cantos, solução já experimentada timidamente em 1912 (Fig. 130) e que fora difundida a partir de 1909 por Schmidt Degenere no *Boymans Museum*, tendo como objetivo melhorar a distribuição lumínica, evitando zonas de sombra nos cantos[1413] (Fig.s 134 e 135). A adoção desta solução revela que o diretor do

[1408] "Coisas d'arte. O Museu d'Arte Antiga" in *O Século* [5 de março de 1913].
[1409] Cf. Ofício de José de Figueiredo para o Ministério da Instrução Pública [14 de janeiro de 1914]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. V. também "Uma nova aquisição do Museu de Arte Antiga" in *Diário de Noticias* [26 de agosto de 1913].
[1410] José de Figueiredo [carta de] in *O Século* [4 de agosto de 1912].
[1411] Alguma documentação indica que a remodelação destas salas já estaria concluída em 1914 (AMNAA, Copiadores de Correspondência, 1905-1916).
[1412] "No Museu de Arte Antiga" in *A Capital* [11 de maio de 1915].
[1413] Cf. NOORDEGRAAF, Julia – *Strategies of display…*, 2004, 66 e seg. **Frederik Schmidt-Degener** (1881-1941). Frequentou os cursos de História da Arte em Berlim e na Sorbonne, sem contudo completar a formação. Foi diretor do *Boymans Museum* de Roterdão entre 1908 e 1921, ano em que foi nomeado diretor do *Rijksmuseum* de Amesterdão. Recordado sobretudo pelo seu papel nos museus, defendeu a exibição ao público dos objetos mais interessantes do ponto de vista estético, sustentando que as obras de

MNAA se encontrava atento às intervenções museológicas feitas no estrangeiro, sendo que a sua implantação em fase mais ou menos tardia se prendeu unicamente com os atrasos constantes das obras no museu.



Fig.s 133, 134 e 135 Em cima: a sala E antes das obras, mas já com um arranjo museográfico da responsabilidade de José de Figueiredo, c.1913. Ao meio e em baixo: dois aspetos da mesma sala, depois da remodelação, 1915. Note-se o tom mais claro das paredes, os cantos cortados e o novo chão em *parquet* .

arte com interesse sobretudo historiográfico e documental deveriam ser apresentadas separadamente. Claramente influenciado pela atividade de Wilhelm von Bode no *Kaiser Friedrich Museum*, as suas intervenções nos dois museus que dirigiu pautaram-se por uma reorganização museográfica marcada pela criação de ambientes, em salas nas quais muitas vezes se apresentavam objetos de várias naturezas. Em relação às coleções de pintura, defendeu o seu agrupamento por escolas, organizadas por ordem mais ou menos cronológica, tal como viria a preconizar José de Figueiredo (cf. URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org/schmidtdegenerf.htm).







Fig.s 136, 137 e 138 Em cima: sala D (“pintores holandeses e flamengos do século XVII”) em 1915. O vão de porta encerrado dava acesso à sala C, então em remodelação. Ao centro e em baixo: a mesma sala depois de 1919, fotografada por Octávio Bobone.

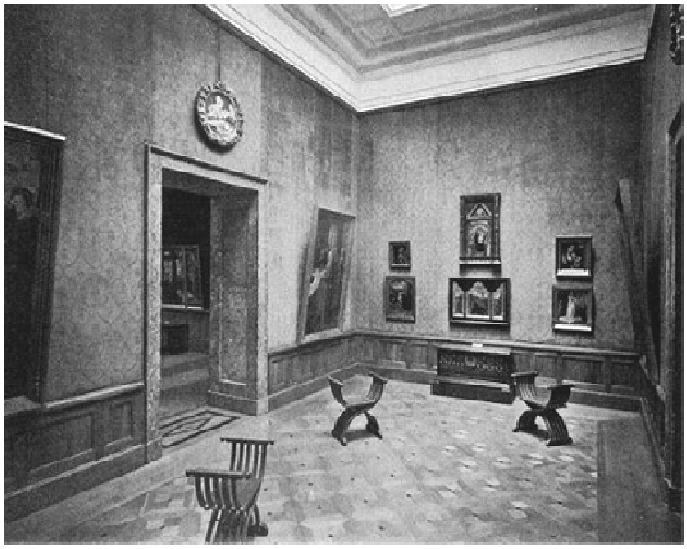






Fig.s 139, 140 e 141 Em cima: a sala F (dos "precursores" ou "pequena sala de Primitivos") em 1915. Ao centro e em baixo: a mesma sala depois de 1919, fotografada por Octávio Bobone.

A imprensa elogiou os vários pormenores nas conceção dos renovados espaços,

> *"desde os* parquets *feitos segundo desenhos portugueses antigos, aos frisos dos tectos que o lapis seguro e leve de Adães Bermudes traçou e que o sr. João Machado executou; desde as ombreiras das portas dum lindo marmore português de tons sanguineos e esbranquiçados, aos bancos feitos por Alvaro Pinto de Miranda, da Granja, igualmente portugueses, dum verde suave e calmo e a luz serena que envolve tudo, sente-se naquelas salas tranquilidade, repouso, um bem-estar inefavel que nos prende e nos adormece, que nos obriga a permanecer ali, muito quietos, e a que gostosamente se cede. (…)"*[1414]

As opções museográficas mantinham uma coerência formal com as decisões que haviam sido tomadas anteriormente, destacando-se a redução do número de quadros nas paredes e o recurso a objetos das coleções de mobiliário para compor a exposição. Uma das novidades na intervenção nestas salas foi a instalação de um novo processo de suspensão dos quadros, *"tão novo que só agora começa a ser adoptado em museus franceses e por intermedio do nosso compatriota"* e que fora inventado por um industrial francês[1415] para a sua galeria particular:

> *"Ao longo da cimalha corre um varão de ferro ao qual vão prender-se, em gancho, varas de aço que sustentam o quadro. A inclinação do quadro, indispensavel à vista**, é dada por uma mola especial que ao mesmo tempo fixa o painel**, por maior que seja."*[1416]

A inovação deste sistema não seria propriamente o processo de suspensão, já utilizado em galerias portuguesas[1417] e mesmo no MNBA[1418], mas sim a mencionada

[1414] "O Museu de Arte Antiga" in periódico não identificado [12 de maio de 1915]. AMNAA, Livro de Recortes de Imprensa, 1914-1915, não catalogado.
[1415] O seu nome seria Boyer; não conseguimos, contudo, confirmar a sua identidade.
[1416] "Museu Nacional de Arte Antiga" in periódico não identificado [7 de novembro de 1914]. AMNAA, Livro de Recortes de Imprensa, 1914-1915, não catalogado.
[1417] V. XAVIER, Hugo – *A Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, 2009 [texto policopiado],75. Esta dissertação de Mestrado foi publicada em 2014 pela editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
[1418] V. fotos do museu anteriores à direção de José de Figueiredo, como por exemplo as publicadas por Sousa Viterbo em *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, 1900.

mola de fixação, que permitiria controlar com mais precisão o grau de inclinação dos quadros, independentemente do seu tamanho.

Refira-se ainda que esta remodelação implicou uma obra de fundo ao nível das coberturas (nomeadamente a abertura de algumas zonas do telhado para a colocação de clarabóias)[1419], visando atender *"convenientemente às condições de temperatura, distribuição de luz, etc."* dos espaços de exposição[1420].

Apesar de o destaque ter sido dado às novas salas de pintura do andar nobre, há notícia de intervenções, nesta época, em alguns espaços do andar térreo, como a demolição de *"um arco que dá passagem, da ultima sala do andar terro (lado sul), para o entresol, onde essa secção* [de desenho] *vai ser exposta (…)"*[1421] e a organização da *"nova instalação da sala de cerâmica"* [1422], efetuada pelo conservador José Queirós e que viria a ser franqueada ao público no início de agosto de 1916[1423] (Fig. 142).



Fig. 142 Sala de cerâmica (sala 3 do piso térreo), arranjo de José Queirós, c. 1916.

[1419] Cf. Ofício de José de Figueiredo para o Almirante-administrador do Arsenal da Marinha [23 de maio de 1913], solicitando o empréstimo de encerados para cobrir as zonas do telhado abertas durante as obras. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1420] "Uma nova aquisição do Museu de Arte Antiga" in *Diário de Noticias* [26 de agosto de 1913].
[1421] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral das Obras Públicas e Minas [15 de setembro de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. José de Figueiredo defende a demolição do referido arco porque "*alem das outras razoes como as de luz, maior espaço aproveitável, etc, ha ainda em favor d'esta demolição o não estar a forma d'esse arco em harmonia com o caracter do edificio, que assim soffre com isso imensamente."*
[1422] Cf. Ofício de José de Figueiredo para o Presidente da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de São Sebastião da Pedreira [5 de Fevereiro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1423] Cf. Ofício de José de Figueiredo para José Queirós [2 de agosto de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1916-1924.

No final de 1915 o ministro da Instrução Pública, João Lopes da Silva Júnior, visitou o MNAA, ficando "*muito bem impressionado com a boa disposição dos quadros, das peças de ourivesaria e indumentaria e com a ornamentação das novas salas"*[1424]. Nessa altura José de Figueiredo solicita autorização superior para prosseguir com o plano de remodelação de mais três salas do museu (salas A, B, C), referindo a urgência da sua transformação *"em harmonia com o estilo adoptado nas salas D, E e F já inauguradas"*[1425]. Contudo, um novo fator tornaria o contexto pouco favorável à continuação dos trabalhos: a entrada de Portugal no conflito que desde 1914 assolava a Europa, e que implicou o desvio das verbas estatais para o novo esforço de guerra, paralisando as despesas não urgentes. Na proposta para o orçamento de 1916-1917 o diretor do MNAA comenta ter plena consciência das *"consequencias economicas da actual guerra europêa"*, pelo que apenas pedia o que considerava *"essencial à vida regular do museu, não podendo eu de forma alguma, nem com essa verba, dar o desenvolvimento que era precizo à sua remodelação, que apesar de todos os meus esforços e valiosos auxilios de particulares, tem sido mais lenta do que seria para desejar."*[1426]

Recordemos ainda que, às restrições orçamentais impostas pela entrada de Portugal na guerra, juntou-se uma série de acontecimentos pessoais que levaram a um afastamento de José de Figueiredo do museu no final da década de 1910 (período de doença e morte de sua mãe, no início de 1917, e de seu irmão Agostinho, em 1918 – v. Capítulo 3), o que decerto terá contribuído para a interrupção prolongada do processo de remodelação das salas: as intervenções deviam-se em grande parte à persistência constante do seu diretor, sendo que as suas ausências em nada contribuíram para o andamento regular dos trabalhos. De facto, quando regressa às suas funções, em 1920, Figueiredo apressar-se-ia a oficiar ao diretor geral do Ministério do Comércio, lamentando

[1424] "O ministro da instrução visita o Museu de Arte Antiga e o Conservatorio" in *O Século* [20 de outubro de 1915].
[1425] Ofício de José de Figueiredo ao Diretor Geral das Obras Públicas e Minas [22 de fevereiro de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1426] Ofício de José de Figueiredo para a Secretaria Geral do Ministério da Instrução Pública [18 de outubro de 1916]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1916-1924.

"a triste surpresa de vir encontrar as obras das salas A. e B. quasi no mesmo estado em que as deixei quando sahi no mez de Abril; e, desde Setembro, o avanço tem sido ainda menor.

Não posso esquecer quanto o Museu deve à solicitude e zelo de V.ª Ex.ª e sei que não foi por culpa de V: Ex.ª que o andamento das obras foi tão moroso. Mas o facto é que essas salas que deviam estar já instaladas e franqueadas ao publico, estão ainda em estado que não permite o seu aproveitamento por agora e eu não posso deixar de constatar isso, tanto mais que assim continuam longe da vista dos estudiosos e frequentadores deste Museu, obras que por todos os motivos não deviam nem num só instante deixar de estar patentes a todos (nacionaes e extrangeiros), que as quizessem vêr."[1427]

Em 22 de janeiro de 1918 a Comissão Executiva do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição (Lisboa) reúne-se no MNAA, percorrendo as suas salas, *"tanto as já concluídas, como aquellas que estão ainda em obras"*. Foi então aplaudida a ação de José de Figueiredo, *"afastado ha mezes do serviço por motivo de doença"*) e expressado um voto de apoio às *"medidas de caracter occasional tomadas pelo seu collaborador e actual substituto, o vogal Sr. Luciano Freire"*. No decurso desta visita a Comissão lastimou ainda que a *"relativa morosidade das obras, principalmente no que toca á transformação das antigas salas, esteja tornando impossível a apresentação ao publico de tantos e tão valiosos objectos de arte"*[1428].

Apesar do lento avanço da remodelação do museu, em 23 de março de 1920 foram abertas ao público mais duas salas (B e C) dedicadas à arte europeia, nas quais se terá conseguido realizar *"o verdadeiro prodigio de uma harmonia admiravel e dificilima com um conjuncto de objectos de arte de tão diferentes paizes e distanciadas épocas"*[1429] (Fig. 143). Há notícia de estes espaços estarem a ser intervencionados já em 1917, altura em que o diretor do museu, então ausente de Lisboa, escreve a Luciano Freire dando conta da instalação que pretendia organizar:

[1427] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral do Ministério do Comércio [11 de dezembro de 1920]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921.
[1428] Ata da Comissão Executiva do CAA de Lisboa [22 de janeiro de 1918]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 12. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.
[1429] "Museu Nacional de Arte Antiga. A abertura das novas salas" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 738 [12 de abril de 1920], 258.

"As tres salas novas do andar superior, a primeira, junto á pequena dos holandeses e dos flamengos, para a escola espanhola; a imediata para a escola portuguesa do sec. XVIII, e a outra dividil-a-hia em duas, sendo uma d'estas para a escola francesa, ficando no logar de honra o Fragonard, dentro de uma caixa, e a outra para o séc. XVIII e começo de XIX de diversas escolas."[1430]

A maioria das obras expostas nas recém-inauguradas salas C e B haviam sido doadas ou adquiridas pelo Estado já durante a direção de Figueiredo, facto muito louvado na imprensa nacional, que não deixou de salientar a ação do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga – que, por exemplo, contribuiu para as aquisições da pintura "A Cortesã", então atribuída a Frans Hals[1431], e de um contador do século XVII[1432] – elogiando também as doações de particulares, como o legado do general Jacinto Barreira e as ofertas do Conde de Santar, do poeta Guerra Junqueiro e de Georges Demotte[1433] (Fig.s 144 e 145). Refira-se ainda que para além de ter contribuído para a aquisição de obras, o GAMNAA teve ainda um importante papel no próprio processo de remodelação das salas, patrocinando a aquisição de tecidos, o emolduramento das pinturas, etc.[1434]. Devido à quantidade e diversidade de obras expostas, estes espaços apresentavam-se com um aspeto mais "cheio" (Fig. 144), fator que cremos ter sido, pelo menos em parte, intencional, já que assim destacava-se mais positivamente os contributos do GAMNAA e de entidades particulares para o incremento das coleções do museu[1435], o que poderia contribuir para o crescimento destas iniciativas.

[1430] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [20 de agosto de 1917]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 4.1.

[1431] Inv. 1633 Pint. Esta obra é atualmente atribuída ao pintor Jacob Adriaensz Backer.

[1432] Contador de Antuérpia, com pinturas atribuídas a Franz Wouters (Inv. 1058 Mov), oferecido pelos "amigos do museu" Aurora de Macedo, Adriano Coelho, Henrique Monteiro de Mendonça e Luís Fernandes. A propósito desta aquisição v. BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia. 100 anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2012, 46 e BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta Barreira – *Por amor à Arte. Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. 100 anos 1912-2012*, 2012, 71-72.

[1433] "Museu Nacional de Arte Antiga. A abertura das novas salas" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 738 [12 de abril de 1920], 258.

[1434] V. BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 49. Abordaremos o GAMNAA neste capítulo, ponto 5.

[1435] Para além da publicidade que os jornais fizeram à exposição e às doações, mencione-se que José de Figueiredo pedira para serem colocadas nas tabelas das peças doadas por particulares ou através do GAMNAA a respetiva indicação. Por exemplo, após receber "O arrependimento de S. Pedro" (doação de Georges Demotte), pede a Freire que elabore a tabela, referindo que esta "*deve mencionar mais o nome do doador (…). Se me não engano a designação que adoptei é: Offerta de etc."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [18 de fevereiro de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.3).



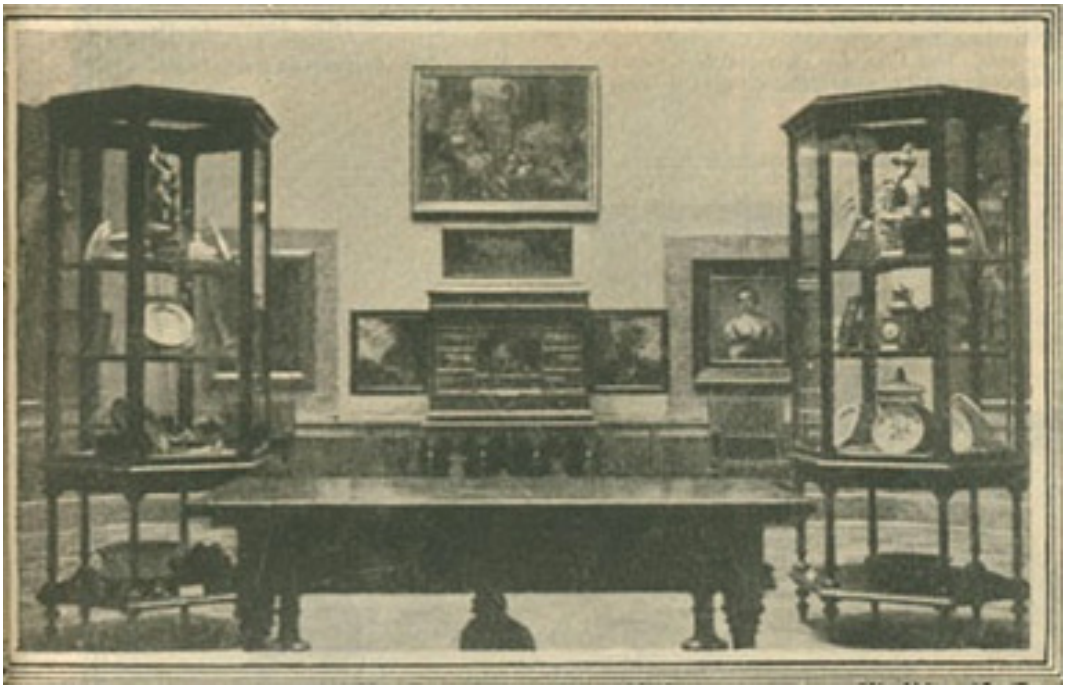
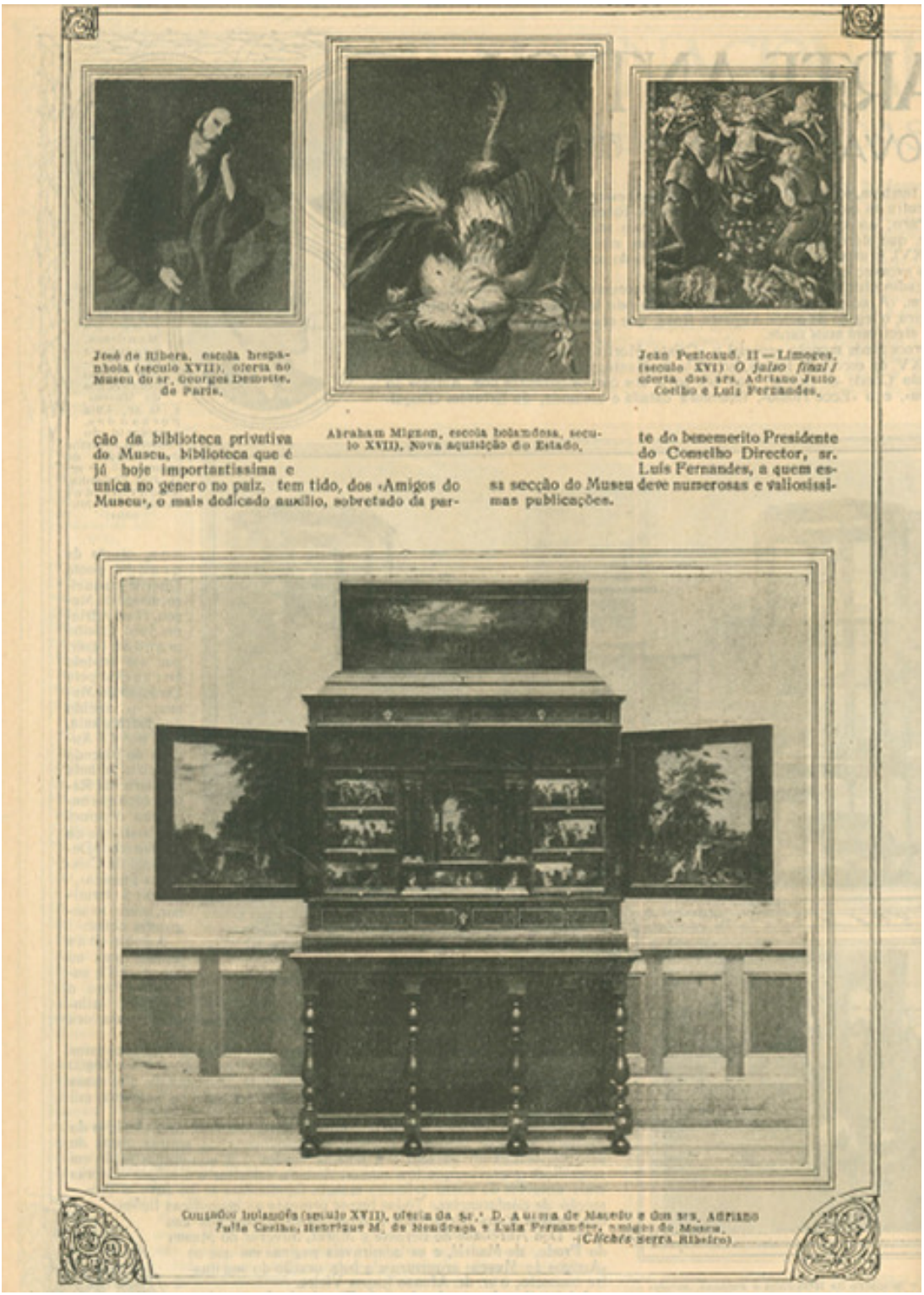


Fig.s 143 e 144 Em cima: dia de inauguração das novas salas do MNAA (C e B) em abril de 1920; da esq. para a dir.: o embaixador do Brasil e sua esposa; o ministro da Instrução Pública, Vasco Borges; o presidente da República, António José de Almeida; José de Figueiredo; e o ministro de Espanha e sua esposa. Em baixo: aspeto de uma das novas salas; ao centro, o contador holandês doado pelo GAMNAA, tendo ao lado a tela "A Cortezã", então atribuída a Franz Hals. Clichés Serra Ribeiro.



José de Ribera, escola hespanhola (seculo XVII), oferta ao Museu do sr. Georges Demotte, de Paris.

Abraham Mignon, escola holandesa, seculo XVII), Nova aquisição do Estado.

Jean Penicaud. II — Limoges, (seculo XVI) *O juizo final!* oferta dos srs. Adriano Julio Coelho e Luiz Fernandes.

ção da biblioteca privativa do Museu, biblioteca que é já hoje importantissima e unica no genero no paiz, tem tido, dos «Amigos do Museu», o mais dedicado auxilio, sobretudo da parte do benemerito Presidente do Conselho Director, sr. Luís Fernandes, a quem essa secção do Museu deve numerosas e valiosissimas publicações.

Conzador holandês (seculo XVII), oferta da sr.ª D. Aurora de Macedo e dos srs. Adriano Julio Coelho, Henrique M. de Mendonça e Luiz Fernandes, amigos do Museu.
(*Clichés* Serra Ribeiro)

Fig. 145 Página da *Ilustração Portuguesa*, destacando algumas obras incorporadas no MNAA por via de ofertas particulares, apoio do GAMNAA ou aquisições do Estado.

Em 2 de abril de 1921 foi inaugurado solenemente um novo arranjo da sala C, agora dedicada à pintura espanhola, evento que contou com a presença do presidente da República (António José de Almeida), do presidente do Ministério (António Maria Baptista), do ministro de Espanha em Portugal e de um grupo de estudantes e professores da Universidade de Madrid, entre os quais Elias Tormo (1869-1957), Gomez Moreno (1870-1970) e Sanchez Cantón (Fig. 146).

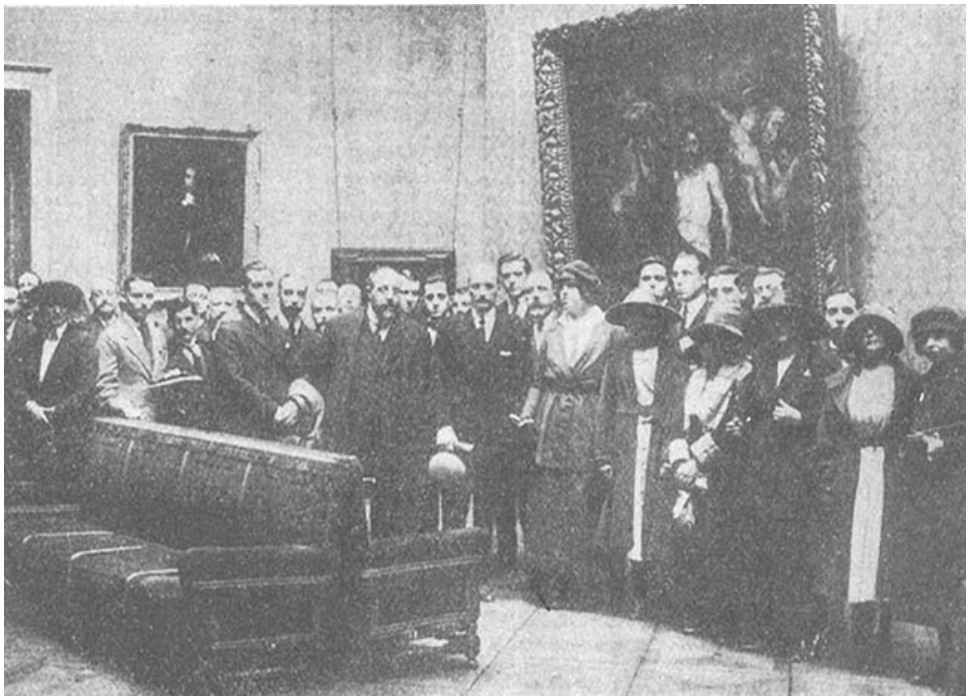


Fig. 146 Inauguração da sala de pintura espanhola (sala C), abril de 1921.

Ciente das limitações da coleção de pintura espanhola do MNAA, José de Figueiredo recorreu para a organização deste núcleo às ofertas[1436] e à requisição de quadros pertencentes a outros estabelecimentos estatais[1437]. Nesta sala foram então

[1436] Por exemplo, em 1919 Figueiredo escreve a Luciano Freire, que então o substituía interinamente na direção do museu, indicando que havia obtido do antiquário Georges Demotte a oferta de "*um Ribera admirável para o Museu"*, que pretendia expor na futura sala de pintura espanhola: *"Ora o quadro em questão, que representa o apostolo S. Pedro, constitue um admiravel pendant ao nosso S. Jeronymo do mesmo artista visto medir aproximadamente o mesmo (…). Peço-lhe pois para mandar fazer, desde já, uma moldura egual á de S. Jeronymo, servindo-se de qualquer truc na confecção da moldura para aproximar o mais possivel, em tamanho, um quadro do outro, pois é minha idêa, quando organizar a futura sala de pintura espanhola (a seguir á pequena dos mestres flamengos e holandeses), pôr essas duas telas a ladear, seja a "Virgem com o Menino", de Moralles, seja o Murillo (se elle já tiver dado entrada no museu), seja outro que fique bem entre os Riberas. É coisa que só á vista dos quadros a colocar se pode resolver. (…)"* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 18 de fevereiro de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.3). O quadro em questão é "O arrependimento de S. Pedro", de José de Ribera (Inv. 1576 Pint).

[1437] Em novembro de 1919 José de Figueiredo solicita à Fazenda Pública a transferência dos "*quadros antigos da escola espanhola existentes nos Palacios Nacionais e especialmente no da Ajuda, que esta*

expostos *"dois Murillos, dois Peredas, tres Riberas, um Clemente Sanchez, um Velasquez, um Mazo, dois Valdez Real e cinco Zurbaran"*, com decoração *"completada por alguns tapetes persas do segundo periodo do seculo XVI-XVII, duas cadeiras hespanholas, da mesma epoca, e uma arca, egualmente d'esse tempo"*[1438] (Fig.s 147, 148 e 149). No discurso inaugural José de Figueiredo reconheceria as claras limitações deste novo núcleo:

> *"Ao organisar esta sala não tive, é claro, a pretensão de julgar que os poucos quadros que aqui pude reunir representassem a arte hespanhola de um periodo, que é precisamente a mais alta afirmação da sua força, embora saiba que alguma coisa que ha n'ela de novo e interessante para v.as ex.as. (…) A escola de pintura hespanhola, e, principalmente, a do seu periodo de ouro, que é o seculo de seiscentos, só em Hespanha pode ser conhecida; só aí e em museus como o Prado, ou ainda nos de Valencia, Barcelona, Sevilha, e outros, os seus grandes artistas estão representados com obras que mostram a grandeza do seu genio. (…)"*[1439]

Quanto à museografia adoptada, notamos a permanência de uma solução próxima das anteriores, agora tendencialmente mais clara e mais vazia (tal como se ensaiava no resto da Europa, em vários museus que então se reorganizavam em contexto de pós-guerra), ainda que com os apontamentos "decorativos" que eram tão caros ao diretor, como a inclusão de arcas e cadeiras. As fotografias desta sala – que terá sofrido pontuais alterações no seu arranjo nos anos seguintes – foram integradas, mais de dez anos depois da sua inauguração, no segundo volume de *Muséographie* (1935), como ilustração de um bom exemplo de solução museográfica (Fig.s 148 e 149).

Direcção considere dignos de figurar no Museu e que nele tenham cabimento. Sendo essa sala exclusivamente destinada a esta Escola, V.ª Exª comprehende a necessidade de completar o mais possivel o respectivo núcleo já aqui existente, de maneira a que o conjunto honre o primeiro Museu do paiz e, sendo um elemento de atração, possa constituir o valôr educativo que a obra de arte deve representar e representa quando convenientemente agrupada e apresentada" (Ofício de José de Figueiredo para o secretário geral do Ministério das Finanças e Diretor Geral da Fazenda Pública [3 de novembro de 1919]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1918-1919).

[1438] "No Museu de Arte Antiga. Inaugura-se uma sala de pintura hespanhola" in *O Século* [3 de abril de 1921].

[1439] Idem, *ibidem*.







Fig.s 147, 148 e 149 Vários aspetos da sala de pintura espanhola (sala C), fotografados por Octávio Bobone em 1934. As duas fotos de baixo foram publicadas em 1935 em *Muséographie.*

Ao longo da década de 1920 as salas A e B sofreram várias intervenções: em 1924 e em 1930 ainda há notícia de a sala A estar *"em arranjo"* para albergar pintura da escola francesa; a partir de 1924 passaram a ser exibidas na sala B trabalhos de Domingos Sequeira e Vieira Lusitano, representativos da *"escola portuguesa dos séc. XVIII e XIX (começo)"*[1440] (Fig.s 150 e 151); e em 1928, após obras profundas, a nova organização desta sala seria efetuada sob a supervisão de Luciano Freire (Fig.s 152 e 153).

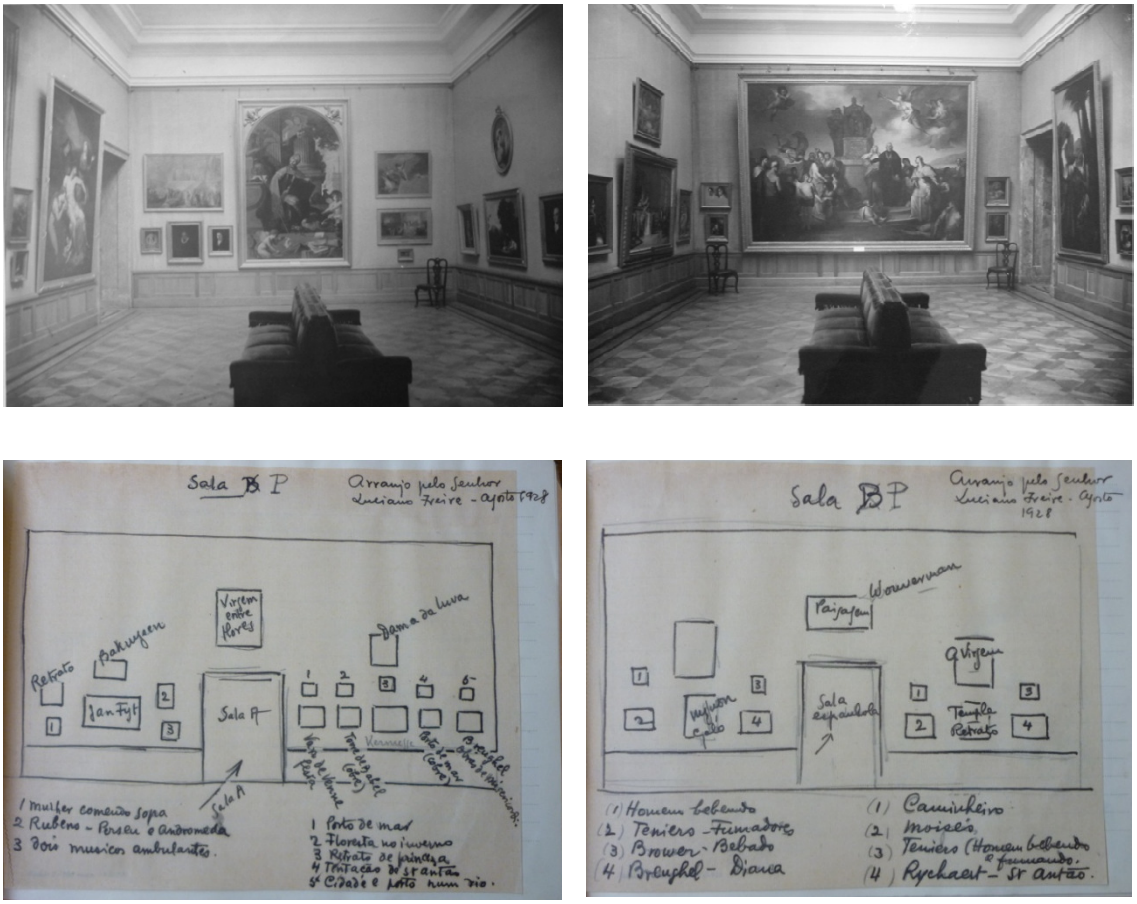


Fig.s 150, 151, 152 e 153 Em cima: dois aspetos da sala B, com exibição de obras de Domingos Sequeira e de Vieira Lusitano. Clichés de Fernando Tomás, 1926. Em baixo: duas páginas do caderno elaborado por João Couto, intitulado "Pinturas. Esquema da distribuição das salas de pintura até às obras de remodelação dos anos 1938-1943", apresentando o esquema da antiga sala B (entre a sala A e a sala C, de pintura espanhola), com a indicação: *"Arranjo pelo Senhor Luciano Freire Agosto 1928"*.

[1440] FIGUEIREDO, José de – "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*, 1924, 24.

Os critérios seguidos por José de Figueiredo, durante o longo processo de reorganização das salas de pintura do seu museu, tiveram como base a tentativa de encontrar um compromisso a partir da dicotomia de organização da pintura por épocas (como fizera Tomás da Fonseca), ou por escolas (levada a cabo por Nunes Júnior):

> *"Ou se expõem* scientificamente *os quadros, conforme as oficinas ou escolas e segundo os tempos, de modo que se dê ao publico apreciador uma ideia generica da evolução da Arte.*
>
> *Ou se expõem* artisticamente*, conforme dimensões, altura e largura e tonalidade e outras condições dos quadros expostos, de maneira que o publico recebe uma impressão agradavel e* já artistica *da sua metodisação e ordenação.* ***Ora, eu entendi que não devia seguir absolutamente um ou outro dos criterios. Mas tentei aproximál-os, concilial-os, de tal forma que eu desse ao profano o conhecimento mais ou menos nitido da evolução da Pintura, sem irritar compleições artisticas pelo desagradavel, desordenado e caótico do conjunto.*** *E além disto, ha mais a notar…*
>
> *Devem observar-se preceitos de optica. E assim desloquei quadros da grande altura em que estavam, quasi tocando o tecto, para os colocar a altura mais conveniente, não só aos olhos examinadôres, mas também á sua conservação, já um tanto preservados de maior luz e calôr."*[1441]

Para o diretor do MNAA não fazia sentido uma organização da pintura que, embora cientificamente mais correta, resultasse numa apresentação *"inesthetica"*; por outro lado, não seria apropriada uma organização meramente *"artistica"*, já que este processo – disposição das pinturas por conformidade de temas, dimensões ou tonalidades – poderia ser demasiado confuso e prejudicar a informação que se pretendia transmitir ao visitante[1442]. Assim, a nova organização da pintura seria composta por núcleos de "escolas", dentro dos quais se procederia a uma disposição cronológica,

[1441] José de Figueiredo entrevistado por COBEIRA, António – "Cronica Occidental" in *O Occidente*, n.º 1221 [30 de novembro de 1912], 258. Sublinhado nosso.
[1442] "*O ideal é conjugar o processo scientifico com o artistico de fórma que quem entre no muzeu tenha a comprehensão rapida das epocas, mas não soffra uma impressão desagradavel pela approximação de certas obras do genero oposto."* (José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911]).

como refere José de Figueiredo ao comentar a organização das novas salas de pintura que seriam inauguradas em 1912:

> *"Quanto aos primitivos pintores portugueses, penso em agupal-os em differentes salas e dispol-os por seculos. Farei tres grandes grupos, o do sul do paiz (Evora), o do centro (Lisboa) e o do norte (Vizeu). Seria bom que viessem para a collecção os quadros de S. Vicente (os de Nuno Gonçalves e mais tres do seculo XV) que seriam collocados em sala especial."*[1443]

A menção, nesta passagem, às escolas de pintura regionais portuguesas e aos quadros de S. Vicente não é de todo inocente e revela um dos pontos essenciais para se compreender a reorganização da pinacoteca do novo museu, reestruturada sob a reivindicação das especificidades da pintura portuguesa e da chamada de atenção para a sua importância no contexto da história da arte internacional. O ponto de partida desta reorganização seriam naturalmente os "primitivos portugueses", dispostos em torno das tábuas de Nuno Gonçalves – incorporadas no museu após a mudança de regime (v. Capítulo 5) –, *"genial marco fundador da Escola Portuguesa de Pintura, inigualável prova de que os "Primitivos Portugueses" tinham, na sua génese, uma originalidade técnica e estética que absolutamente os diferenciava da restante pintura europeia do século XV"*[1444].

Em suma, a prioridade absoluta dada à pinacoteca do museu – em que prevalecia a valorização da pintura portuguesa e sua confrontação com a pintura europeia coeva – prendia-se com a construção de uma narratividade própria, profundamente ligada aos discursos identitários nacionalistas então desenvolvidos na historiografia da arte portuguesa e europeia, e ao facto de esta constituir um dos principais elementos de singularidade do museu, que só assim poderia competir com as grandes coleções internacionais. Note-se que o conservador do MNBA Manuel de Macedo revelara já em 1892 ter plena consciência de que *"o principal elemento de riqueza do Muzeu é a collecção dos quadros, ou paineis quinhentistas e do seculo anterior"*, cujo número era

[1443] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].
[1444] CARVALHO, José Seabra e CARVALHO, Marta Barreira – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos …", 2009, 103.

"consideravel" e ocupava *"já quatro salas"*[1445]. Concordando com esta observação, Figueiredo não deixava, porém, de entender que a exposição destas obras, tal como a encontrara, não fazia jus à sua importância nem tão pouco as valorizava – em primeiro lugar, porque as orientações anteriores implicaram a apresentação lado a lado de obras de qualidade díspar, tornando o museu *"um verdadeiro depósito em que a obra de arte autentica desaparecia apagada e perdida entre banalidades ou verdadeiros horrores"*, situação que tentara ser contrariada a partir de 1901 por um grupo de académicos, contudo sem grandes resultados[1446]; em segundo lugar, porque a falta de estudo das coleções dava azo a atribuições erróneas, o que dificultava a abordagem científica às obras e a sua correta apresentação e divulgação perante o público geral ou mais erudito[1447]; e em terceiro lugar, porque a coleção apresentava lacunas (fator já apontado por Delfim Guedes no catálogo de 1883[1448]) que só começariam a ser preenchidas depois de 1911, ano a partir do qual se deu um importante incremento de incorporações no museu.

José Seabra Carvalho comenta, a propósito da reorganização do museu levada a cabo por José de Figueiredo, que esta teria sido fortemente condicionada pela exiguidade do espaço de exposição disponível – ainda mais num período de forte incremento das incorporações – e pelas já referidas lacunas das coleções, o que acabou por resultar num inevitável ecletismo da sua apresentação; porém, alvitra este autor, ainda assim Figueiredo terá conseguido criar um *"notável ritmo 'ecléctico' do percurso de apresentação da pintura em que às mais ou menos nítidas divisões por escolas se sobrepõem, subtilmente, uma coerência cronológica em cada sala e um alinhamento geral também estruturalmente cronológico – aspectos que, nitidamente, mais o preocupavam"*[1449]. Concordando com estas observações, lembramos ainda que a questão da falta de espaço foi de algum modo equilibrada – mas não solucionada, é certo – pela saída de numerosos objetos para outras instituições museológicas,

[1445] MACEDO, Manuel de – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes*, 1892, 9.
[1446] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 150.
[1447] José de Figueiredo lembra que um dos problemas do catálogo de pintura que vinha sendo organizado pelo velho conservador Manuel de Macedo (com o qual trabalhou até 1915, ano da sua morte) era exatamente o facto de ser meramente *"descriptivo e nem sempre ser de grande rigor nas atribuições"* (idem, *ibidem*, 146).
[1448] Justificando a não organização do catálogo provisório do MNBA por escolas, Delfim Guedes comenta que *"é tão limitado o numero de exemplares* [das várias escolas de pintura] *que o museu possue, que mal se justificaria tal systema"* (Conde de Almedina (Delfim Guedes), *Museu Nacional de Bellas Artes. Catalogo provisorio. Secção de pintura*, 1883, s.p.).
[1449] CARVALHO, José Seabra – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos…", 2009, 103.

sobretudo para o Museu Nacional de Arte Contemporânea[1450]; e que as lacunas foram de algum modo resolvidas através da opção formal em criar ambientes compostos, adicionando à exibição dos quadros objetos artísticos complementares, sobretudo peças de escultura (*"que é, infelizmente, pouquissima"*, afirmava Figueiredo em 1912[1451]), peças de mobiliário (cadeiras, arcas, aparadores, etc.[1452]) e tapeçarias. Só assim se alcançava a tal coerência expositiva que, acreditava o diretor do MNAA, era essencial para a organização de um museu

> "*que seja simultaneamente instrutivo e agradavel, educando sem cançar, de maneira que no visitante, qualquer que seja a sua preparação, o gosto e o amor das coisas de arte ganhem cada dia novas e mais fundas raizes.*
>
> *O contrario seria inadmissivel, pois já hoje em parte alguma se organisam museus em cujas salas se enfileirem uniformemente os quadros."*[1453]

Como já referimos esta opção aproximou-se da dos *period rooms* que José de Figueiredo admirava, já que uma das bases para o "arranjo" das novas salas do museu havia sido justamente a tentativa de recuperar a memória do palácio das Janelas Verdes – *"construção do século XVII que, embora mal tratada e em parte desfigurada nos seculos XVIII e XIX, é ainda assim um bello edificio"* –, conferindo-lhe uma *"sugestão de ambiente vivido"* que visava quebrar com *"a monotonia e enfado que os museus, com o seu alinhamento mais ou menos mascarado de quadros e vitrines, fatalmente trazem"*[1454]. Note-se, porém, que esta aproximação aos *period rooms* nunca seria levada ao extremo, sendo o arranjo das novas salas do museu pautado por uma distribuição ponderada das peças – resultando numa apresentação com menos ruído visual –, o que

[1450] Ainda que esses processos de transferência tenham sido por vezes bastante prolongados no tempo. Por exemplo, em 1918 ainda havia objetos "*executados por artistas que viviam na segunda metade do seculo XIX"* a serem transferidos para o MNAC (cf. Ofício de José de Figueiredo para Columbano Bordalo Pinheiro, diretor do MNAC [12 de fevereiro de 1918]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1918-1919.

[1451] José de Figueiredo [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].

[1452] Por exemplo, em 1936 Figueiredo comenta que *"recorro para a composição (arranjo) das salas de pintura ás arcas, como elemento ao mesmo tempo artistico e decorativo. Valem como objetos de arte em si mesmas e como meio excelente de apresentação dos respectivos conjuntos"* (Carta de José de Figueiredo para destinatário não identificado [9 de fevereiro de 1936]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1936).

[1453] Idem, *ibidem*.

[1454] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 151.

levaria René Huygue (1906-1997), filósofo, historiador de arte e conservador do museu do Louvre a comentar que

> *"O sr. dr. José de Figueiredo deu-nos, antes de qualquer* [outro]*, o exemplo de como devem organizar-se os grandes museus. Salas espaçosas, quadros valorizados pela colocação, exercendo sobre o vizitante uma discreta influencia, atmosfera da época, dada pelos moveis e tapetes. Foi aqui, em Portugal, no Museu de Arte Antiga, que se fez isso pela primeira vez – lição de bom gosto decorativo, que eu não esquecerei."*[1455]

A "lição" não seria realmente esquecida, vindo João Couto a admitir que a apresentação das salas do Museu Nacional de Arte Antiga fora considerada, a partir de meados da década de 1920, *"como modêlo exemplar de um método novo a seguir, o que aliás veio a suceder com o Louvre."*[1456] (Fig.s 154, 155 e 156).



Fig.s 154, 155 e 156 Museu do Louvre. Em cima: "Salle des États*"* em 1921, organizada depois da 1.ª Guerra Mundial. Em baixo: "Salle des Sept Métres", antes e depois do conflito mundial de 1914-1918.

[1455] René Huyghe [entrevista] – "As impressões dum artista. Como vê a arte portuguesa o sr. René Huygue, conservador do Museu do Louvre" in *Diário de Lisboa* [14 de maio de 1932], 5.
[1456] COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu", 1950, 10.

Lembremos, porém, que o programa de reorganização do Louvre durante o final da década de 1920 e início dos anos 1930 apresentava complexidades que um pequeno museu como o MNAA resolveria mais facilmente, devido à dimensão do edifício, das salas e à quantidade dos objetos a gerir (em exposição e em reserva), tal como recordaria o seu diretor, Henri Verne:

> *"Un des moyens d'obtenir une présentation attrayante est, par example, l'espacement des peintures disposées sur un seul rang, le long de la cimaise ou la répartition très large d'un petit nombre de sculptures dans chaque salle. C'est un luxe, si j'ose dire, qui est surtout à la portée des musées les moins riches."*[1457]

Para além da reorganização da pinacoteca do MNAA foram ainda feitos pequenos "arranjos" na apresentação das outras salas do piso nobre (voltadas a sul, para o lado do Tejo – salas K, L, M, N, O e P –, onde se expunham as coleções de mobiliário, paramentaria, tapeçaria e ourivesaria) e do piso térreo. Destas, destaquem-se a organização da "Sala Maria Emília" e da secção de ourivesaria.

Depois da inauguração da sala de pintura espanhola em 1921, deu-se um novo interregno no processo de remodelação das salas do museu. Contudo, um trágico acontecimento viria a impulsionar a organização de mais um núcleo expositivo: a morte de Luís José Fernandes[1458], primeiro presidente do Conselho Diretor do GAMNAA, no qual desenvolveu uma importante atividade (*vide infra*). A divulgação do seu testamento tornou pública a doação da sua *"colecção de chícaras com as vitrines e armarios que a*[s] *conteem e todas as peças de ceramica artistica (…) que sejam dignas de serem expostas"*, legada ao Estado português *"com o exclusivo fim de ser colocado e*

[1457] VERNE, Henri – "Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collecions du Musée du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934" in *Bulletin des Musées de France*, Ano 6, n.º 1 [janeiro de 1934], 4.

[1458] **Luís José Fernandes** (1859-1922). Nascido no Brasil, filho de pai português e mãe brasileira, foi educado em Portugal, onde estudou no Colégio Britânico e no Instituto Industrial e Comercial de Lisboa. Herdeiro de uma fortuna considerável que soube manter através da sua atividade profissional, dedicou-se com grande afinco ao seu gosto pelo colecionismo, fazendo viagens pela Europa, onde adquiria objetos e aperfeiçoava a sua educação artística, visitando museus e exposições. Desenvolveu atividades ligadas à hotelaria e à propaganda turística. Foi relator no Congresso Internacional de Turismo realizado em Lisboa em 1911, fundador do primeiro curso de Hotelaria lecionado em Lisboa (1908), primeiro presidente do Conselho Diretor do GAMNAA, e organizador da secção Portuguesa do Museu e Biblioteca da Grande Guerra, em Paris. Foi autor do *Guia dos Proprietários de Hotéis* (1908) (cf. *Grande Encoclopédia Brasileira e Portuguesa*. Vol.11, [s.d.], 108; AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923. V. também BAIÃO, Joana – "O amigo brasileiro: Luís Fernandes, 1859-1922, 2014).

estar exposto no Museu Nacional de Arte Antiga"[1459]. José de Figueiredo instou perante a tutela para que o referido legado, *"por todos os títulos valiosissimo"*, fosse aceite pelo Estado, chegando a comentar que a morte prematura do seu amigo e colaborador, "*sendo uma irreparavel perda para os seus amigos e para o museu que dirijo, foi ainda prejudicial sob o ponto de vista dos seus legados, pois Luis Fernandes, no testamento novo que projectava fazer, não só legava o prédio em que vivia ao Estado Portugues, como contemplava, ainda mais generosamente do que o fez, o museu a meu cargo."*[1460]

A condição de exposição das peças prevista no testamento de Luís Fernandes, levou a que José de Figueiredo ordenasse imediatamente a organização de uma das salas para receber a coleção. Essa sala, sita no piso térreo do museu (sala "Q"[1461]), denominar-se-ia "Sala Maria Emília" por pedido expresso do falecido, que assim homenageava sua mãe. Oficialmente inaugurado em janeiro de 1924, após um arranjo provisório[1462], expuseram-se neste espaço nove vitrinas repletas de peças, na sua maioria chávenas, tendo o seu "arranjo" sido complementado com mobiliário e tapeçarias pertencentes às coleções do museu[1463] (Fig. 159). Encontrava-se ainda exposto nesta sala o retrato de Luís Fernandes, desenho de Columbano Bordalo Pinheiro (Inv. 3263 Des)[1464], doado pelo GAMNAA ao museu em 1923. Pelas condicionantes que presidiram à sua organização (exposição do conjunto total de peças legado num só espaço, nas vitrinas originais), esta sala acabaria por evocar uma imagem de museografia mais oitocentista, contrariando em parte a tendência que se vinha verificando na organização deste museu, principalmente a partir da década de 1920 (Fig.s 157 e 158).

[1459] "Cópia parcial do translado do testamento de Luís José Fernandes", anexo a ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral de Belas-Artes [1 de maio de 1922]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923. V. Anexo, Doc. 43. Existe uma cópia integral do testamento, redigida em 4 de março de 1922, no Gabinete de Estudos Olisiponenses (MS-MÇ 1416 CMLEO).

[1460] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral de Belas-Artes [1 de maio de 1922]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923.

[1461] Nesta sala reuniam-se, no antigo MNBA e nos primeiros anos da direção de Figueiredo, algumas esculturas em mármore e modelos de estatuária, bem como algumas tapeçarias e mosaicos (cf. COSTA, L. de Mendonça (coord.) – *Manual do viajante em Portugal*, edições de 1907, 26 e de 1913, 28).

[1462] José de Figueiredo acompanhou quase todo o processo de organização desta sala à distância, através de Luciano Freire, diretor interino do MNAA. No início de 1923 Figueiredo escreve ao seu amigo pedindo-lhe que o informasse acerca do processo de entrada do legado, advertindo contudo que *"desejava que a exposição ao publico do legado se não fizesse antes de eu chegar. E, a colocar ahi os objectos, peço-lhe para o fazer como simples arrumação, pois a disposição queria ser eu a organizal-a."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [8 de janeiro de 1923]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 10.1). Apesar de primeiramente instalada por Freire, a organização definitiva desta sala seria feita por Figueiredo por volta do final de 1923 (cf. "Luís Fernandes. Um grande doador do Museu Nacional de Arte Antiga" in *Notícias Ilustrado*, n.º 191 [7 de fevereiro de 1932], 9).

[1463] Cf. *Catálogo-guia do Museu das Janelas Verdes*, 1938, 30-33.

[1464] Reproduzimos este desenho na página 558, Fig.204.





Fig.s 157 e 158 Em cima: aspeto da sala Q do antigo Museu de Belas-Artes e nos primeiros anos da direção de José de Figueiredo. Em baixo: a mesma sala em 1924, agora designada "Sala Maria Emília", com a apresentação do legado de Luís José Fernandes.





Luís Fernandes, um grande doador do Museu de Arte Antiga

Passam onze anos sôbre a morte de Luiz Fernandes, o brasileiro ilustre, que fez de Portugal a segunda paixão, porque a primeira foi a Arte. Presidente do Grupo de Amigos do Museu, desde a fundação até à sua morte, legou ao Museu de Arte Antiga importantes colecções, que foram logo expostas ao público, em 1922, numa sala própria, provisòriamente instalada por Luciano Freire, instalação que em definitivo foi feita pelo ilustre director daquele Museu, sr. dr. José de Figueiredo, e que ainda hoje ali se admira. Na passagem de mais um aniversário da trágica morte do benemérito Luiz Fernandes é um dever de gratidão evocar a sua memória.

EM CIMA:—Luiz Fernandes, por Columbano.—Foto Costinho.—A' DIREITA—Sala das colecções doadas ao Museu de Arte Antiga.—Foto Ferreira da Cunha.

Fig.s 159 e 160. Em cima: inauguração da Sala "Maria Emília", janeiro de 1924. Da esq. para a dir.: José de Figueiredo, o ministro da Instrução Pública (António Sérgio de Sousa), o chefe de Estado (Manuel Teixeira Gomes) e o embaixador do Brasil. Em baixo: página do *Notícias Ilustrado* [7 de fevereiro de 1932] evocando o 10.º aniversário da morte de Luís Fernandes.

Refira-se, a propósito da receção de legados, que José de Figueiredo nem sempre era favorável à sua aceitação integral, que só se justificaria com a pertinência artística das coleções: por exemplo, aquando da execução do legado do poeta Camilo Pessanha (1867-1926) ao museu, o diretor do MNAA recomendou que se devia apartar do conjunto recebido *"cinco peças de valôr bem definido e mais uma ou duas dezenas, cujo valôr ainda póde até certo ponto justificar a sua apresentação neste museu"*, recomendando a distribuição dos restantes objetos por outras instituições. Figueiredo lembra neste ofício que a atitude que tivera para a coleção Luís Fernandes fora *"um caso aparte, pois o seu caracter especial limita-a e circunscreve."*[1465].

Por fim, mencione-se a lenta reorganização do núcleo de ourivesaria do museu, cujas salas, renovadas em 1933, foram oficialmente abertas ao público a partir de maio de 1934. Escreve Manuel de Macedo que no antigo MNBA a sala de ourivesaria era *"uma das mais espaçosas, (…) aquella em que os objectos estão mais á larga"*, por não ser muito numerosa a coleção[1466] (Fig.s 161 e 162). O aumento exponencial do número de objetos desta natureza a partir de 1911 (fruto sobretudo da aplicação da Lei de Separação da Igreja e do Estado) implicou novas preocupações, como a segurança[1467] e a reorganização da sua exposição ao público.





Fig.s 161 e 162 Duas salas (salas L e M do 1.º andar) com exposição de objetos de ourivesaria, c. 1900.

[1465] Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [14 de abril de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.
[1466] MACEDO, Manuel de – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.
[1467] Logo em 1911 José de Figueiredo solicita mais guardas para o museu, devido à entrada de objetos *"provenientes, na sua maioria, das extintas congregações religiosas"* (Ofício de José de Figueiredo ao CAA de Lisboa. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).

Uma das primeiras referências concretas à remodelação desta secção encontra-se numa missiva de 1917, em que o diretor do museu indica a Luciano Freire, que então o substituía no cargo, que

> *"(…) se a minha ausência se prolongasse, se organizasse a sala de ourivesaria como eu a projectei: tecto de madeira no estylo do sec. XVII; portas* [?] *e lambris de mármore, e facha* [?] *egual, e entre as portas, nos grandes intervalos, as tapeçarias (as duas maiores) da Relação.*
>
> *De porta a porta, tambem tapetes de marmore, de forma a ficar o parquet em tres tapetes de madeira, todos enquadrados de marmore. As vitrines sobre bufettes do sec. XVII, ao centro, encostando-se ás janelas o menos possivel. O ideal era que só ficassem nas paredes em que não ficassem grandes tapeçarias."*[1468]

Apesar das intenções do diretor, a intervenção nas novas salas de ourivesaria (piso térreo[1469]) – estender-se-ia por muitos anos, existindo indicações de que a obra se encontrava *"adeantada, mas agora paralisada"* em 1920, e *"quasi concluída"* em 1925[1470]. Aquando do 2.º Congresso de Ourivesaria (Lisboa, 1926), seria aberta provisoriamente ao público uma destas salas, com uma exposição temporária das *"peças* [mais] *notaveis nacionaes e extrangeiras"* de ourivesaria das coleções nacionais[1471]. A organização desta mostra implicou a exibição de objetos que se encontravam nos palácios nacionais, nomeadamente o importante núcleo da Baixela Germain então guardado na casa-forte do Palácio das Necessidades e que os congressistas "*só conhecem de nome e que tanto sob o ponto de vista estético como*

[1468] Carta de José de Figueiredo para L. Freire [20 de agosto de 1917]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 4.1.
[1469] No famoso *Guia de Portugal*, publicado pela Biblioteca Nacional em 1924, José de Figueiredo refere que a sala de ourivesaria se encontrava instalada na sala L do Museu, no andar nobre, mas que *"a instalação é provisória, devendo ser em breve removida para o piso térreo"* (*Guia de Portugal. Lisboa e arredores*, 2006 [1924], 380. No mesmo ano, no *Manual do Viajante em Portugal*, informa-nos o diretor do MNAA que se encontram em *"preparação"* as salas R e S do piso térreo, destinadas à ourivesaria dos século XVII e XVIII e Baixela Germain (sala R) e à ourivesaria religiosa (sala S) (FIGUEIREDO, José de – "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*, 1924, 24).
[1470] Cf. Ofícios de José de Figueiredo para o Diretor Geral do Ministério do Comércio [11 de dezembro de 1920] e para o Secretário Geral do 2.º Congresso dos Ourives Portugueses [7 de novembro de 1925]. AMNAA, Copiadores de Correspondência Remetida, 1920-1921 e 1924-1925.
[1471] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral de Belas-Artes [2 de maio de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927. Esta exposição foi inaugurada em 3 de maio de 1926 para os congressistas e para os "amigos do museu", sendo franqueada ao público no dia seguinte.

técnico, muito teem a lucrar com o seu exame"[1472]. Note-se que Figueiredo pretendia incorporar estas peças no MNAA, vindo a solicitar ao Ministro das Finanças que fosse *"convertida em definitiva a auctorização de caracter temporario com que vieram as peças que já aqui se encontram"*[1473].



Fig. 163 Aspeto da sala de ourivesaria religiosa (sala R do piso térreo), durante a direção de José de Figueiredo, antes da remodelação de 1933-1934. Em nota manuscrita associada a esta fotografia, João Couto escreve que *"as salas de ourivesaria foram arranjadas pelo conservador Luís Keil e por mim durante uma ausência do Dr. José de Figueiredo no estrangeiro em Novembro de 1933."*

Na edição de 1930 do *Manual do viajante em Portugal* já vem a referência de que as salas do piso térreo R (ourivesaria dos século XVII e XVIII e Baixela Germain) e S (ourivesaria religiosa) se encontravam abertas ao público[1474] (Fig. 163); contudo, só a partir de 1934 é que o seu arranjo terá sido fixado, após a *Exposição de Arte Francesa* (*vide infra*), em cujo âmbito se reorganizou novamente a secção de ourivesaria do museu. Este período coincide com a instalação de novas vitrinas – encomendadas em

[1472] Ofício de José de Figueiredo para Alberto Xavier, Secretario Geral do Ministério das Finanças [23 de abril de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.
[1473] Idem, *ibidem*.
[1474] FIGUEIREDO, José de – "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*, 1930, 24. Confrontando as fotografias existentes com as plantas do museu, cremos que esta referência às salas se encontra trocada: a sala R corresponde então ao núcleo de ourivesaria religiosa; a sala S ao núcleo de ourivesaria francesa e dos séculos XVII e XVIII.

Paris à casa Mantelet, "*fornecedora do Museu do Louvre, de todos os grandes museus francezes e de grande parte dos estrangeiros*"[1475] – destinadas à apresentação de tão valioso espólio. A morosidade da aquisição das vitrinas terá sido, aliás, um dos fatores que contribuiu para a demora do arranjo final da secção de ourivesaria, já que embora o processo para a sua compra tenha sido iniciado por volta de 1926, só em 1933 é que estas foram instaladas no museu[1476] (Fig. 164).

Para a instalação da nova sala de ourivesaria foi precioso o contributo de Luís Keil e de João Couto, que enquanto conservadores do MNAA desenvolveram vários estudos sobre essa coleção[1477]. As fotografias da nova sala de ourivesaria (sala S) viriam também a integrar o já mencionado álbum *Muséographie*, como exemplo de uma das mais bem conseguidas e atualizadas intervenções de remodelação do MNAA (Fig.s 165 e 166).

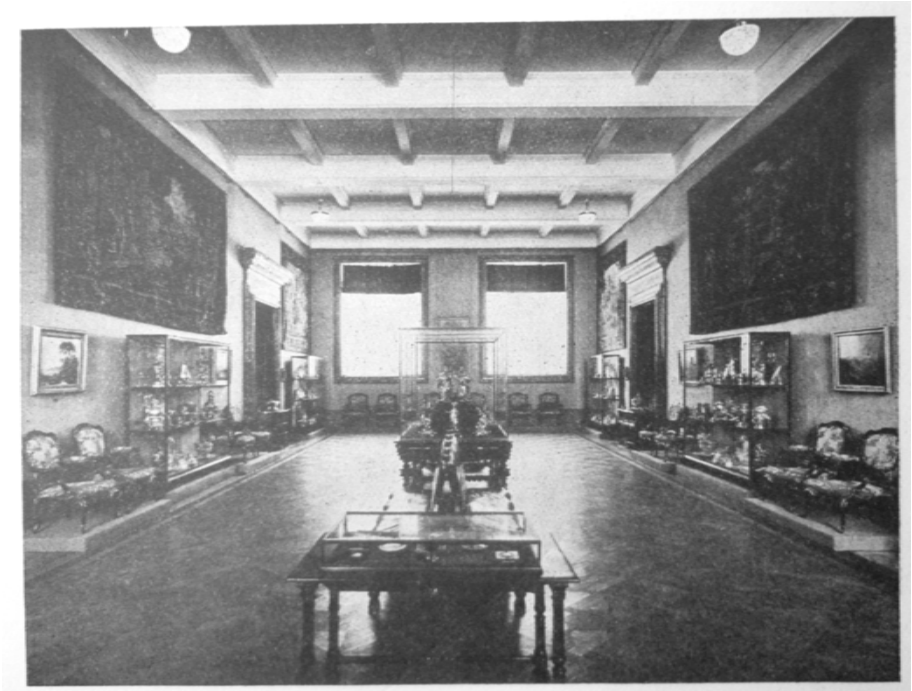


Fig. 164 Núcleo de ourivesaria francesa do século XVIII (sala S do piso térreo), inaugurado em 1934 por ocasião da Exposição de Arte Francesa, já com as novas vitrinas.

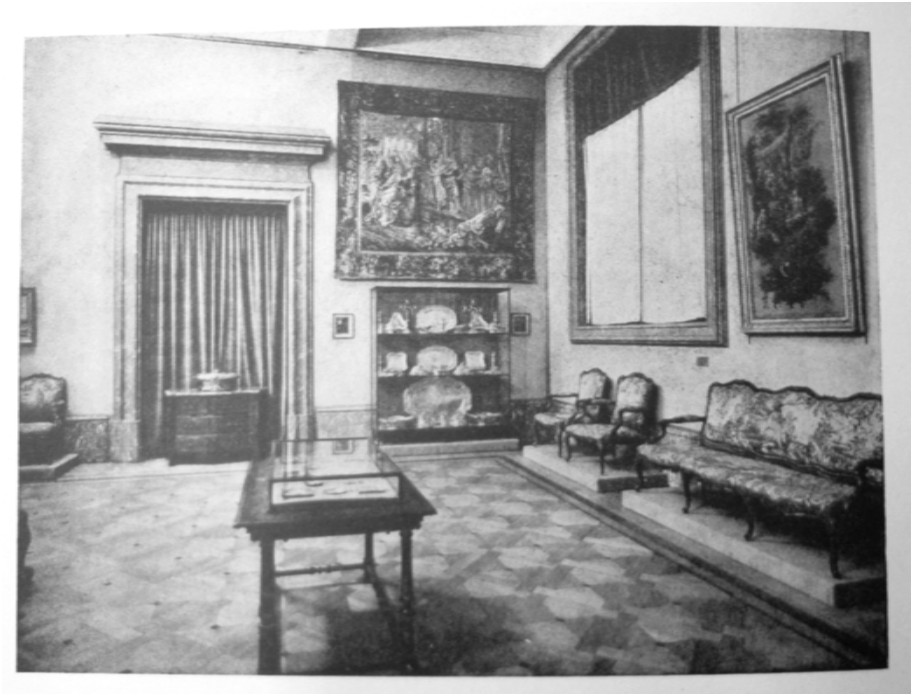
[1475] Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [29 de outubro de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.

[1476] Aquando da organização da exposição temporária de ourivesaria, em 1926, Figueiredo refere que *"sacrificarei, durante o período de duas semanas, (que é pouco mais ou menos o da duração do congresso), algumas vitrines agora acupadas com outros objectos (…)"* (Ofício de José de Figueiredo para Alberto Xavier, Secretario Geral do Ministério das Finanças [23 de abril de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927). Ainda nesse ano o diretor requer à tutela a inscrição, no orçamento do MNAA, de uma verba para a aquisição de vitrinas apropriadas para a exposição das coleções de ourivesaria, vindo a respetiva encomenda a ser autorizada em agosto de 1927. A primeira remessa de vitrinas chegou em 1928 e a última só chegaria em 1933 (cf. Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral do Ensino Superior e Belas-Artes [3 de março de 1933]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1933).

[1477] No catálogo da exposição de 1934, José de Figueiredo refere a colaboração de Luís Keil na sua organização e a importância dos trabalhos de levantamento documental sobre ourivesaria portuguesa que vinham sendo feitos pelo bibliotecário da ANBA (Garcez Teixeira), pelo seu adjunto (Cordeiro de Sousa) e pelo conservador efetivo do MNAA, João Couto (FIGUEIREDO, José de [prefácio] – *Exposição de arte francesa especialmente de ourivesaria do século XVIII*, 1934, IX e XI). João Couto lembra na primeira pessoa que *"Só em 1933, o Conservador Keil e eu próprio modificámos essas salas, alterando a disposição das vitrines e, dentro delas, das obras de arte segundo critério de simplificação e melhor apresentação. (…)"* (COUTO, João – Justificação do arranjo de um museu", 1950, 9).



Musée d'art ancien de Lisbonne.
La salle d'orfèvrerie française du XVIIIe siècle, aménagée en 1934.



Musée d'art ancien de Lisbonne.
Vue partielle de la salle consacrée à l'orfèvrerie française du XVIIIe siècle.

Fig.s 165 e 166 Mais dois aspetos do núcleo de ourivesaria francesa do século XVIII (sala S do piso térreo), inaugurado em 1934 por ocasião da Exposição de Arte Francesa. Estas fotografias foram publicadas em 1935 em *Muséographie.*

Como nota final deste ponto, assinalemos ainda que José de Figueiredo foi bastante cioso da apresentação do "seu" museu, não só no que dizia respeito às salas de exposição, mas também no que concernia ao seu aspeto exterior, como tão bem reflete esta interessante e significativa passagem:

> *"A fachada do museu apresenta um aspecto lamentavel, dado o estado da sua pintura, que já não se compreenderia bem num edificio sem as responsabilidades desta, mas que num palacio com a importancia que este tem é inteiramente inadmissível. Venho por isso pedir a V.ª Ex.ª que seja, desde já, elaborado o respectivo orçamento, a fim de que todo o exterior do museu seja caiado e pintado, como é necessario.*
>
> *Dada a época deste edificio e as suas tradições, consagradas pelo nome da rua e pela designação com que ele é usualmente conhecido, eu desejo que ele seja caiado e não pintado, e que as grades e as janelas sejam pintadas de verde. Tambem queria aproveitar a oportunidade para eliminar os baixos relevos em gesso que bastam, por si só, para demonstrar o mau gosto de quem os mandou lá pôr. (…)"*[1478].



Fig. 167 Aspeto da fachada do Museu Nacional de Arte Antiga em 1924, captado pelo fotógrafo Eduardo Portugal.

[1478] Ofício de José de Figueiredo para o diretor geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais [7 de dezembro de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1925-1926.

A intervenção solicitada viria a decorrer lentamente ao longo da década de 1930, sendo constantes as insistências do diretor do MNAA para se resolver um problema que, segundo ele, prejudicaria em muito a divulgação do museu, já que "*não se pode portanto assim satisfazer os pedidos que, do extrangeiro e do paiz, teem sido feitos de aspectos dessa fachada, o que não é indiferente porque eles visam á melhor propaganda deste estabelecimento do Estado. (…)*"[1479]

3. Incorporar, investigar, divulgar e conservar.

O processo de reorganização museográfica do MNAA, a partir de 1911, foi acompanhado pelo desenvolvimento das atividades de incorporação de objetos e de estudo, divulgação e conservação das coleções, ações essenciais para o desenvolvimento salutar de qualquer instituição museológica.

3.1 Incorporações. Em relação às incorporações, interessa reter – como aliás já referimos – o facto de José de Figueiredo ter beneficiado de uma conjuntura particularmente favorável às mesmas, designadamente a relacionada com os processos de entrada na posse do Estado de bens da antiga Casa Real e da Igreja, desencadeados pelo novo regime republicano. Vogal ativo na Comissão de Arrolamento dos Paços Reais e na Comissão Central da Execução da Lei da Separação, o diretor do MNAA foi responsável pela produção de pareceres que, garantindo a legitimidade da posse do Estado sobre determinadas peças e / ou a pertinência da sua integração nas coleções nacionais (por apresentarem particular valor histórico ou artístico), levariam à incorporação de numerosos objetos em várias instituições museológicas nacionais, principalmente no "seu" museu. Desses pareceres, mencionem-se por exemplo os que redigiu enquanto vogal da Comissão de Arrolamento dos Paços Reais a propósito da legítima propriedade de algumas obras que se encontravam no Palácio das Necessidades. Nestes textos Figueiredo revela não só uma forte capacidade de aplicação da sua erudição como também uma eficaz capacidade de argumentação, para a qual terá

[1479] Ofício de José de Figueiredo para o diretor geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais [8 de setembro de 1932]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1931-1932.

sido fundamental a sua formação em Direito, que lhe permitia fundamentar legalmente a nacionalização destas obras e a sua consequente integração no MNAA[1480].

A natureza da sua atividade nestas Comissões levou a que muitas vezes José de Figueiredo e os seus colaboradores se envolvessem em polémicas pautadas pela desconfiança em relação às suas intenções e pelas críticas relativas ao facto de todo o património artístico de maior valor ser "açambarcado" para Lisboa. Por exemplo, logo em 1911 Figueiredo recebe uma missiva do seu amigo Francisco Almeida Moreira, relatando que o diretor do MNAA fora acusado, na sequência de uma entrevista dada recentemente, de querer incorporar os quadros de Grão Vasco no "seu" museu, sendo que

> *"Em vista d'isso, e sabendo eu o que tu pensas a este respeito, e, não podendo deduzir na leitura do artigo, que n'elle houvesse, sequer, a leve ideia de os quadros da Sé irem para Lisboa, entendi ir á Camara hoje (…) para assegurar em meu nome pelo conhecimento que tinha da tua maneira de pensar ácerca da organização dos muzeus, citando até a tua opinião de que os quadros de S. João de Tarouca deviam ficar em Lamêgo e nem mesmo virem para Vizeu – que podia a camara estar socegada que os quadros não sairiam de Vizeu, e que nem isso se podia deprehender do artigo do "Seculo". Que se lembrassem que nem só em Vizeu havia quadros da escola de Grão Vasco, e que no Museu das janellas verdes havia uma preciosa collecção de primitivos e que a esses é que certamente tu te referias (…).*
>
> *Apesar d'isso disse que te ia escrever, e que tinha a certeza que tu me encarregarias – com as tuas explicações em carta circunstanciada – de desfazer perante a camara a imprudência do João Silva, que tanto te teria desgostado quando d'ella tivesses conhecimento (…)."*[1481]

[1480] V. José de Figueiredo - "Quadros que figuraram no inventário de D. Fernando. Justificação de propriedade do Estado" e "A Fonte da Vida" de João Holbein, o Velho. Justificação de propriedade do Estado". AMNAA, FJF, Cx. 6, Pt.1, Doc.s 10 e 18 (v. Anexo, Doc.s 44 e 45)

[1481] Carta de Francisco Almeida Moreira para José de Figueiredo [Viseu, 29 de julho de 1911]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.

Luciano Freire lembra também o episódio do surgimento, em Évora de uma *"estupida oposição"* a que o políptico da "Vida da Virgem", de Gerard David[1482], fosse levado para Lisboa para ser restaurado, "*porque diziam que ele não seria restituido"*[1483]; e Luís Keil relata um episódio ocorrido durante um leilão em Palhais:

> *"Às portas do baptistério, ofereceram 50:000, e foi um chamaré quando souberam que iam p.ª o Museu. (…).*
>
> *Fui cognominado de gatuno, houve chinfrim, interviu a guarda republicana, etc. etc. Isto fóra da igreja."*[1484]

Para além do incremento de incorporações no Museu Nacional de Arte Antiga decorrentes da conjuntura política e legislativa republicana, aquelas seriam ainda estimuladas pela forte capacidade de gestão e diplomacia de José de Figueiredo que, ciente do exíguo orçamento disponível para as aquisições do museu, tentou colmatar este facto através de várias ações:

-insistindo constante e persistentemente com a tutela para que a dotação *"diminutissima"* destinada para esse fim fosse aumentada, lembrando que apesar de não poder " *um paiz como Portugal pensar em adquirir obras como, correntemente, as adquirem os grandes museus mundiais* [devido aos] *preços verdadeiramente fabulosos*

[1482] "Vida da Virgem", círculo de Gerard David, 1495-1510. Políptico, óleo sobre madeira. Museu de Évora, Inv. ME 1501-ME 1513.

[1483] FREIRE, Luciano - "Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos". AMNAA, FJF, Cx. 5, Pt. 5, Doc. 5. V. ALEGRIA, Manuel e CAETANO, Joaquim – "Nascer na convulsão. Os primeiros anos do Museu de Évora, 1915-1930" in *Boletim do Museu de Évora*. N.º 1 [março de 2007]. Publicação eletrónica. URL: http://www.museudevora.pt/pt-PT/Boletim/Cenaculo1/PrintVersionContent Detail.aspx?id=185.

[1484] Carta de Luís Keil para José de Figueiredo [19 de março de 1916]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado. O processo de arrolamento dos bens da Igreja levado a cabo na sequência da Lei da Separação pressupunha não só a sua inventariação mas também, eventualmente, a sua alienação e venda em hasta pública. Luís Keil acompanhou de perto vários desses leilões, chamando regularmente a atenção de José de Figueiredo acerca de quais as peças que eventualmente teriam interesse para os museus nacionais (o Estado tinha direito de preferência) e relatando alguns episódios ocorridos nesse contexto. No Espólio José de Figueiredo pudemos consultar uma série de epístolas relacionadas com este assunto, entre as quais se encontra este interessante relato: *"Assisti a parte do leilão da Azambuja, ainda não tinham chegado às talhas, que causaram a admiração de toda a gente, e todos diziam que não deviam sahir do paiz. Estavam os 3 Hamburgers, e 2 antiquarios de Londres. Os Hamburgers queriam mas manobrou-se para lhes fazer constar que não passavam a fronteira. / O* [José] *Relvas foi habilíssimo e disse-me que só por estar n'uma triste situação, não ia falar com o Ministro. / Foi uma pena o regulamento não estar publicado para ao menos os Hamburgers pagarem grossa quantia. / Imagine o meu amigo que foram esses cavalheiros que compraram os pannos de rás; (…)"* (Carta de Luís Keil para José de Figueiredo [20 de maio de 1916]).

porque essas obras hoje se compram não nos permitem essas acquisições", existirem porém "*ao alcance da nossa bolsa quadros e outras obras dos aclamados petits-maitres, desde que ela se abra como deve ser.*[1485] Figueiredo chamou também a atenção para as oportunidades decorrentes das movimentações de câmbio e das inflações, como por exemplo as decorrentes no contexto da Grande Guerra, *"ocasião especial em que (…) a obra de arte se desvalorisa"*[1486].

-debatendo-se no seio do Conselho de Arte e Arqueologia para que lhe fossem disponibilizadas verbas provenientes do Legado Valmor, que eram mais regularmente direcionadas para as aquisições de arte contemporânea: Figueiredo chamou constantemente a atenção para o facto de *"a letra do testamento do benemerito titular* [visconde de Valmor] *não distinguir entre obras d'arte antigas e modernas"* pelo que se deveria aplicar o legado *"a todas ellas"* (v. Capítulo 6), acrescentando ainda que *"se na interpretação do legado alguma alteração houvesse a fazer, seria talvez a de preferencia na aquisição de obras d'Arte antiga, visto serem pouquissimas as que ainda existem no Paiz, dignas de figurar no Museu e ser indeclinavel dever de todos nós garantir a sua conservação em Portugal com a sua entrada ahi"*[1487]. As suas reivindicações viriam a ter consequências, pois seria decidido na Comissão Executiva do CAA que

> *"todo o rendimento do Legado Valmôr, durante o anno de 1919, fosse dado ao Museu de Arte Antiga, para o compensar (e ainda não completamente) do que tinha sido gasto a mais pelo Museu de Arte Contemporanea, sendo, depois d'isso, o rendimento do Legado Valmôr dividido sempre ao meio pelos dois museus."*[1488]

[1485] Cf. Ofício de José de Figueiredo para o Ministério da Instrução Pública [14 de julho de 1914]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1486] Cf. Ofício de José de Figueiredo para a Secretaria Geral do Ministério da Instrução Pública [21 de junho de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. Em 1918 Figueiredo escreve a Luciano Freire comentando a necessidade de se aproveitar a conjuntura do comércio de arte internacional, uma vez que "*a occasião é agora, mesmo com o cambio, excelente para acquisição de obras de arte (…). Os novos ricos não pensam na arte, e se ha muito quem compre as obras de arte em moda, as outras mesmo superiores àquellas não encontram facilmente compradores"* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Vichy, 12 de agosto de 1918]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 5.5).
[1487] Ata da Comissão Executiva do CAA de Lisboa [9 de agosto de 1913]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681).
[1488] Cf. carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 16 de março de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.6.

-recorrendo à *"acção importantíssima e patriótica"*[1489] do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, que desde a sua fundação abraçara uma *"lógica de mecenato colectivo que visava o enriquecimento das coleções dos museus a que se encontravam associadas"*[1490], contribuindo largamente para a aquisição direta de peças, fomentando as doações e depósitos, e várias vezes comparticipando na compra de obras por parte do Estado[1491] (*vide infra*);

-e aproveitando as oportunidades dos grandes leilões, já que como diretor do MNAA e vogal do CAA de Lisboa (e, mais tarde, presidente da Academia Nacional de Belas-Artes), Figueiredo assumiu várias vezes o papel de perito responsável pela seleção dos objetos que deveriam ser adquiridos para as coleções nacionais. Neste campo destaquem-se as suas intervenções no leilão Ameal (organizado em 1921 em Coimbra, na sequência da morte do primeiro Conde do Ameal, João Maria Correia Aires de Campos, 1847-1920) e no leilão Burnay (Lisboa, 1936).

Por ocasião do leilão Ameal, José de Figueiredo foi nomeado, numa primeira fase, para juntamente com Columbano Bordalo Pinheiro apartar dos objetos que iam a leilão aqueles que deveriam ser adquiridos diretamente pelo Estado. Esta decisão foi depois revogada, tendo sido determinado que todos os objetos iriam a hasta pública, onde poderiam ser licitados pelo Estado[1492] (v. Anexo, Doc. 46). Figueiredo recorda a sua intervenção neste leilão:

> *"Por conveniencia dos interesses do Estado, nem sempre fiz as compras directamente e consegui assim fazer as aquisições, sobretudo de quadros, em condições excecionaes. (…)*
>
> *Outras vezes tive de deixar adquirir por terceiros, obras que se eu as fizesse licitar atingiriam tres ou quatro vezes o custo porque foram compradas. E assim o*

[1489] FIGUEIREDO, José de – "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida.* Vol. 1, n.º2 [15 de dezembro de 1915], 148.
[1490] BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta – *Por amor à Arte…*, 2012, 69.
[1491] V. BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta – "Cem anos de doações" in *Op. Cit*., 69-99. Neste artigo as autoras apresentam uma interessante e completa análise às aquisições feitas pelo GAMNAA durante a direção de José de Figueiredo, detendo-se no papel desta personalidade na atividade mecenática deste grupo (suas intenções, metodologias, ações), pelo que optamos por não desenvolver este assunto específico neste trabalho. V. também BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 41-63.
[1492] Cf. Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [28 de junho de 1933]. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 153-157.

beneficio que depois tive de dar ao comprador representa ainda uma alta economia.

E para evitar que o Estado os perdesse, adeantei eu logo a soma do meu bolso, embora com importante prejuiso para mim.

Algumas das coisas que não poude adquirir e que foram compradas por terceiros, julgo ainda poder obtel-as e em condições vantajosissimas. Conveniente é por isso que o saldo que haja da soma votada pelo parlamento, seja por inteiro destinada a aquisições a fazer para o Museu até ao fim do ano economico actual."[1493]

Quanto ao leilão Burnay, lembremos que José de Figueiredo foi o representante do Estado na aplicação do seu direito de preferência, tendo sido nomeado responsável pela elaboração da lista dos objetos que deveriam ser adquiridos para as coleções nacionais (v. Anexo, Doc. 47). Giulia Vairo estudou este evento, observando que

"De acordo com o destino que se lhes queria dar, José de Figueiredo acabou por seleccionar todos os objectos a seu ver mais valiosos, manifestando a vontade de que fizessem parte das colecções estatais.

Tudo isto provocou a desilusão e a hostil reacção de quantos participaram no leilão nos dias seguintes, criticando a excessiva ingerência do Estado, que se tinha apropriado das melhores peças.

O ingresso oficial dos cem lotes, seleccionados pelos Director do Museu Nacional de Arte Antiga, ocorreu em 12 de junho do mesmo ano da compra [1936], tendo sido entregues ao conservador Luís Keil." [1494]

A "política de aquisições" seguida por José de Figueiredo obedecia quase unicamente às questões de oportunidade de mercado, sendo sua preocupação constante conseguir aqueles que considerava os melhores negócios, como comentaria Luís Fernandes em carta endereçada a Alfredo da Cunha, vice-presidente do GAMNAA:

[1493] Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [21 de setembro de 1921]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921.

[1494] VAIRO, Giulia Rossi – "Crónica de um evento mundano: o leilão Burnay" in *Henri Burnay. De Banqueiro a coleccionador*, 2003, 71. Não nos detemos aqui nos detalhes relacionados com este leilão, bem analisado e contextualizado pela autora.

"Não há duvida que é preciso moderar estas compras, não obstante serem verdadeiras pechinchas, que só o "flair" do nosso Director seria capaz de descobrir (…). Só por uma das miniaturas, que custou 400 francos, já nos ofereceram 1.800. Por um baixo relêvo em marfim que o Figueiredo descobriu em Lyon, e que nos custou 500 francos, vi eu oferecer aqui 1.600, e já outro antiquário o comprava por 2.500, para vender por 3.800 a um grande amador de Paris.

Se nós dispusessemos de dinheiro, poderíamos fazer boas aquisições, aproveitando a erudiçao do nosso colega, que é aqui escutado com autoridade, sobretudo em quadros."[1495]

O diretor do MNAA revelou ao longo da sua direção forte habilidade na obtenção e gestão das verbas disponíveis, recorrendo aos contactos que mantinha no país e no estrangeiro para obter créditos, adiantamentos e facilidades de pagamento. Consciente das restrições orçamentais que um pequeno museu como o MNAA tinha no contexto do mercado europeu, a maioria das aquisições a que procedeu compunha-se por objetos de arte decorativa, fator certamente relacionado com os preços que a pintura e a escultura antiga atingiam internacionalmente. Contudo, tentou colmatar algumas lacunas artísticas do "seu" museu, adquirindo por exemplo peças de escultura gótica e de mobiliário da mesma época – *"objectos de que, como o meu amigo sabe, o museu é pobrissimo e que lhe fazem tanto mais falta quanto o fundo mais importante do museu em pintura são os primitivos, cuja apresentação ganhará imenso desde que sejam expostos na vizinhança de moveis e esculpturas feitos com o mesmo espirito"*[1496] – e mesmo alguma pintura estrangeira, como a *Cena de Interior* de Jan Olis (Inv. 1574 Pint), a *Natureza morta* de Jan Fyt (Inv. 1572 Pint) ou a *Cortesã* de Jacob Adriaensz-Backer (Inv. 1633 Pint)[1497].

[1495] Carta de Luís Fernandes para Alfredo da Cunha [Paris, 20 de dezembro de 1918]" *apud* CUNHA, Alfredo da – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 17. Sobre os "achados" de José de Figueiredo, v. BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta Barreira - *Por amor à Arte…*, 2012, 82.
[1496] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Bruxelas, 6 de setembro de 1913]. AMNAA, JFJ, Cx. 9, Doc. 2.2.
[1497] V. PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], Vol.2, 2.5 – "Listagem das pinturas entradas no MNAA, de 1911 a 1937".

3.2 Investigação. O MNAA enquanto local de investigação e desenvolvimento dos estudos em história da arte mereceu a atenção de José de Figueiredo, sendo a sua principal ação no sentido de promover esta área funcional do museu a organização dos inventários e catalogação (essenciais para se iniciarem os estudos das coleções), a constituição da biblioteca de arte e do arquivo fotográfico e a criação dos "cursos de conservadores".

No "Relatório acêrca dos inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)", Augusto Cardoso Pinto, então conservador-interino do museu, observa que *"o período de 1902-1910 foi (…) o de maior actividade nos trabalhos de inventariação e catalogação neste Museu"*, assinalando algumas deficiências na organização e critérios de inventariação levados a cabo durante a direção de José de Figueiredo e nos primeiros meses da direção de João Couto[1498]. Contudo, a documentação comprova que Figueiredo deu constante atenção a esta questão, relatando em janeiro de 1912 que os inventários estão *"todos (…) quasi em via de conclusão"*[1499] e apresentando poucos meses depois um ponto da situação dos respetivos trabalhos:

> "*A pintura acha-se inventariada, na sua totalidade. Existe um catalogo, inédito, abrangendo não só a coleção respetiva, exposta ao publico, senão que ainda grande numero de quadros, recolhidos e arquivados em resultado de sucessivas remodelações da mesma coleção.* (…) o *numero de quadros arquivados (…) ascende a 551, e estão inventariados.*
>
> *A secção das miniaturas está inventariada e catalogada.*
>
> *A secção de ourivesaria acha-se inventariada e catalogada.*
>
> *A secção de galvanoplastia – reprodução de objetos de ourivesaria, bronzes de Arte, etc – acha-se inventariada e catalogada.*
>
> *A secção de cerâmicas (…) acha-se inventariada e catalogada, abrangendo a coleção exposta ao publico e a parte arquivada.*

[1498] PINTO, Augusto Cardoso – "Relatório acêrca dos inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. III, Fasc. 9 e 10 [janeiro a dezembro de 1943], 46-68.
[1499] Ofício de José de Figueiredo para a Direção da Repartição do Turismo [22 de janeiro de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

A secção de vidros e cristaes acha-se, em parte, catalogada e inventariada. O contingente, entrado em data mais recente, está-se arrolando e inventariando tecnicamente e ascende a 400 exemplares.

Da secção coroplastica (escultura em barro) acha-se catalogado o núcleo da antiga coleção; inventariada, em parte, e em parte arrolada, a secção entrada em epoca mais recente, ascendendo o seu numero a 99 exemplares. (…)

A secção de desenhos está inventariada e catalogada. Estando apenas arrolados os especimes inferiores em qualidade e não representando objectos de exposição, cujo numero ascende a 1328.

Da secção de mobiliário estão inventariados e catalogados os exemplares de mais valor artístico, e arrolados em parte, e em parte já tecnicamente inventariados os espécimes menos importantes, ascendendo a 350 exemplares. (…)

Os quadros e objectos de Arte recolhidos em data recente, dos espólios das corporações religiosas acham-se todos eles arrolados e inventariados tecnicamente, para base de catalogo, devendo advertir-se que a classificação deste contingente, aliás avultado, tem concorrido para atrasar a classificação das secções já existentes e a cujo estudo se estava procedendo."[1500]

Um dos motivos que parece ter originado o atraso dos trabalhos de inventariação e catalogação do museu prende-se com o grande volume de entradas de objetos a partir de 1911: em 1918 Luciano Freire, então na direção interina do MNAA, informa que os inventários das coleções estavam *"mais ou menos perfeitos"*, lembrando todavia que o trabalho que vinha sendo feito desde 1912 já estaria concluído *"se não fôra o excesso de trabalho resultante da escolha e recebimento de grande numero de objectos artisticos, procedentes de extintas corporações religiosas ou egrejas abandonadas do culto."*[1501] No início da década de 1930 os trabalhos encontravam-se já bastante

[1500] Nota anexa a ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [7 de junho de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1501] Ofício de José de Figueiredo para a Repartição Artística da Secretaria de Estado da Instrução Pública [28 de agosto de 1918]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1918-1919.

adiantados, iniciando-se neste período a cópia à máquina dos inventários, organizados *"segundo planos modernos"*[1502].

Poucos meses após tomar posse do cargo de diretor do MNAA, Figueiredo defendeu em reunião da Comissão Executiva do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição a organização de uma biblioteca especializada no Museu Nacional de Arte Antiga, argumentando que a sua não existência prejudicava gravemente a investigação e estudo das coleções do museu. Nesta reunião Carlos Reis lembrou que durante a sua direção haviam sido adquiridos cerca de *"cincoenta volumes de consulta"*, ao que diretor do MNAA replicou que *"áparte uns seis, esses livros não correspondem ás necessidades do Museu e são apenas obras para amadores"*, amenizando a discussão ao admitir que tal facto *"não admira*[va]*, porque não havia verba para aquisição de livros de outra importancia."*[1503]

Em 1913 Figueiredo informou que a biblioteca do museu, "*especialissima e diferentissima de todas as outras"*, já se encontrava organizada, lembrando ter contado para tal empresa *"em parte com o auxilio de portuguezes, como o sr. Luiz Fernandes, presidente do conselho diretor dos amigos do museu e colecionador ilustre, e em parte com a generosidade de estrangeiros, como o celebre colecionador Doucet, de Paris, que ao museu tem oferecido mais d'uma publicação de grande custo."*[1504]

Contando – como em tudo o mais – com uma baixa dotação orçamental para enriquecer o acervo bibliográfico do MNAA, o seu diretor movimentou-se no sentido de fomentar as ofertas, ora aproveitando as reestruturações orgânicas do país[1505], ora solicitando a diversas instituições públicas a transferência para o museu de publicações que eventualmente tivessem repetidas[1506]. Mais uma vez, o GAMNAA representou um

[1502] Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [21 de abril de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931. V. também ofícios dirigidos à Direção Geral do Ensino Superior, Secundário e Especial [21 de abril de 1929 e 27 de abril de 1932].
[1503] Ata da Comissão Executiva do CAA de Lisboa [7 de dezembro de 1911]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681.
[1504] José de Figueiredo [entrevista] – "Coisas d'arte. O Museu d'Arte Antiga" in *O Século* [5 de março de 1913].
[1505] Por exemplo, em 1914, sabendo que o Ministério da Instrução Pública estava a distribuir por diversas instituições os espólios bibliográficos das extintas Direções Gerais de Instrução Pública, apressa-se a pedir que sejam oferecidos ao MNAA as obras *A arte e a natureza em Portugal, História genealógica da Casa de Bragança e as respectivas provas* e *Museo Español de Antiguidades* (Ofício de José de Figueiredo para o secretário geral do Ministério da Instrução Pública [17 de fevereiro de 1914]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917).
[1506]Por exemplo, em agosto de 1915 solicita à Academia das Ciências para *"que por essa Academia sejam cedidas á Biblioteca d'este museu quaesquer obras ahi antigamente publicadas e que a Academia possa dispensar, bem como os Boletins e mais obras recentemente vinda a publico"* (Ofício de José de

importante auxiliar, contribuindo com doações de livros, com apoio monetário direto ou com adiantamento de verbas:

> *"A biblioteca do Museu, que já hoje presta grandes serviços e que de futuro se tornará publica, tem vivido sobretudo de ofertas e doações dos "Amigos do Museu" e de particulares. Mas, com o encarecimento extraordinário das publicações de caracter artístico – as mais caras – esse auxilio é insuficiente; e como aquelas publicações são sempre editadas em pequeno numero de exemplares, que rapidamente se exgotam, a bibliotéca do Museu há tempo que se vê privada de livros daquele caracter, ainda os mais indispensáveis."*[1507]

Entendendo quer os livros, quer as reproduções fotográficas de obras de arte como instrumentos *"indispensáveis ao estudo das coleções"*[1508], José de Figueiredo fomentou, a par da organização da biblioteca, a organização de um arquivo fotográfico, constituído pelos numerosos clichés produzidos em contexto do trabalho no museu e nas diversas comissões patrimoniais a que pertenceu (reproduções de obras de arte de coleções públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, para inventário e estudo; fotografias de peças antes e depois dos restauros; fotografias das salas do museu para divulgação, etc.) e pelas ofertas *"que, para este Museu, temos já conseguido de alguns Museus e colecionadores notaveis do estrangeiro"*[1509].

Os fotógrafos que colaboraram mais regularmente com o MNAA durante a direção de Figueiredo foram João Carlos Coutinho[1510] (referido numerosas vezes como

---

Figueiredo para o Inspetor da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Cristóvão Aires [2 de agosto de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917);

[1507] Ofício de José de Figueiredo ao CAA de Lisboa [16 de janeiro de 1922]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923.

[1508] Ofício de José de Figueiredo com proposta e justificação de orçamento [7 janeiro de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[1509] Ofício de José de Figueiredo ao CAA de Lisboa [7 de junho de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

[1510] **João Carlos Coutinho** (m. 1939). Proprietário da "Photographia Lisboa", foi fotógrafo da antiga Casa Real e colaborou com José de Figueiredo e Luciano Freire durante a intervenção de restauro e estudo dos Painéis de S. Vicente, em 1909-1910. Esta relação manteve-se nas décadas seguintes, realizando numerosos trabalhos para o Museu Nacional de Arte Antiga. Entre 1900 e 1912 colaborou com o *Boletim Photographico*, dirigido por Arnaldo Fonseca. Aquando do seu desaparecimento, João Couto recordou este *"profissional da melhor categoria, apurado na convivência de artistas e críticos de arte, dedicou-se muito cedo à fotografia das pinturas que realizou com a maior perfeição (…); "(…) com curtos intervalos, sempre o conheci a trabalhar para o Museu das Janelas Verdes. Com o seu auxílio organizei o hoje rico arquivo de fotografias, no qual figuram algumas centenas de "clichés" seus, adquiridos a expensas do "Grupo dos Amigos do Museu (…)"* (COUTO, João – *Boletim dos Museus*

o *"fotógrafo oficial do museu"*[1511], com quem este diretor manteve uma relação bastante próxima) e Octávio Bobone[1512]. Esta foi mais uma área que contou com o auxílio do GAMNAA, que patrocinou não raras vezes a compra dos negativos, para que o museu detivesse o direito total das reproduções. O arquivo fotográfico do MNAA já se encontrava *"perfeitamente implantado e com certa visibilidade junto do público, sobretudo académico"* nos anos finais da direção de José de Figueiredo, vindo a crescer exponencialmente durante o período de João Couto à frente do museu[1513].

Embora constituíssem o mais importante serviço de investigação do Museu Nacional de Arte Antiga, a biblioteca de arte e o arquivo fotográfico apresentaram durante toda a direção de Figueiredo um grave problema – o facto de serem unicamente um instrumento de uso interno, não estando acessíveis ao público. As críticas fizeram-se sentir, como estas proferidas por Luís Reis Santos[1514]:

> *"A mim, (…) porque elle sabe que eu não concordo com o seu systhema, foi-me vedado visitar o depósito das Janellas Verdes e ainda não conseguí, para estudo, provas photographicas dos «clichés» do Museu (que também me pertencem porque são do Estado Portuguez) negativos dos quadros que são tão meus como do sr. dr. José de Figueiredo."*[1515]

Nacionais de Arte Antiga. Vol. 1, N.º 2 [1939], 84; v. também nota biográfica em URL: http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=1194471).

[1511] Cf. Carta de José de Figueiredo para F.A. Brokhaus (Leipzig) [22 de fevereiro de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931.

[1512] Octávio Bobone (n. 1894). Filho do fotógrafo e pintor Augusto Bobone, seguiu as pisadas do pai. Veio ainda a desenvolver uma intensa carreira no cinema, como diretor de fotografia. Na sua filmografia contam-se títulos como *A canção de Lisboa* (1933), *Maria Papoila* (1937*), Ala-Arriba* (1942) ou *A vizinha do lado* (1945) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 4 [s.d.], 797).

[1513] V. ARAÚJO, Hugo de – "O arquivo fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Esboço de uma biografia" in *PROJETHA*. N.º 1, 2013, 41. URL: http://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf.

[1514] **Luís Reis Santos (1898-1967).** Historiador e crítico de arte português. Sem formação superior de base, fez um estágio de formação técnica e profissional na Escola do Louvre e frequentou o curso sobre processos científicos no exame de obras de Arte no Instituto Mainini, em 1934. Ainda nesse ano regressou a Portugal, onde veio a desenvolver, no Porto, estudos de pintura antiga com o auxílio de raios-X. Após realizar o curso de conservador no Museu Nacional de Arte Antiga foi nomeado conservador-adjunto dos museus, em 1944. Em 1951 foi nomeado diretor do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, e em 1953 passou a lecionar a cadeira de História da Arte na Universidade daquela cidade. Os seus estudos centraram-se na história da pintura portuguesa e flamenga dos séculos XV e XVI ("Luís Reis Santos". URL: http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?headline=70&visual=1; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 24, 903-904;)

[1515] SANTOS, Luís Reis [carta de] in *Fradique* [5 de abril de 1934].

"O que acontece com as nossas bibliotecas de belas-artes é espantoso e revoltante para quem precisa de estudar. A direcção do Museu Nacional de Arte Antiga requisita os livros que lhe apetece, retém-nos, de forma que só pode consultá-los quem ela quiser e quando entender. Os que não são positivamente amigos pessoais (e a estes próprios não sei o que acontecerá) ficam privados de consultar obras que custaram muito dinheiro ao Estado, e cuja aquisição é apenas privilégio de reduzido número de particulares, de farta bôlsa."[1516]

Embora estas críticas fossem exacerbadas pela clara animosidade do seu autor à ação de José de Figueiredo (v. Capítulo 8), este não deixava de ter alguma razão ao reprovar as restrições de acesso à biblioteca e arquivo do MNAA. Todavia, vários documentos atestam que o diretor do MNAA pretendeu de facto abrir estes serviços ao público, justificando a sua não acessibilidade com razões logísticas que apenas seriam resolvidas com a conclusão do edifício das Janelas Verdes ou a construção do edifício anexo:

"O palacio das Janelas Verdes ha de ser ampliado, construindo-se a parte que lhe falta (…). Convinha que n'elle se creasse uma biblioteca e uma sala de conferencias (…)."[1517]

Na verdade, esta finalidade do nosso primeiro museu só poderá ser inteiramente realizada quando o seu anexo, brevemente em construção graças ao interesse do sr. dr. Duarte Pacheco, estiver concluído. Só então, com a sua Biblioteca, única entre nós no género, tornada publica, a sua sala propria para conferencias, e com todas as secções definitivamente organizadas, o Museu das Janelas Verdes cumprirá integralmente essas e as outras funções que lhe cabem. (…)[1518]

[1516] SANTOS, Luís Reis – *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga*, 1939 [1936], 33.
[1517] FIGUEIREDO, José de [entrevista] – Uma excursão de estudo" in *O Seculo* [8 de dezembro de 1912].
[1518] FIGUEIREDO, José de [entrevista] – "O que importa fazer em defesa do nosso patrimonio artistico" in *Diário de Notícias* [30 de setembro de 1932].

Só alguns anos depois da sua morte é que a biblioteca seria franqueada ao público, após a campanha de obras de conclusão do palácio das Janelas Verdes, já em plena década de 1940.

Por fim, refira-se que a questão da investigação em contexto museológico foi ainda bastante estimulada através da organização de numerosas conferências de arte proferidas por oradores nacionais e internacionais (Anexo, Doc. 48) (Fig.s 168 e 169) e através da criação do "curso de conservadores" do Museu Nacional de Arte Antiga.





Fig.s 168 e 169 Dois aspetos de uma conferência realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, maio de 1932. O orador foi o académico espanhol Elias Tormo.

Tendo a sua génese nos tirocínios obrigatórios previstos pela legislação desde 1924 (v. Capítulo 6), o "curso de conservadores" passou a ser lecionado com regularidade a partir de 1933, ano em que após a publicação do decreto n.º 22.110 (regulamentação do estágio de conservadores-tirocinantes)[1519] Figueiredo solicitou à Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes para que fossem admitidos como conservadores-tirocinantes do MNAA António Rodrigues Cavalheiro, Luís de Castro de Vasconcelos e Sá Pereira de Almeida, Carlos Manuel da Silva Lopes, Manuel Carlos de Almeida Zagalo e Augusto Cardoso Pinto. Este grupo acabou por constituir a primeira turma dos designados "Cursos de Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos" que foram ministrados no MNAA nas décadas seguintes, ainda que a designação de "Curso de Conservador de Museu" só fosse reconhecida legalmente no decreto n.º 46.758 de 1965[1520]. Nestes cursos os estagiários adquiriam não só conhecimentos no domínio da prática museológica (como a realização do inventário das coleções, a orientação de visitas a grupos escolares ou a reorganização da exposição), como também desenvolviam investigações no campo da história da arte, contribuindo assim para o estudo das coleções nacionais – muito particularmente, as do Museu Nacional de Arte Antiga[1521]. Os cursos de conservadores do MNAA tiveram o seu apogeu durante a direção de João Couto que, professor de formação e vocação, teve um importante papel na sua organização e desenvolvimento[1522].

[1519] Decreto n.º 22.110, regulamentando o estágio de conservadores-tirocinantes a que se refere o decreto n.º 20.985, de 7 de março de 1932. *Diário do Governo* n.º 10, de 12 de janeiro de 1933, 51-52.
[1520] Decreto-lei n.º 46.728, "Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia". *Diário do Governo* n.º 286, de 18 de dezembro de 1965, 1696-1705.
[1521] Destaquem-se alguns dos trabalhos finais apresentados pelos tirocinantes: Carlos Manuel da Silva Lopes – "A pintura nos museus" (1937); Manuel Carlos Zagalo – "Evolução da cerâmica portuguesa e influências diversas que mais nela intervieram" (1938); Maria José de Mendonça – "Pintura portuguesa da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do século XIX" e "Tapetes e tapeçarias do Museu Nacional de Arte Antiga" (1938); Augusto Cardoso Pinto – "A miniatura e a iluminura nos museus" e "Extensão escolar nos museus" (1938) (cf. "Dissertações para o exame final do Curso de Conservador do Museu". AMNAA, Cursos de conservadores).
[1522] João Couto deixou numerosos escritos sobre os cursos de conservadores e outras atividades educativas que desenvolveu no MNAA. Sobre este assunto v. COSTA, Madalena Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*, 1996 [texto policopiado] e "João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962)", 2012, 208-215; e RAMALHEIRA, Ema – *O estágio / curso de conservador de museu no Museu Nacional de Arte Antiga – o papel educativo do MNAA na Museologia Portuguesa*, 2013 [texto policopiado].

3.3 Divulgação. Um dos objetivos de José de Figueiredo ao longo da sua direção no Museu Nacional de Arte Antiga foi a promoção da imagem do museu no país e no estrangeiro, com vista a tornar esta instituição quer um local de visita regular por parte dos cidadãos portugueses, quer um espaço de referência do panorama museológico internacional. Para atingir os seus objetivos seriam essenciais diversas ações, como a organização de exposições temporárias no museu, a representação em exposições internacionais e o investimento na propaganda institucional através de folhetos, catálogos e guias.

Apesar das limitações de espaço e das restrições impostas pelas constantes obras de remodelação das salas, José de Figueiredo conseguiu promover várias exposições temporárias no "seu" museu (ou organizadas pelo museu), todas elas a partir da década de 1920, altura em que já estavam concluídas as principais intervenções nas salas do palácio das Janelas Verdes e, também, em que o diretor se fixou mais prolongadamente em Lisboa. Foram essas exposições[1523]:

1924 – Centenário da Manufatura da Vista Alegre;

1926 – Baixela Germain (por ocasião do 2.º Congresso de Ouriversaria – *vide supra*);

1927 – Pintura de Philip László;

1932 – Algumas obras de arte, temporariamente agrupadas neste Museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo para a Índia;

1934 – Exposição de Arte Francesa (que teve lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes e no MNAA);

1937 – Pintura e desenhos de Teodoro Baierl.

Exposição do Centenário da Manufatura da Vista Alegre. Em março de 1924 José de Figueiredo informa o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa que, contactado pela fábrica de porcelana Vista Alegre para se organizar no MNAA uma exposição comemorativa do seu centésimo aniversário, manifestara o seu parecer

[1523] Não incluímos as "exposições temporárias" correspondentes ao arranjo provisório de salas.

positivo a tal evento *"por o achar conveniente para os interesses da arte em Portugal e para o museu que dirijo"*, acrescentando que

> *"A exposição terá ainda a vantagem de chamar mais uma vez e de forma mais evidente, a atenção do púbico para este museu, que com isso muito ganhará.*
>
> *Por tudo isto, e ainda porque este caso é corrente lá fora nos principaes museus europeus e estrangeiros, foi que entendi dever facultar o mais possivel a iniciativa da fabrica da Vista Alegre."* [1524]

A exposição seria inaugurada em maio seguinte e teve a colaboração do GAMNAA, que se associou ao evento com uma conferência proferida por José Pessanha ("História da porcelana da Vista Alegre"). No âmbito deste evento a Fábrica inscreveu-se como sócia do Grupo, ao qual cedeu ainda *"uma percentagem da venda de louças no Museu e produto total do Catalogo provisório"*[1525] (Fig.s 170 e 171).



Fig.s 170 e 171 Aspeto das salas da Exposição do Centenário da Manufatura da Vista Alegre, 1924.

[1524] Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [22 de março de 1924]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1924-1925.
[1525] Cf. "Relatório do Conselho Diretor do GAMNAA. Exercício de 1924" [10 de março de 1925]. Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, Pasta "Amigos do Museu, Luís Fernandes, 1-3". A importância total recebida desta percentagem foi de 3.732$85 escudos.

Exposição de pintura de Philip László. Em 1927 José de Figueiredo organizou nova exposição temporária no MNAA, desta vez do pintor húngaro Philip László (1891-1937), naturalizado britânico desde 1914 e particularmente conhecido pela sua carreira de retratista da realeza e aristocracia europeia. A estranha escolha deste pintor para expor no Museu Nacional de Arte Antiga terá sido, cremos, o resultado do sentido de oportunidade da recém-instaurada Ditadura Nacional: László viera a Portugal em março de 1927 para pintar os retratos do embaixador de Inglaterra em Portugal (sir Lancelot Douglas Carnegie), de sua mulher e de sua filha[1526], dando ao novo regime o pretexto para diplomaticamente proceder a uma sempre útil "operação de charme" face à Inglaterra, o eterno mas difícil aliado de Portugal.

Depois de ter privado com o embaixador inglês e com o pintor[1527], Figueiredo começou a organizar a exposição dos quadros. Em 2 de abril o diretor do MNAA comunica à Direção Geral de Belas-Artes que "*já me entendi com Sua Ex.ª o Embaixador de Inglaterra, sobre a vinda para este museu, dos retratos pintados pelo eminente artista Sr. Lazlo"* adiantando que "*esses retratos serão provavelmente expostos na sala D onde actualmente se encontram os quadros de alguns pintores flamengos e holandezes, aproveitando eu a oportunidade da mudança já resolvida dessa pintura para a sala B onde ela poderá ser instalada em melhores condições"*[1528]; e em 6 de abril informa o secretário geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros de que *"a exposição neste museu dos retratos em questão será inaugurada na proxima segunda feira 11 do corrente, dia do encerramento do museu, o que me permitirá limitar a entrada nesse dia aos "Amigos do Museu", e ás demais pessoas a quem deva fazer-se essa distinção."*[1529]

A exposição seria bastante *sui generis*, quer pela sua falta de apropriação temática e cronológica nas salas do MNAA (esta mostra teria feito mais sentido no Museu Nacional de Arte Contemporânea, por exemplo), quer pela sua própria apresentação: três telas colocadas em cavaletes, numa das salas do museu, a meio do percurso expositivo normal, em choque com os restantes objetos expostos (Fig. 172).

[1526] Cf. *O Século* [14 de março de 1927].
[1527] Em 11 de março de 1927 o embaixador inglês convida José de Figueiredo para ir almoçar a sua casa, referindo que László deseja mostrar-lhe alguns quadros e despedir-se antes da sua partida para Madrid (Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[1528] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral de Belas-Artes [2 de abril de 1927]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.
[1529] Ofício de José de Figueiredo para o Secretário Geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros [6 de Abril de 1927]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.

José de Figueiredo viria a comentar com Reinaldo dos Santos que a montagem fora complexa e que

> *" deu-me grande trabalho pois o problema era difícil de resolver. Fiz tres tentativas em tres salas differentes e acabei por resolver a coisa à quarta tentativa, e estou contente. Os embaixadores de Inglaterra declararam-me que os quadros lhe pareciam outros, tão valorizados estavam. Tenho pena que v. não veja o arranjo, mas espero ainda que isso possa ser visto os quadros talvez ficarem expostos até ao fim do mez."*[1530]

Não se justificando a publicação de um catálogo desta pequena mostra, o diretor do MNAA acabou por publicar nas páginas da *Ilustração* um artigo em que teceu uma crítica elogiosa ao pintor e ao seu trabalho[1531]. Ainda nesse ano, em Paris, László retrataria José de Figueiredo, obra que viria a legada ao Museu Nacional de Arte Contemporânea após a morte deste (v. Anexo, Doc. 53).

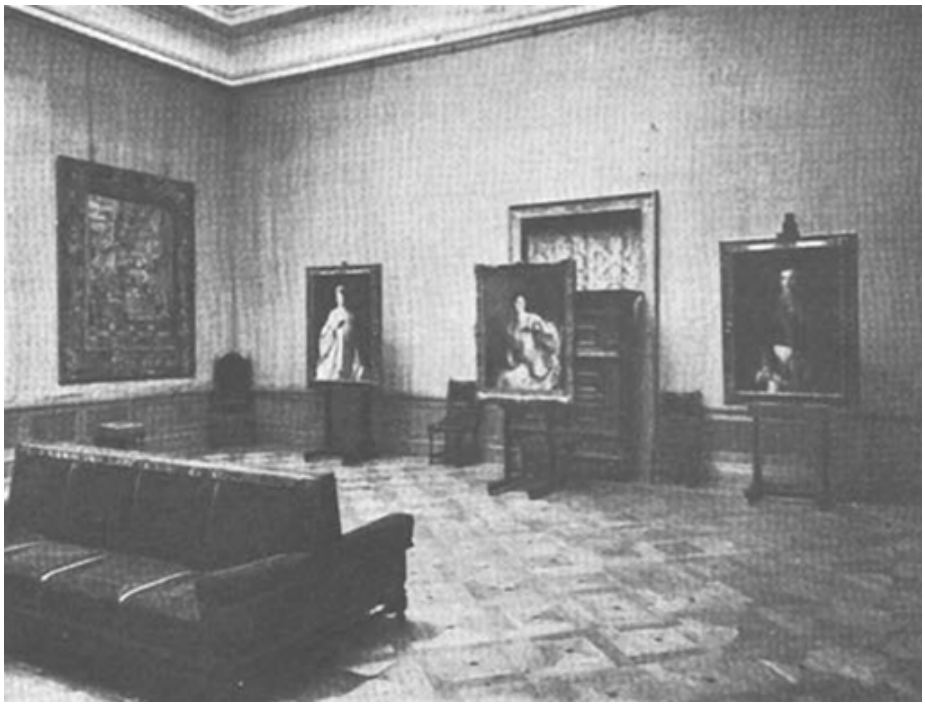


Fig. 172 Aspeto da exposição de pintura de Philip László, 1927.

[1530] Carta de José de Figueiredo para Reinaldo dos Santos [16 de abril de 1927]. Arquivo da Casa Museu Reinaldo dos Santos / Irene Quilhó. Pasta 486, "José de Figueiredo".
[1531] FIGUEIREDO, José de – "Os quadros de Laszló" in *Ilustração*, n.º 35 [1 de junho de 1927], 28-29.

Exposição de algumas obras de arte representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo para a Índia. Em 13 de fevereiro de 1932 foi inaugurada, na presença do Presidente da República, uma nova exposição temporária no MNAA, visando apresentar "algumas obras de arte representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo para a Índia". Esta exposição foi organizada num contexto duplamente propício: por um lado, constituiu uma inteligente resposta de José de Figueiredo ao repto que a Sociedade de Geografia lhe havia feito para apresentar uma *"conferência de propaganda colonial"* no âmbito da "Semana Colonial" – descartando a hipótese de apresentar uma comunicação sobre o tema proposto, o diretor do MNAA propôs então uma iniciativa *"diversa e de maior alcance"* em que

> *"em vez de fazer ouvir a minha descolorida e autorisada vós, trago a publico a reunião de diversas obras que traduzem, de maneira superior, as influencias orientais na nossa arte e a nossa influencia nas artes do Oriente. Elas por si só saberão dizer muito mais e muito melhor do que eu poderia dizer. (…)"*[1532]

Por outro lado, foi uma maneira igualmente perspicaz de maximizar em Portugal o sucesso obtido pouco tempo antes em Paris, tirando partido do prolongamento do empréstimo de várias peças não pertencentes às coleções do MNAA:

> *"Tendo o Sr. Dr. Diogo de Castro e Brito anuído a prolongar até ao fim de Fevereiro o empréstimo da preciosa escudela que, patrìoticamente, cedêra, há meses, para a nossa Exposição do Museu do Jôgo da Pela, de Paris, aproveitamos a oportunidade excepcional de estarem também ainda, no Museu, as portas do tríptico de Santa Auta, do antigo mosteiro da Madre de Deus, para fazermos, com essas e outras obras de arte, uma exposição que, embora represente apenas um dos aspectos acessórios da que organizámos no museu francês, não deixa por isso de ter interêsse. No seu limitado âmbito, que as pequenas dimensões da sala forçaram*

[1532] Ofício de José de Figueiredo para Carlos Roma Machado, Secretário Geral da Sociedade de Geografia de Lisboa [29 de janeiro de 1932]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1931-1932.

mais, esta exposição é, a-pesar disso, uma lição, que a próxima «Semana das Colónias» torna ainda particularmente oportuna."[1533]

Mantendo um discurso assente na valorização do período das Descobertas e da importância das contaminações artísticas nas obras produzidas no Ocidente e no Oriente desde então, esta exposição desenvolveu-se em torno do retábulo de Santa Auta, pintura *"em que o orientalismo tem uma típica e pitoresca representação"*[1534] (MNAA, Inv. 1462 Pint), e de várias peças de cerâmica, *"umas orientais, influenciadas pela arte portuguesa, e outras portuguesas, acusando sugestões do oriente"*[1535]. A imprensa elogiou esta pequena mas importante mostra, *"que vale sobretudo por mostrar a nossa importância cultural em tempos remotos e a subtil e penetrante fôrça do nosso espírito colonizador.*"[1536] Refira-se que em época de consolidação da Ditadura Nacional o colonialismo era tema de grande interesse, *"pois era a partir das suas colónias que Portugal poderia mostrar-se internacionalmente com significativo peso político (…)"*[1537]. A organização da "Semana das Colónias" acabou por integrar-se num movimento de propaganda colonial mais alargado, iniciado em 1931 com o projeto de uma grande exposição que viria a ser inaugurada no Porto em 1934 (Exposição Colonial do Porto), constituindo um dos momentos altos de *"uma estratégia de afirmação, nacional e internacional, do novo regime do Estado Novo, dos seus valores e do seu chefe (…)."*[1538] (Fig.s 173 e 174).

[1533] FIGUEIREDO, José de [prefácio] – *Catálogo e guia de algumas obras de arte temporàriamente agrupadas neste Museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do Descobrimento do caminho marítimo da Índia*, 1932, 5.
[1534] Idem, *ibidem*, 1932, 6.
[1535] "A Semana das Colonias no Museu de Arte Antiga" in *Notícias Ilustrado*, n.º 193 [21 de fevereiro de 1932], 14.
[1536] Idem, *ibidem*, 15.
[1537] SÉREN, Maria do Carmo – "O Porto acolhe a grande exposição colonial" in PAÇO, António Simões do (coord.) – *Os anos de Salazar*, Vol. 3, 2008, 113.
[1538] Idem, *ibidem*, 114.



A SEMANA DAS COLONIAS NO MUSEU DE ARTE ANTIGA

SOB a orientação admirável do sr. dr. José de Figueiredo fez-se, no Museu de Arte Antiga uma exposição temporária, a muitos títulos, notável de algumas obras de arte derivadas ou influenciadas pelo descobrimento do caminho marítimo da Índia.

Entre as várias peças, que a selecção do sr. dr. José de Figueiredo agrupou, com impecável arrumo e bom gôsto na pequenina sala, figuram, além do famoso tríptico de Santa Auta do Mosteiro da Madre de Deus, algumas peças de cerâmica — umas orientais, influenciadas pela arte portuguesa, e outras portuguesas acusando sugestões do Oriente.

O tapête de Arraiolos, cópia de um tapête de Ispahan, uma iluminura persa, e o chamado, erroneamento, «Livro de Horas de Dom Manoel», são outros tantos documentos, de excepcional valia, para comprovar a tese do sr. dr. José de Figueiredo — tese

AO ALTO DA PÁGINA: — A [illegible] de Pedro Paris. — EM CIMA, À DIREITA: — A charanga de [illegible] de Gregório Lopes. — À ESQUERDA: — Uma jardineira da Companhia de Jesus.

(Fotos Bobone).



Fig.s 173 e 174 Em cima: página do *Notícias Ilustrado* [21 de fevereiro de 1932] dedicada à "Exposição de algumas obras de arte representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo para a Índia". Em baixo: aspeto da exposição, numa fotografia de Octávio Bobone publicada no mesmo periódico.

Exposição de Arte Francesa. Em 1934 José de Figueiredo teve a oportunidade de co-comissariar em Portugal uma grande exposição temporária, diferente das pequenas mostras que até aí organizara no MNAA. O repto partiu da Direção dos Museus Nacionais Franceses, com o patrocínio da *Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques*, e foi anunciado como uma *"resposta amável da França àquele «magnífico presente» (como lhe chama o sr. André Dezarrois) feito por nós à cidade de Paris em 1931"*[1539].

A preparação desta exposição iniciou-se no final de 1933, altura em que o diretor do MNAA informa a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes que na sua mais recente estada em Paris se ocupara da *"organização de uma exposição de arte francesa, em Lisboa, continuando assim os trabalhos iniciados ali nesse sentido, ha dois anos, por mim e pelo Director dos Museus Nacionais Franceses* [Henri Verne]*"*[1540]. Neste ofício Figueiredo adiantava contar já com os apoios do *Comité du Livre d'Art Français*, que garantia o empréstimo de livros; do fundidor Eugéne Rudier (1875-1952), que cederia gratuitamente para a exposição vários bronzes de escultores franceses; e do Ministério da Instrução Pública francês, que "*dá, com todo o seu apoio moral, o auxilio material indispensavel á efectivação do projecto, pagando, pelos orgãos respectivos, as despesas elevadas que a exposição tráz, e que são constituídas sobretudo pelos seguros, embalagens, transportes, publicação do catálogo e deslocação do pessoal e outras entidades que terão de vir a Lisboa por causa da exposição"*. Para além disso, o diretor do MNAA menciona nesta epístola ter já tratado da cedência das salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes para a organização do evento, sendo que no museu apenas se apresentaria um núcleo de ourivesaria francesa existente em Portugal, "*ou seja as que pertencem ao Estado e as que estão na posse de particulares"*[1541]. Quanto à data de realização da exposição era sugerido o período entre 20 de março e 20 de abril de 1934, já que estando previsto para esta altura o Congresso

[1539] "A arte francesa em Lisboa" in *Notícias Ilustrado*, n.º 313 [10 de junho de 1934], 17. V. também o texto de André Dezarrois no catálogo *Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados*, 1934, 13-20.

[1540] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [25 de novembro de 1933]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933. Existe uma cópia deste ofício no Arquivo Oliveira Salazar (ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt. 3 – 159; v. Anexo, doc. 11, ponto 11).

[1541] Idem, *ibidem*. No catálogo da secção de ourivesaria Figueiredo comenta que a organização da exposição deveu-se à *"grande quantidade de obras a expôr"* e à *"dimensão dos locais de que dispunhamos"*, acrescentando *que "não me parece porém que se tenha perdido com a solução que as circunstâncias nos impuzeram (…)."* (FIGUEIREDO, José de [introdução] – *Exposição de Arte Francesa especialmente de ourivesaria do século XIII*, 1934, XXXII).

de Museografia de Madrid, poder-se-ia tirar partido deste encontro para atrair a Lisboa alguns dos mais ilustres diretores e conservadores de museus da cena internacional[1542].

Juntamente com José de Figueiredo foram nomeados comissários da Exposição de Arte Francesa André Dezarrois – com quem o diretor do MNAA já trabalhara na exposição do Jeu de Paume – e Guillaume Janneau (1887-1968), inspetor dos Monumentos Históricos franceses e administrador do *Mobilier National et manufactures nationales de Beauvais et des Gobelins*[1543]. Na prática o diretor do MNAA terá trabalhado direta e quase exclusivamente com Dezarrois, conforme atesta a documentação existente no arquivo do MNAA[1544].

Apesar dos altos patrocínios do governo francês e dos apoios obtidos para a realização desta grande exposição, José de Figueiredo acabaria por requerer às entidades oficiais portuguesas algum suporte monetário para a realização do evento, argumentando que *"apezar de todas as despesas da exposição ocorrerem por conta do Governo Francês, algumas haverá que não poderão nem deverão ser-lhe exigidas, e essas, que não vão além de algumas desenas de milhares de escudos, espéra o sinatário que as pagará o Estado português."*[1545] No sentido de apressar a cedência destas verbas o diretor do MNAA dirigiu várias cartas a António de Oliveira Salazar:

> *"(…) Tomo também a liberdade de mandar a V. Ex.ª copia do oficio, tambem entregue ao Ministro da Instrução Pública, em que indico as somas que julgo necessarias para as duas exposições de arte francesa, a realizar em Lisboa, no começo de maio proximo. Como V. Ex.ª verá, a maior parte dessas despezas são para satisfazer necessidades que já existiam ha muito e a cuja resolução as exposições de arte francesa agora impõem.*

[1542] Cf. Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [25 de novembro de 1933]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933. As intenções de Figueiredo seriam, contudo goradas, uma vez que o Congresso de Madrid acabou por ser adiado para o Outono. Na impossibilidade de realizar a exposição nessa data, Figueiredo acabaria por sugerir a sua abertura ao público entre 1 e 31 de maio (Cf. Ofício de José de Figueiredo para a presidência da SNBA [s.d., dezembro de 1933?]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933). A exposição seria inaugurada no início de junho de 1934, para não interferir com a realização do salão anual da SNBA, em abril e maio.
[1543] Cf. "Guillaume Janneau". URL: http://www.babelio.com/auteur/Guillaume-Janneau/43468.
[1544] AMNAA, FJF, Cx.3. Pt.3.
[1545] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [25 de novembro de 1933]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933.

As duas verbas reunidas (e seria excelente que fossem concedidas em conjunto, pela maior facilidade que trazia á sua aplicação) somam 116.000$00. Se V. Ex.ª autorisasse 120.000$00, isso seria ainda melhor, visto que eu gastarei o mínimo e tudo minuciosamente documentado.

O que peço a V. Ex.ª é para dar ao caso a mais rápida solução. A burocracia francesa foi um pouco morosa, não pensando, é claro, na nossa falta de outillage no assunto, e agora é assim ainda mais necessario iniciar desde já os nossos trabalhos, a fim de que os honremos, como cumpre. (…)"[1546]

As insistentes solicitações dirigidas ao Presidente do Conselho deram os seus resultados, vindo José de Figueiredo a agradecer *"o bom e pronto deferimento que V. Ex.ª deu aos meus pedidos referentes a esta e á outra exposição* [exposições de arte francesa na SNBA e no MNAA]. *(…)"*[1547]

Para a organização da secção da Exposição de Arte Francesa que teve lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes – onde se expuseram *"tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados"* provenientes de coleções francesas – Figueiredo contou mais uma vez com a colaboração de Guilherme Rebelo de Andrade, arquiteto com quem já trabalhara na montagem da exposição de Paris e que neste período estava a desenvolver o projeto para o anexo e ampliação do MNAA[1548].

[1546] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [14 de março de 1934]. Sublinhada no original. ANTT, AOS/CO/ED.1A, Pt. 3 – 191 (v. Anexo, Doc, 12, em que se encontram transcritas ou reproduzidas várias missivas redigidas por José de Figueiredo a propósito da organização da Exposição de Arte Francesa).

[1547] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [13 de abril de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 207. Em outubro de 1934 José de Figueiredo apresenta ao Presidente do Conselho o "Resumo Geral das Receitas e Despezas de cota "Exposições de Arte Francesa" com o Senhor Comissario do Governo Portugues, até 25 de outubro de 1934" (Anexo, Doc. 11, Ponto 40) e em março do ano seguinte apresenta à Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes um relatório descritivo das contas (despesas / receitas) relativas às duas exposições de arte francesa (Ofício de José de Figueiredo para a DGESBA [8 de março de 1935]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1935. V. Anexo, Doc. 49).

[1548] Em ofício de 14 dezembro de 1933 José de Figueiredo solicita ao presidente da SNBA, Paulino Montês, que forneça a Rebelo de Andrade *"todos os elementos de que essa Direcção possa dispôr e que me são necessários para estabelecer o plano indispensável á organisação definitiva da referida exposição"* (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933).



A ARTE FRANCESA EM LISBOA

O envio a Lisboa duma valiosíssima colecção de tapeçarias, bronzes, moldagens de estátuas, livros ilustrados e reimpressões de gravuras de mestres franceses; foi uma resposta amável da França àquele «magnífico presente» (como lhe chama o sr. André Demaroix) feito por nós à cidade de Paris em 1931 por ocasião da Exposição Colonial. Por iniciativa do sr. Dr. José de Figueiredo, Paris conheceu os painéis de Nuno Gonçalves e, indirectamente, as magníficas tapeçarias de Pastrana, Portugal que descobriu mundos, era, finalmente, descoberto pela Europa! Foi de cumplicidade de dois amigos: o sr. Demaroix, Conservador do Museu do Jeu de Paume e o Dr. José de Figueiredo, Director do nosso Museu de Arte Antiga, que nasceu a realização desta Exposição de Arte Francesa.

Se a êste devemos o sermos conhecidos, lá fóra, como terra onde as Belas Artes não são, desde séculos, letra morta, ao segundo ficámos devendo, agora, a gentileza da réplica.

A idea desta exposição mereceu o acolhimento espontâneo do director das Belas Artes, sr. Bollaert e Lisboa pode assim admirar várias obras-primas da arte francesa.

Em cima, à direita: *O sr. Dr. José de Figueiredo.* — À esquerda: «*Cadouro moribundo*», *grupo de Bourdelle.* — Em cima, à direita e em baixo, à esquerda: *Dois aspectos da Exposição.* — (*Fotos Costinha*). — À direita: *Flagrante da inauguração da Exposição, vendo-se o sr. Presidente da República com o sr. André Demaroix e Guillaume Janneau, Conselheiros do Governo French e o sr. Dr. José de Figueiredo, Comissário do nosso Governo junto da Exposição.*

(*Foto Serra Ribeiro*).



Fig.s 175 e 176 Página do *Notícias Ilustrado*, dando destaque à inauguração da Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho de 1934. Em baixo: pormenor da mesma página, com o flagrante da assistência no dia da inauguração, captado por Serra Ribeiro.

Ocupando as salas do piso térreo e uma sala do primeiro andar da SNBA, esta exposição foi marcada pela tentativa de valorização das peças através do seu isolamento, *"sem o qual seria impossível, e êsse era o caso da escultura medieval, dar-lhes a atmosfera indispensável"*[1549]. Na prática o resultado revelou-se bastante mais eclético, pautado ora por núcleos em que de facto se exibiam peças mais ou menos isoladas, ora por núcleos em que se apresentavam objetos de várias naturezas e períodos (Fig.s 177-185). Justificando esta dualidade e os critérios seguidos, Figueiredo refere que

> *"E não sofre sequer essa exposição da falta de unidade, que André Dezarrois, no seu belo e carinhoso prefácio, diz recear. Tôdas as obras de arte ali reünidas têm, na verdade, com o seu valor próprio, ou êste seja apenas expressivo ou, simultâneamente, expressivo e intrinseco, o valor que lhes dá também o espírito da raça que as criou e que faz com que, uma vez juntas, logo constituam o mais admirável e superior conjunto.*
>
> *E pouco importa que procedam de diversos períodos, visem desiguais objectivos e sejam realisadas com os mais diferentes materiais. Apontaremos, como exemplo, o que na exposição sucede com as duas belas esculturas de Joseph Bernard: «Femme avec enfant» e «Jeune femme á la cruche». Colocados na sala em que domina o século XVIII, ao lado de Gobelins típicos do meado daquele período e não longe do célebre grupo quinhentista de Pilon: as «Três Graças», aqueles dois bronzes, a-pezar do seu sentido acentuadamente moderno e da influência asiática que acusam, encontram-se entretanto ali valorisados o mais possível. Liga, tôdas essas peças, o seu excelente equilíbrio e a sua admirável harmonia, ou seja o seu sólido e perfeito bom gosto, qualidade esta que, sendo essencialmente latina, é e tem sido sempre, atravez dos séculos, apanágio supremo da Arte Francesa."*[1550]

[1549] FIGUEIREDO, José de [introdução] – *Exposição de Arte Francesa especialmente de ourivesaria do século XIII*, 1934, XXXII.
[1550] Idem, *ibidem*, XXXII-XXXIII.







Fig.s 177, 178 e 179 Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho de 1934. Divisão central., onde se destacam os bronzes "Idade do Bronze", de Rodin e "Centauro moribundo", de Bourdelle.



Fig.s 180, 181 e 182 Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho de 1934. Vários aspetos da divisão onde se expuseram reproduções de escultura medieval e do Renascimento.







Fig.s 183, 184 e 185 Vários aspetos de outra sala da Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho de 1934. Podem-se observar, nas fotos, várias tapeçarias de Gobelins e as esculturas "Três Graças" de Pilon, "Femme avec enfant" e Jeune femme á la cruche", de Joseph Bernard.

As soluções expositivas desta mostra submeteram-se às pré-existências e materiais então disponíveis: por exemplo, o forro das paredes com tecido não foi uma escolha do arquiteto ou de Figueiredo, pois já fazia parte das soluções utilizadas pela SNBA para as suas exposições, sendo que as suas intervenções se prenderam, para além da conceção das divisórias criadas propositadamente no salão da SNBA para a exposição, com a distribuição dos objetos e com o acrescentamento de tecido nos panos de parede que iriam receber as peças mais volumosas, como as tapeçarias[1551]. Na secção documental note-se o cuidado tido com a entrada de luz natural, protegida com tela por motivos de conservação das obras expostas (Fig. 186).



Fig. 186 Exposição de Arte Francesa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, junho de 1934. Núcleo documental, que ocupava uma sala no primeiro andar da SNBA.

[1551] "*Para a hipótese de ter de ser aumentada a altura das divisórias agora colocadas na grande sala de exposições dessa Sociedade, obsequiava-me V.ª Ex.ª dizendo se, nessa Sociedade, existe mais tecido egual ao que forra essas divisórias e, no caso de existir, qual a quantidade. No caso de não existir ahi nenhum tecido desse, além do presentemente utilizado, era favôr V.ª Ex,ª dispensar-me uma amostra do referido tecido e indicar-me onde é que ele foi adquirido.*" (Ofício de José de Figueiredo para o presidente do Conselho Superior da SNBA [17 de abril de 1934]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934).

No seu aspeto geral o núcleo da SNBA foi marcado por uma apresentação bastante tradicional, ainda assim com algum toque de modernidade: embora pautado por apontamentos como os vasos com plantas a decorar as salas ou o jarro com flores em cima da mesa na secção das gravuras e livros, houve uma efetiva busca de valorizar as peças num ambiente o mais neutro possível, com espaço para serem apreciadas pelo visitante quer pela sua beleza singular, quer pelo diálogo com as restantes obras. A apresentação final desta exposição levaria André Dezarrois a comentar no catálogo que

> *"Il ne s'agissait pas de tenter une manifestation d'ensemble, mais de réveiller quelques aspects de notre art, en dégageant la marque originale chaque fois qu'il se pouvait, afin que l'étudiant comme l'amateur plus instruit puissent tous deux y trouver leur compte et en tirer profit. En enfin de venir, sans doute avec des moyens limités, mais avec amitié, rendre l'une de ces visites, où le cœur, pas le moins de mot possible, exprime ses sentiments"*[1552]

Não tendo comparecido à inauguração da exposição, António de Oliveira Salazar visitou mais tarde as salas da SNBA na companhia de José de Figueiredo (Fig. 187). O *Notícias Ilustrado* registou o momento, referindo que prenderam a atenção do Presidente do Conselho sobretudo as várias tapeçarias e o núcleo de escultura medieval e do Renascimento, *"onde permaneceu por largo espaço de tempo, manifestando o seu encantamento pela reünião de tão admiráveis obras de arte, que, pela sua beleza formal e espiritual, disse satisfazerem a sua sensibilidade mais do que nenhumas outras."*[1553]



Fig. 187 António de Oliveira Salazar e José de Figueiredo na Exposição de Arte Francesa, junho de 1934.

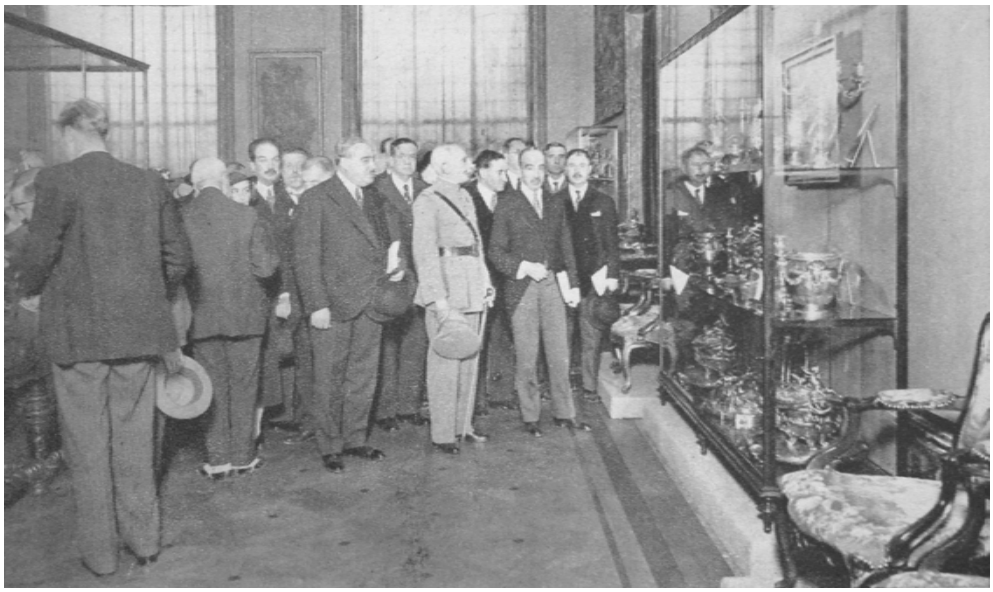
[1552] DÉZARROIS, André [introdução] – *Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados*, 1934, 20.
[1553] "Salazar e a grande Exposição de Arte Francesa" in *Notícias Ilustrado*, n.º315 [24 de Junho de 1934], 9.

A secção da Exposição de Arte Francesa que teve lugar no MNAA foi inaugurada alguns dias depois da abertura ao público da exposição da SNBA (Fig. 188). Instalado em quatro salas (duas no rés-do-chão e duas na galeria superior), este núcleo apresentou ao público, pela primeira vez na sua totalidade, a Baixela Germain[1554], bem como outras peças pertencentes às coleções nacionais e a colecionadores privados, entre eles Aurora de Macedo – uma ativa colaboradora do GAMNAA –, o duque de Cadaval e Ricardo Espírito Santo Silva[1555]. O sempre crítico José de Bragança descreveu a exposição do MNAA:

> *"No rez-do-chão, uma sala e um salão consagrados a artes menores: ourivesaria, mobiliário, tapeçaria e «bibelots».*
>
> *Nas galerias de cima, uma bela sala cheia – cheiinha – de boa pintura francesa dos séculos XVII e XVIII quási exclusivamente, mais uma salinha para onde foram trazidas, de todo o país, preciosidades várias: livros iluminados e esmaltes de Limoges, marfins raríssimos, opíparas encadernações, tudo eclèticamente amontoado em vitrines de casa rica, que obrigam o visitante a pôr-se de cócoras, não tanto de admiração como pela necessidade de vêr o que fica fóra de geito."*[1556]

Apesar destas críticas, a secção da Exposição de Arte Francesa que teve lugar no MNAA granjeou vários elogios ao diretor do museu, por ter conseguido *"valorizar cada objecto de* per si*, cuidando ao mesmo tempo do conjunto, o qual deve resultar naturalmente uma soma dos valores isolados e não, como infelizmente sucede tantas vezes, um amontoado heterogénio de coisas várias, de cuja contemplação a vista foge horrorizada."*[1557]

[1554] Coleções do Palácio Nacional da Ajuda e do Palácio Nacional das Necessidades. Após a realização desta exposição seria incorporado no MNAA o núcleo pertencente às Necessidades.
[1555] Cf. o catálogo *Exposição de Arte Francesa especialmente de ourivesaria do século XIII*, 1934.
[1556] BRAGANÇA, José de – "A prata da Casa ou outra Exposição de Arte Portuguesa" in *O Diabo*, Ano I, n.º 9 [26 de agosto de 1934], 8.
[1557] "A grande exposição de ourivesaria francesa" in *Notícias Ilustrado*, n.º 317 [8 de julho de 1934], 20.



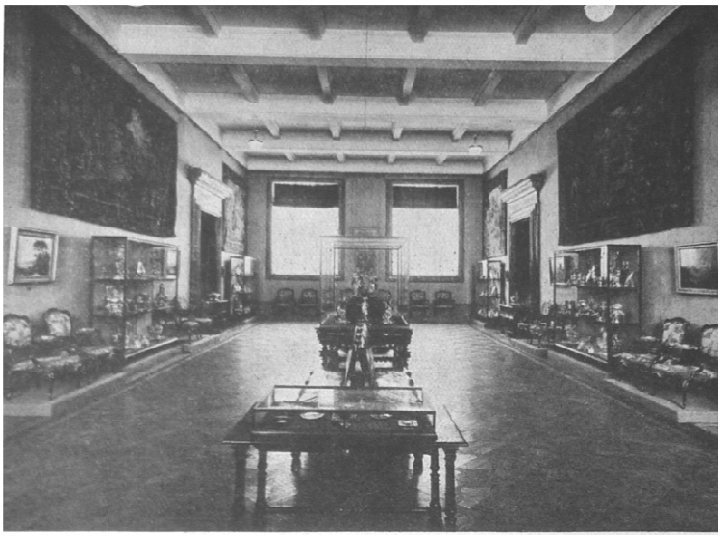




Fig.s 188, 189 e 190 Em cima: inauguração da sala de ourivesaria (sala S do piso térreo) no núcleo da Exposição de Arte Francesa que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, 1934. Nesta imagem pode-se observar, no centro, o Presidente da República, Óscar Carmona, e José de Figueiredo. Ao meio e em baixo: dois aspetos da mesma sala após a Exposição de Arte Francesa.

Ao invés do que havia sido inicialmente previsto, a secção da Exposição de Arte Francesa que teve lugar no MNAA não se limitou à apresentação de um núcleo de ourivesaria – cuja remodelação deu origem, como já referimos, ao seu "arranjo moderno" (Fig.s 189 e 190) –, sendo também reunidas e expostas pela primeira vez obras de pintura francesa pertencentes ao museu e a particulares, entre as quais se destacavam uma *"peça histórica"* de Clouet; os *"belos exemplares (…) de Coypel, Coisevoix, Mignard, Rigaux e Claude Vernet"*; o *"bonito"* esquisso de Fragonard; uma obra de Pillement que só por si *"encheria uma sala"*; e vários quadros de Quillard pertencentes à família Cadaval[1558]. Apesar da postura sempre crítica, José de Bragança, que reprovara a ausência de pintura francesa no núcleo da SNBA[1559], acabaria por elogiar o conjunto das pinturas expostas no MNAA, bem como o critério da sua apresentação, marcada pela *"boa inspiração de aproveitar cabalmente as paredes, contra todos os hábitos da casa (…)"*[1560], não deixando de ser curioso o facto de demonstrar assim algum conservadorismo em relação às práticas expositivas normalmente seguidas por Figueiredo e que eram cada vez mais comuns na generalidade dos museus europeus (*vide supra*). José de Bragança criticou ainda a edição do catálogo[1561], dedicado quase inteiramente à secção de ourivesaria e que não apresentava qualquer referência aos quadros expostos:

> *"Assim, aparece mudinha, sem um papelote escrito sequer, que elucide ao público essa maravilha da pintura francesa que é o retrato de Margarida de Valois (…).*
>
> *Pode o visitante não ficar sabendo que viu uma peça histórica e um autêntico Clouet, do melhor que há no mundo, mas ficará admirando, com plena consciência do feito, as curvas bem estofadas das cadeira da sr.ª D. Aurora de Macedo."*[1562]

[1558] BRAGANÇA, José de – "A prata da Casa ou outra Exposição de Arte Portuguesa" in *O Diabo*, Ano I, n.º 9 [26 de agosto de 1934], 8. Infelizmente não encontrámos fotografias desta sala.
[1559] BRAGANÇA, José de – "A Exposição de Arte Francesa (Escultura, Gobelins, Limoges) na Sociedade Nacional de Belas-Artes" in *O Diabo*. Ano I, n.º 4 [21 de julho de 1934], 4.
[1560] BRAGANÇA, José de – "A prata da Casa ou outra Exposição de Arte Portuguesa" in *O Diabo*, Ano I, n.º 9 [26 de agosto de 1934], 8.
[1561] FIGUEIREDO, José de [introdução] – *Exposição de Arte Francesa especialmente de ourivesaria do século XIII*, 1934.
[1562] BRAGANÇA, José de – "A prata da Casa ou outra Exposição de Arte Portuguesa" in *O Diabo*, Ano I, n.º 9 [26 de agosto de 1934], 8.

Desconhecemos efetivamente as razões que levaram José de Figueiredo a ignorar no catálogo toda a secção de pintura – que, aliás, não foi particularmente divulgada na imprensa, ao contrário das salas de ourivesaria. Podemos apenas supor que tal sucedeu devido ao facto de os estudos sobre a ourivesaria estarem bastante adiantados naquele período, graças à ação de Keil e de João Couto, e de não ter havido tempo para desenvolver estudos sobre os quadros expostos, ainda mais pertencendo muitos deles a coleções particulares.

Após a visita de Oliveira Salazar à exposição realizada no MNAA, José de Figueiredo comentaria em carta dirigida ao Presidente do Conselho que *"ela compensou-me das muitas canseiras que esta e a outra exposição me trouxeram"*[1563]. Na mesma missiva o diretor do MNAA admite estar *"satisfeito"* pelo sucesso geral da Exposição de Arte Francesa, referindo que na SNBA já haviam sido contabilizadas, em menos de um mês e em plena época estival *"2.900 e tal pessoas"*, sem contar com as entradas não pagas[1564]. Quanto à frequência do público ao MNAA, cremos que não terá sido tão animada, uma vez que o diretor viria a pedir o prolongamento dos empréstimos de forma a estender a duração da exposição até meados de novembro, *"para que possa ser vista pelas pessoas ausentes á data da sua abertura, e que na maior parte só em Outubro regressam a Lisboa."*[1565]

Refira-se ainda que, no decurso da Exposição de Arte Francesa, José de Figueiredo propôs ao Estado, através do Conselho Superior de Belas-Artes, a aquisição de algumas das peças expostas (moldagens e bronzes), processo que envolveria complexas negociações mediadas por si próprio (conforme se pode testemunhar em alguma da documentação que apresentamos em anexo, Doc. 11) e que daria os seus resultados, conforme informa em ofício de 31 de agosto:

[1563] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [9 de julho de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 222-223 (Anexo, Doc. 11, ponto 30).

[1564] *"A frequência até agora, paga, à Exposição da Rua Barata Salgueiro é de três mil, ou mais exactamente de 2.900 e tal pessoas. E as entradas não pagas são superiores. E é nestas que se incluem os estudantes e artistas. Com o seu exagero de caricatura, a blague do desenhista do "Sempre Fixe" traduz o entusiasmo que ele teve com a exposição e o seu desejo de a vêr mais concorrida. Tudo é porém relativo neste mundo, e especialmente nas coisas de arte, em Portugal, onde o Estado, esquecendo os tempos antigos, não fez durante muito tempo o que lhe cumpria fazer."* (Idem, *ibidem*).

[1565] Carta de José de Figueiredo para António Van Zeller (um dos emprestadores de objetos) [8 de setembro de 1934]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934.

"Sobre proposta do Conselho Superior de Belas-Artes, o Governo resolveu adquirir todas as moldagens mandadas pela Direcção dos Museus Nacionais Franceses, com destino aos nossos museus. Ficam tambem nos museus Portugueses os dois bronzes de Joseph Bernard, "Jeune Femme á le Cruche" e "Jeune Femme avec-enfant", e dois bronzes, respectivamente de Bourdelle e Rodin, "Cabeça de Apolo" e "Idade do Bronze."[1566]

O objetivo destas aquisições era não só enriquecer as coleções nacionais com obras dos mais conceituados escultores franceses, mas também sustentar um outro projeto: a organização de um museu de escultura comparada, *"cuja falta tanto se fazia sentir entre nós"* e que o diretor do MNAA projetava então (e em vão) instalar no convento das Trinas, em Lisboa[1567].

Exposição de pintura e desenhos de Theodor Baierl. A última exposição temporária inaugurada por José de Figueiredo no MNAA foi dedicada ao trabalho do pintor alemão Theodor Baierl (1881-1932), artista apaixonado pela Idade Média e pela arte do *Quattrocento,* que desenvolveu toda a sua pintura tendo como base as obras dos

[1566] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral das Alfândegas [31 de agosto de 1934]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934. Dos quatro bronzes mencionados seriam adquiridos apenas três, que fazem atualmente parte da coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: "Idade do bronze" de Auguste Rodin (Inv. 777); "Cabeça de Apolo", de Émile-Antoine Bourdelle (Inv. 778); e "Rapariga com bilha", de Joseph Bernard (Inv. 779). As moldagens adquiridas – todas provenientes do ateliê de calcografia do Museu do Louvre – viriam a ser integradas no Museu de Escultura Comparada de Mafra (cf. CARNAXIDE, Jorge Humberto Santos – *O Museu de Escultura Comparada de Mafra: um projecto romântico no Estado Novo*, 2010 [texto policopiado], 103. URL: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1972?mode=simple&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+simples).

[1567] "*Sem instalação própria, torna-se necessário colocar, desde já, essas moldagens em condições que permitam a sua fácil visita e garantam a sua boa conservação. E como julgo que a antiga igreja das Trinas reúne essas condições, venho pedir a V. Ex.ª a cedência da referida igreja para esse fim. No caso de deferimento do que peço, convem que não seja retirado nada do que lá existe ainda, além dos azulejos, já deslocados de parte. Estes pela sua riqueza decorativa, prejudicariam as moldagens."* (Ofício de José de Figueiredo para a DGFP [13 de setembro de 1934]. AMNAA, Copiador de correspondência remetida, 1934). Em ofício de outubro de 1934 chega a fazer o pedido formal para que as obras de adaptação do convento das Trinas fossem superintendidas pelo "*arquitecto Sr. Guilherme de Andrade (…) que conhece o local e a minha orientação no assunto (…)"* (Ofício de José de Figueiredo para a DGEPMN [13 de setembro de 1934], *ibidem*). Nesse mesmo mês o *Notícias Ilustrado* anuncia que *"por diligência do sr. Dr. José de Figueiredo, já se conseguiu para a formação de um museu da especialidade* [escultura] *a antiga egreja das Trinas"* ("Património artístico nacional" in *Notícias Ilustrado*. N.º 333 [28 de outubro de 1934], 8). Sobre o assunto v. a tese de Doutoramento CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de – *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A constituição de uma coleção nacional*, 2014 [texto policopiado].

"velhos mestres", criando contudo trabalhos originais que se integraram numa linha simbolista da Secessão de Munique[1568].

A organização desta exposição, patente entre 30 de abril e 21 de maio de 1937, não terá sido fruto da vontade pessoal do diretor do MNAA, antes fazendo parte de uma operação diplomática da Alemanha em Portugal: num período marcado pela consolidação do regime nazi de Hitler, o governo germânico tentava assinalar uma posição de força em vários países, entre os quais Portugal. Uma das estratégias alemãs foi a exploração de uma "política cultural alemã no estrangeiro" que, a partir de 1937, se repercutiu no nosso país através de várias ações e das complexas negociações para um "acordo cultural" (tratado pela Legação Alemã em Portugal e pelo Instituto de Alta Cultura português), que não veio contudo a ser assinado[1569]. A exposição de Theodor Baierl ter-se-á enquadrado nas negociações deste acordo, tendo sido ajustada pelo germanófilo Ministro da Instrução Pública, António Carneiro Pacheco (1889-1957; ocupou este cargo entre 1936 e 1940), e pelo ministro da Alemanha em Portugal, barão Oswald Von Hoyningen-Huene (1885-1963; foi embaixador da Alemanha em Portugal entre 1934 e 1944), que podemos observar com José de Figueiredo na Fig. 191.

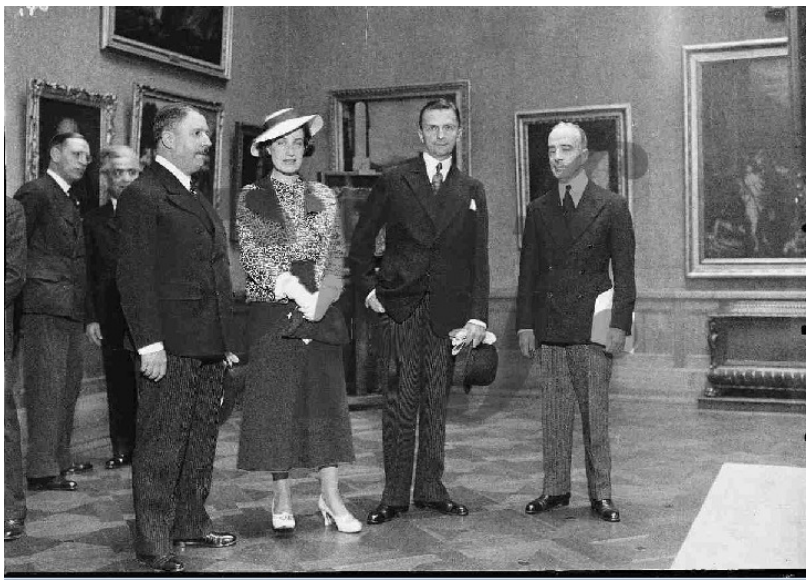


Fig. 191 Inauguração da Exposição de Pintura de Theodor Baierl, 30 de abril de 1937. Da esq. para a dir., em primeiro plano: o ministro da Instrução Pública, António Carneiro Pacheco; a baronesa Hoyningen-Huene; o barão Hoyningen-Huene; e José de Figueiredo.

[1568] "Theodor Baierl". URL: http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx? artist=theodor-baierl.
[1569] V. NINHOS, Cláudia – "«Com luvas de veludo». A estratégia cultural alemã em Portugal (1932-1945)", 2012. URL: http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/ri/n35/n35a08.pdf

Parcialmente alheio a estas negociações, o diretor do MNAA fez da melhor maneira o papel que lhe competia, organizando esta "exposição por encomenda" e tratando do seu catálogo, no qual, reconhecendo que esta mostra podia *"talvez, à primeira vista, parecer descabida em um museu como o das Janelas Verdes"*, tenta justificá-la através dos *"problemas que a obra exposta suscita, especialmente no que respeita ao aproveitamento da arte dos velhos mestres para a formação dos artistas novos (…)"*[1570]. Apesar do tom cortês e conhecedor com que elabora todo o texto, notamos que a obra de Baierl não terá interessado particularmente ao diretor do MNAA, que chega a referir-se ao artista como *"demasiado escravo da sedução dos mestres que estudou"*[1571]. No âmbito desta operação diplomática foi adquirida uma obra deste pintor para o Museu Nacional de Arte Contemporânea ("Weekend", Inv. 869).

Finalmente, refira-se que ainda em 1937 José de Figueiredo começou a organizar uma exposição temporária designada ***Arte e expansão portuguesa de além-mar***, que previa instalar nas salas da SNBA[1572] e onde pretendia "*reunir e expôr, segundo o plano a que obedeceram as exposições culturais de Sevilha e de Paris, o maior número de obras de reconhecido valor artístico, referentes à expansão da cultura portuguesa alem-mar e recíprocas influências coloniais na mãe-pátria"*[1573]. No arquivo do MNAA (Fundo José de Figueiredo) existe vária documentação relacionada com a preparação desta exposição, nomeadamente as listagens dos objetos que deveriam ser pedidos a instituições estrangeiras[1574]. Apesar das movimentações em prol deste evento, em maio o diretor do MNAA informa o Ministério das Colónias que *"a exposição (…) tem de ser posta de parte, por agora"*, devido às inúmeras recusas de empréstimos internacionais por causa da Guerra Civil de Espanha:

> *"Sem as Tapeçarias dos feitos de D. João de Castro, com que eu, embora imperfeitamente, substituía as de Pastrana (…), retidas e quem sabe se destruidas em Espanha, a realização daquele projecto é impossível. Além de que, como a*

[1570] FIGUEIREDO, José de [introdução] - [introdução] – *Catálogo da exposição de pintura e desenho de Teodoro Baierl*, 1937, III.
[1571] Idem, *ibidem*, VII.
[1572] Cf. Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [18 de janeiro de 1937]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1937.
[1573] Cf. Circular redigida pela direção do MNAA, destinada a várias entidades públicas e particulares, requerendo objetos e fotografias de monumentos e exemplares arquitetónicos [18 de março de 1937]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1937.
[1574] AMNAA, FJF, Cx. 3, Pt. 3 (3.5), c), Doc.s 9 a 13.

Áustria, onde se encontram as primeiras daquelas tapeçarias, a Inglaterra e a Alemanha recusam-se tambem a emprestar-nos o que lhes foi pedido, no receio de riscos que esses objectos poderiam vir a correr. A nossa visinha Espanha é-nos ainda prejudicial nesse ponto. (…)[1575]

Nesta mesma missiva Figueiredo propõe que em substituição dessa exposição fosse organizada no MNAA uma mostra *"ainda muito importante, embora mais modesta do que a planeada"*, recorrendo unicamente às coleções nacionais. O projeto não viria a ser desenvolvido por motivo de doença do diretor do MNAA, que culminaria com o seu falecimento no final do ano.

A par das exposições temporárias realizadas no museu, José de Figueiredo fomentou o empréstimo de obras para exposições no estrangeiro, ação importante para a divulgação internacional do MNAA e do património artístico português. Esta questão foi sempre bastante ponderada, sendo que o parecer positivo à saída de obras de arte do país apenas era concedido mediante a aceitação de rigorosas medidas de segurança por parte das instituições recetoras[1576] e quando a importância do evento assim o justificasse. Assim, defendendo o empréstimo do quadro "S. Jerónimo" de Dürer (Inv. 828 Pint) para figurar na grande exposição comemorativa do 4.º centenário da morte do pintor, em Nuremberga (1928), Figueiredo comentaria que

"Em meu entender, deve ceder-se o "S. Jeronymo" do Durer para a exposição de Nuremberg, com as cautelas que forem por nós julgadas necessarias e que formularemos na ocasião do quadro sahir, pois ellas podem variar conforme as circunstancias.

Em principio, um quadro da importancia deste não deve sahir e ha mesmo uma lei que impede a sua sahida, visto ser prohibida a sahida de obras de arte incorporadas nos museus. Trata-se porem de uma exposição de importancia

[1575] Ofício de José de Figueiredo para o Ministro das Colónias, Francisco José Vieira Machado [6 de maio de 1937]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1937.

[1576] Recorrendo à documentação que recolheu para a sua investigação, Teresa Pontes observa que *"as cedências eram facultadas mediante a aceitação de rigorosas medidas de segurança por parte dos receptores, sendo sempre os objectos artísticos acompanhados, durante a viagem, por um técnico do museu (no caso de obras de excepcional valor era Figueiredo quem as acompanhava). As embalagens eram cuidadosamente concebidas, e as diferenças climatéricas do espaço a que se destinavam eram ponderadas."* (PONTES, Teresa – *Museologia da arte…*, 1999 [texto policopiado], 97.

excepcional e sendo ella a consagração do artista na terra em que este nasceu, não ha direito de recusar a [sua] *remessa (…). A corrente hoje dominante é no sentido da cedencia temporaria de obras de arte sempre que se trate de exposições com o valor que esta tem (…).*"[1577]

O diretor do MNAA tinha noção da importância desta exposição e o seu argumento a favor de tal empréstimo verificar-se-ia bastante válido, já que o "S. Jerónimo" constituiu uma das maiores novidades no evento[1578].

O sucesso obtido pelo "S. Jerónimo" na Alemanha levou Figueiredo a aproveitar a deslocação daquela obra para a expor no museu do Louvre (Fig. 192), ação que conseguiu efetivar depois de várias negociações com a tutela e após garantir as mesmas condições de segurança que tivera em Nuremberga[1579]. A ida do quadro de Dürer para Paris reflete o inteligente dinamismo do diretor do MNAA, que soube tirar partido das suas redes de contactos internacionais, alcançando assim uma publicidade inédita ao "seu" museu:

"Um dos factos digno de registo ao lado dos pedidos para copiar o quadro feitos a mim e ao directôr dos museu nacionaes francezes por diversos pintores de grande categoria, foi a visita de [Georges] *Clemenceau que, apesar de muito velho e*

[1577] Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 25 de maio de 1927]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 14.2.

[1578] *"O resultado da minha iniciativa (…) teve felizmente o éco mais amplo e melhor que podia ter, conseguindo-se com esse emprestimo que, durante quasi tres mezes, se falasse de Portugal por fórma que só nos podia ser agradavel. Todos os jornaes diarios de Paris (…), e os ingleses e americanos falaram do museu de Lisboa e do nosso quadro e da sua história que é, como V. Ex.ª sabe, a história de um dos nossos períodos mais gloriosos (…)"* (Relatório de José de Figueiredo para o Ministério da Instrução Pública, a propósito da exposição do quadro S. Jerónimo de Dürer em Nuremberga e em Paris [6 de fevereiro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929). O interesse despertado por esta obra levaria Figueiredo a ser contactado pelo diretor do Museu de Nuremberga para ceder uma reprodução a cores do quadro, que seria integrada em destaque numa grande publicação sobre Dürer, dirigida pelo historiador e diretor do *Kaiser Friedrich Museum*, Jakob Friedlander (cf. Ata da Comissão Executiva do CAA de Lisboa [14 de agosto de 1928]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684). Em 10 de setembro de 1928 o diretor do MNAA informa a Direção Geral de Belas-Artes que *"tendo sido o "S. Jeronimo" de Lisboa, uma das obras mais elogiadas de entre as expostas e Nurember, acaba ela de ter agora ali a maior consagração que podia ter. Deu-lha o "Memorial da Exposição de Durer". Ilustrado com cerca de 80 gravuras a negro, a unica que publica a côres é a do Durer, de Lisboa, e é com esta em hors-texte, que essa publicação abre. Além disso o grande critico alemão Dr. Friedlander, directôr do Museu Nacional de Berlim ou seja o 1.º da Alemanha, faz-lhe no texto as maiores e mais elogiosas referencias."* (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929). A publicação em questão é FRIEDLANDER (et. al.) – *Albrecht Dürer, Festschrift der internationalen Dürer-Forschung*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

[1579] Cf. vários ofícios, AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

fatigado, não quis deixar de ir ver o nosso quadro, e a ida ao Louvre do grande francez serviu de pretexto a mais de uma cronica que mais ajudou ao réclame da pintura e do nosso país.

(…) se para todo este sucesso concorreram alguns amigos que o país e eu temos em Paris, um deles merece referencia especial pelo muito que fez ajudado pela posição oficial que ocupa. Refiro-me ao sr. Henri Verne, ilustre directôr do Louvre e directôr geral dos museus e Palacios Nacionaes, que deu todas as facilidades para a entrada no seu museu da nossa pintura e a teve ali com o maior cuidado e segurança (…)."[1580]

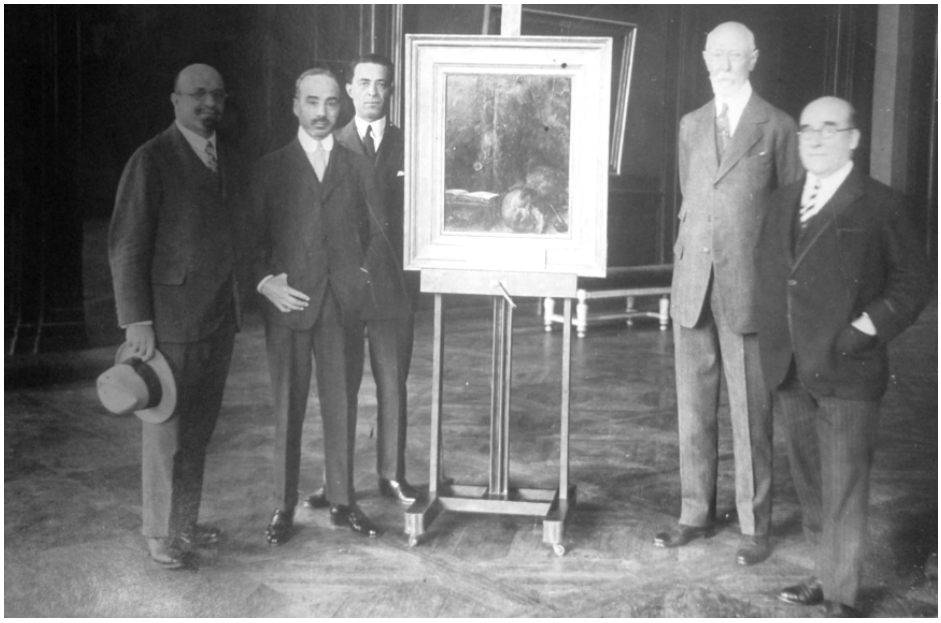


Fig. 192 José de Figueiredo no Museu do Louvre com o quadro "S. Jerónimo", de Dürer, 1928. No relatório acima citado o diretor do MNAA recorda que o ministro de Portugal em França foi ver o quadro, tendo sido recebido no Louvre pelo Diretor Geral das Belas-Artes francês (Paul Léon) e pelo presidente do Conselho dos Museus Nacionais de França. Na foto, só conseguimos identificar este último, Raymond Koechling (é a figura mais alta).

Como nota dos critérios de Figueiredo para a autorização de empréstimos internacionais refira-se ainda outro exemplo: respondendo ao pedido de empréstimo do tríptico "Tentações de Santo Antão", de Bosch (1498 Pint) para a Exposição de Arte Holandesa que a Sociedade Anglo-Bataviana pretendia organizar na Academia Real de

[1580] Relatório de José de Figueiredo para o Ministério da Instrução Pública, a propósito da exposição do quadro S. Jerónimo de Dürer em Nuremberga e em Paris [6 de fevereiro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

Londres no inverno de 1928-1929, a direção do MNAA deu parecer negativo, porque *"a projetada exposição não terá certamente a importancia e excepcional significado da que se efectuou ultimamente em Nuremberg, em homenagem ao grande pintor Durer (…)"*[1581]. Uns anos depois a mesma obra foi requisitada para integrar uma grande Exposição de Arte Flamenga, que viria a ter lugar no *Musée de l'Orangerie* em Paris; nesta ocasião o diretor do MNAA aconselhou vivamente o empréstimo, *"pelo bom reclame que traria para Portugal"*, lembrando ainda que

> *"Está ainda na memória de todos a excelente propaganda que em 1928 consegui fazer em Paris com a cedência ao Museu do Louvre, pelo espaço de um mez, do "S. Jerónimo", de Dürer, do nosso Museu (…).*
>
> *Para mais, a Rainha Senhora D. Amélia, a quem falei na referida cedência, quando há dias a visitei em Versailles, apoia, com o maior interesse o empréstimo dessa pintura, que tem grande pezo moral visto o painel de Bosch fazer parte do legado à nação, do falecido Rei D. Manuel, seu filho."*[1582]

Durante a direção de José de Figueiredo foram autorizados vários empréstimos de obras para o estrangeiro – até então atividade praticamente inédita no panorama museológico português (Anexo, Doc. 26).

Ainda a propósito das atividades de divulgação do MNAA no período 1911-1937 refira-se, por fim, a questão dos catálogos e guias e demais ações de propaganda. Uma das maiores críticas recebidas por José de Figueiredo durante os anos em que dirigiu o MNAA prendeu-se o facto de não ter publicado um catálogo do museu; por exemplo, em 1917 Alfredo Leal comenta que

[1581] Ata da Comissão Executiva do CAA [2 de maio de 1929]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 22. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.
[1582] Ofício de José de Figueiredo para a DGESBA [2 de novembro de 1935]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1935.

"O Museu Nacional não corresponde ao barulho que se tem feito com a sua organisação, e, será talvez o único da Europa que não possue um catálogo, faltando-lhe, portanto, o principal elemento instrutivo, sem o qual a sua acção educadora se torna nula"[1583]

e em 1936 Luís Reis Santos lembra que

"É uma vergonha dizê-lo, mas é preciso que se diga: quási todos os museus do País, a começar pelo de Arte Antiga de Lisboa, o mais importante e rico de Portugal, não possuem catálogos!

Não há inventários gerais dos agrupamentos artísticos, nem sequer parcelares! Não há arquivos publicados, tanto quanto possível completos, para garantia do balanço e da vigilância dos bens nacionais e para fornecerem elementos imprescindíveis de estudo!"[1584]

Mas nem só os seus detratores criticaram a sua falta de investimento num catálogo do museu: o seu velho amigo Joaquim de Vasconcelos chamou várias vezes a atenção para esse problema em público e em privado[1585], chegando a oferecer ao diretor do MNAA os seus serviços para a redação de pequenos guias das coleções do museu, proposta que não veio a ser concretizada:

"O Museu não pode, nem deve continuar sem guias, ao menos quando não possa oferecer Catalogos. É uma questão séria; o lado mais vulneravel da administração do Museu. Fallo-lhe com o coração nas mãos. (…)

[1583] LEAL, Alfredo – *Os painéis do Infante e a obra do sr. José de Figueiredo*, 1917, 115 (Nota X – "A desorganisação do nosso Património Artístico"). O autor republicará esta nota doze anos mais tarde no jornal *Sintra Regional* [12 de janeiro de 1929], lamentando a atualidade do assunto.
[1584] SANTOS, Luís Reis - *Os processos científicos…*, 1939 [1936], 32.
[1585] Comentando o assunto numa epístola dirigida a António Augusto Gonçalves em 14 de novembro de 1919, Joaquim de Vasconcelos lamenta que *"(…) apoz* nove annos *de Republica, nenhuma secção catalogada com catalogo* ***impresso*** *(…). / Os detractores do Dr. J. de Figueiredo podiam-lhe preparar má cama e peores lençoes, com fundamento sério. Em o N.º 16 da* Arte *expuz claramente essa amigavel, mas grave advertencia ao D^r. Fig. na pag. 2.da do texto. Isto foi ha anno e meio!!"* (*Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, 1973, 248-249. Sublinhado no original).

Eu comprometto-me a fazer-lhe os cinco guias em que fallo, no fim da noticia do fasc. XVI, em dez meses (excepto a revisão typographica, o que custará mais 15 dias por cada fasc.; total: doze mezes e meio), garantindo o Governo os meus actuaes vencimentos. (…)"[1586]

Não será correto afirmar que José de Figueiredo nunca deu atenção a este assunto. Logo em 1912 o diretor do MNAA informa diversas entidades que planeava editar dois catálogos da secção de pintura do museu – *"um sumario e outro descritivo (…)* [que serão] *postos á venda em língua portuguesa e francesa"*[1587] – e que se encontrava a rever o catálogo de desenhos elaborado pelo conservador Manuel de Macedo durante a direção de Carlos Reis[1588]. Porém, desde logo adverte para o facto de ser impossível avançar com a organização e impressão de catálogos ou guias do museu sem que dessem entrada naquela instituição *"e ahi sejam colocadas as pinturas e demais obras que dos antigos Paços e de outros edifícios aqui devem ser recolhidos*"[1589]. Para além disso, o estado do estudo das coleções não garantia a qualidade científica necessária, pelo que se recomendava o adiamento das publicações:

"Não existe actualmente catalogo neste museu, nem teria sido justificada a sua publicação, no período de reforma profunda e completa por que se está passando, e pelo caracter provisório que ainda tem a apresentação das suas colecções.

Enquanto a instalação dos objectos de arte não fôr considerada definitiva, os letreiros que estão sendo postos nos objectos expostos, instruirão suficientemente o

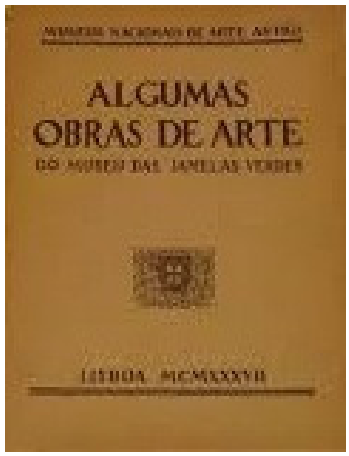
[1586] Carta de Joaquim de Vasconcelos para José de Figueiredo [19 de março de 1917]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado.
[1587] Ofício de José de Figueiredo para o diretor da Repartição de Turismo [22 de janeiro de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1588] Ofício de José de Figueiredo para o CAA de Lisboa [7 de junho de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. Apesar de elogiar largamente o trabalho de Manuel de Macedo, o diretor do MNAA refere neste ofício que "*As alterações por mim já feitas são grandes, o que não é de admirar, por não haver em matéria de classificação artistica nada mais difícil e que exija uma preparação mais especial do que a tarefa de catalogar desenhos."* Refira-se ainda que, pouco tempo antes de abandonar o cargo de direção do Museu Nacional de Belas-Artes, Carlos Reis entregou à Academia Real um catálogo das pinturas do museu, cuja organização estivera também a cargo de Manuel de Macedo e que se pretendia vir a publicar com *"photogravura*[s] [d]*os principaes quadros de valor"* (ofício de Carlos Reis para o Inspetor da ARBAL [17 de outubro de 1910]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917). O cancelamento da publicação deste catálogo prender-se-ia com a sua desatualização a partir de maio de 1911, já que grande parte das pinturas referenciadas iriam ser transferidas para o novo Museu Nacional de Arte Contemporânea.
[1589] Ofício de José de Figueiredo para o diretor da Repartição de Turismo [22 de janeiro de 1912]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.

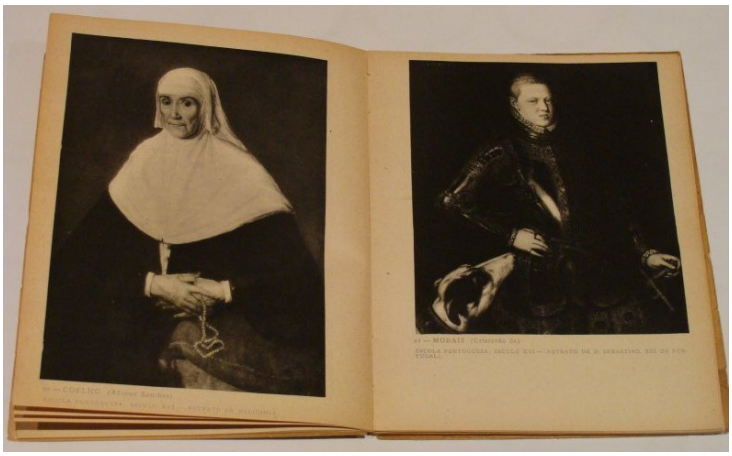
publico que estuda e se interessa pelos assuntos de arte. Ha tambem a notar, que na secção de pintura, no que respeita à escola portuguesa do seculo XVI, o trabalho de investigação já realisado, não é ainda tão completo que autorise a fazer afirmações concretas ácerca de alguns dos specimens expostos, arrecadados ou em tratamento, dahi a inutilidade de rever imediatamente nessa parte o antigo e um tanto ingenuo inventario."[1590]

Só na década de 1930 é que José de Figueiredo viria a ocupar-se efetivamente da preparação de um catálogo do MNAA, já depois de estarem concluídas as principais remodelações das salas do MNAA e após fixar, com a sua equipa, alguns elementos relativos ao estudo de várias coleções do museu. Assim, em março de 1936 informa a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes acerca da conclusão do manuscrito do catálogo, requerendo então uma verba para a publicação deste *"volume de 300 paginas de texto, compreendendo prefacio, notas explicativas, descripções dos objectos existentes nas salas, planos, indice alfabético dos artistas, personagens citados e doadores. Como ilustração, reproduzir-se-ão, pelo processo da hélio-gravura, 120 dos objectos expostos ao público."*[1591]

Por motivos que se prenderam sobretudo com a *"falta de verba especial"* esta obra viria a ser publicada em dois volumes: o primeiro, cuja impressão foi ainda dirigida por José de Figueiredo, intitula-se *Algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes* (1937) e consiste num volume de estampas que corresponderia às ilustrações do catálogo; o segundo é o almejado *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes* e foi publicado em 1938 já durante a direção de João Couto, que deste modo homenageou o *"homem a quem, nos primeiros decénios do Século XX, a arte portuguesa mais deve, não só no campo da história e da crítica, mas no da museologia (…)"*[1592] (Fig.s 193 a 195).

[1590] Da Secretaria do MNAA (direção interina de Luciano Freire) para o Chefe da Repartição Artística da Secretaria de Estado de Instrução Publica [28 de agosto de 1918]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1908-1919.
[1591] Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [21 de março de 1936]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1935-1936.
[1592] COUTO, João [prefácio] – *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes*, 1938, s.p.





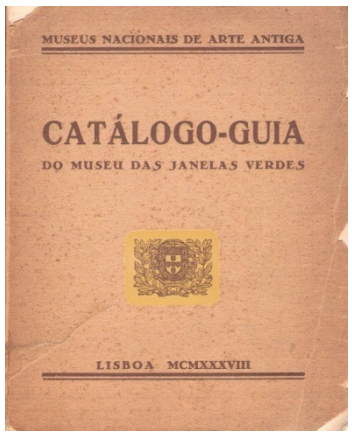


Fig.s 193, 194 e 195 Em cima: capa e duas páginas do catálogo ilustrado *Algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes* (1937); ao lado: capa do *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes* (1938)

Um dos meios a que Figueiredo recorreu ao longo da sua direção para compensar a falta de catálogo do museu foi através dos textos que elaborou para os catálogos das exposições de Sevilha e de Paris, e da inclusão de textos desenvolvidos acerca da instituição que dirigia em roteiros e guias publicados por outras entidades. Destes, destaquem-se as edições de 1913, 1924 e 1930 do *Manual do viajante em Portugal* (dirigido por Mendonça e Costa e por Carlos d'Ornellas) e o primeiro volume do *Guia de Portugal*, editado em 1924 por Raul Proença. Nestas publicações o diretor do MNAA apresenta uma descrição detalhada das salas, que percorre com o leitor desde o vestíbulo da entrada até ao andar nobre. No *Manual do viajante em Portugal* destaca-se a integração da planta do museu, com a indicação das salas – que nos permite reconstituir com bastante precisão o percurso; e no *Guia* destacam-se as notas

pormenorizadas acerca de várias peças (proveniências, proposta de autoria, descrições), bem como a integração de reproduções de algumas obras[1593].

Respondendo às solicitações de catálogos que recebia por vezes do estrangeiro, o diretor do MNAA recomendava também a consulta do volume dos *Guides Bleus* dedicado a "Espagne et Portugal", em que se apresentava uma entrada sobre o "seu" museu, redigida pelo seu amigo Émile Bertaux e para a qual deverá ter contribuído[1594].

No campo da promoção do MNAA e do património nacional lembremos também outra ação desenvolvida por José de Figueiredo enquanto Inspetor Geral dos Museus: o cartaz de propaganda turística "Itinerário Artístico de Lisboa" (1934), para a conceção do qual contou com a colaboração de Raul Lino, que o *"desenhou e aguarelou, inspirando-se para isso, por indicação minha, dos velhos portulanos portugueses, tão pouco aproveitados, entre nós, do ponto de vista artístico"*[1595] (Fig. 196).



Fig. 196 Cartaz de propaganda turística "Itinerário Artístico de Lisboa", concebido por José de Figueiredo e desenhado por Raul Lino , 1934.

[1593] FIGUEIREDO, José de – *"*Museu de Arte Antiga*"* in PROENÇA, Raul (dir.) – *Guia de Portugal. I – Generalidades. Lisboa e arredores*, 1924, 365-383.
[1594] "Musée des Beaux-arts" in MONMARCHÉ, Marcel (dir.) – *Les Guides Bleus. Espagne et Portugal*. Paris: Hachette, [várias datas].
[1595] Ofício de José de Figueiredo, Inspetor Geral dos Museus [8 de junho de 1934]. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx. 1, Proc. n.º 22, Ofic. n.º 28.

Este cartaz destinava-se a ser distribuído por diversas entidades ligadas ao turismo, tais como a Sociedade "Estoril", o Automóvel Clube de Portugal, várias companhias de navegação, a Companhia de Caminhos-de-Ferro Portugueses, etc.[1596]. Ao Secretário da Propaganda Nacional, António Ferro, José de Figueiredo remeteu 26 exemplares do cartaz, entre os quais um encaixilhado para *"servir de modelo para o emolduramento dos que essa Direcção ceda com o fim de serem expostos."*[1597]

Também numa lógica de promoção turística do museu, Figueiredo viria a elogiar largamente a iniciativa do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, que em 1936, editou um folheto inglês de distribuição gratuita, *The "Museu das Janelas Verdes at Lisbon"*, da autoria de Mary Salked Jayne*, "excelente meio de propaganda deste estabelecimento entre os ingleses que desembarcam no nosso porto."*[1598]

Refira-se ainda que, permanentemente atento às questões da divulgação nacional, e dotado de relações privilegiadas no estrangeiro (sobretudo em França), José de Figueiredo foi constantemente requisitado para integrar comissões diplomáticas relacionadas com a promoção do país, como por exemplo o "Comité Portugal-França", criado em 1920 e que tinha como fim *"a aproximação economica, intelectual e artistica dos dois paizes, trabalhando de acordo com outra instituição similar que funciona sob o nome de «Comité France-Portugal» numa das dependencias da Sorbonne (…)"*[1599] (Fig. 197).

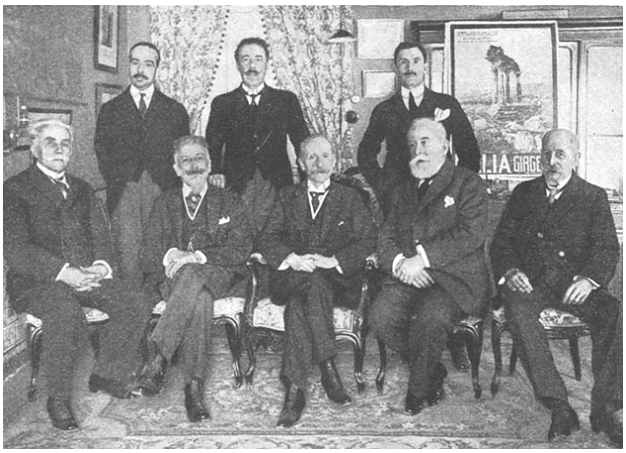


Fig. 197 O "Comité Portugal-França", 1920. Da esq. para a dir., sentados: Magalhães Lima, Bettencourt Rodrigues, o ministro de França em Portugal, Anselmo Bramcaamp Freire e Henrique Lopes de Mendonça. Em pé: José de Figueiredo, Lisboa de Lima e José Ataíde. Faltam na imagem os restantes membros: Caeiro da Mata, Júlio Dantas e Alfredo da Cunha.

[1596] Cf. vários ofícios. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx. 1, Proc. n.º 22.
[1597] Ofício de José de Figueiredo, Inspetor Geral dos Museus [11 de setembro de 1934]. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx. 1, Proc. n.º 22, Ofic. n.º 41.
[1598] "Justificação dos aumentos de verba pedidos para os Museus Nacionais de Arte Antiga (Museu das Janelas Verdes) no ano económico civil de 1938" [30 de junho de 1937]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1937. Sobre este assunto v. BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia*…, 2012, 53.
[1599] *Ilustração Portuguesa* n.º 739, [19 de abril de 1920], 278.

3.4 Educação. Encarando os museus como instituições com um *"caráter educativo e recreativo"* (v. Capítulo 9), José de Figueiredo não deixou de se dedicar à organização dos serviços de educação do Museu Nacional de Arte Antiga.

Embora desde o início da sua direção se tivessem tentado fomentar as visitas de grupos – principalmente escolares – ao MNAA[1600], as solicitações por parte de várias instituições para esse tipo de atividade só começaram a ser mais regulares a partir da década de 1920, época em que o museu começou a ficar mais organizado e começou a apresentar uma série de iniciativas (exposições temporárias) que despertavam maior interesse por parte dos visitantes[1601].

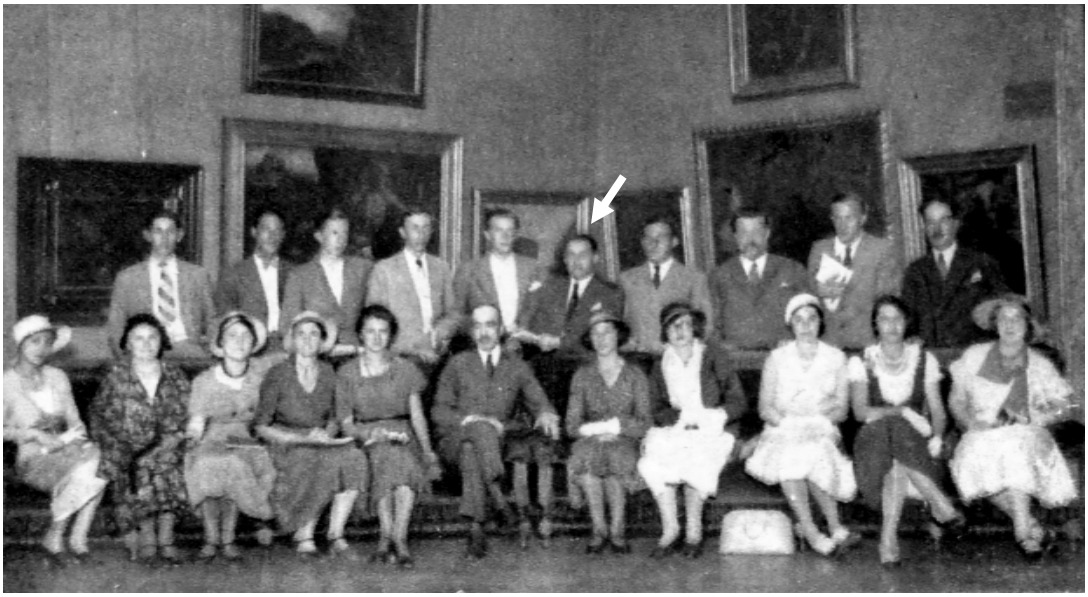


Fig.198 José de Figueiredo (sentado, ao centro) com um grupo de estudantes de História da Arte da Universidade de Paris no Museu Nacional de Arte Antiga, setembro de 1932. A vinda dos estudantes foi patrocinada pelo Instituto Francês em Lisboa. O grupo veio sob a supervisão do professor Charles Sterling (1901-1991), assinalado na imagem. Em ofício dirigido em agosto desse ano ao presidente do Conselho Nacional de Turismo, Silveira e Castro, o diretor do MNAA comenta a importância desta visita, lembrando que *"estes estudantes são os futuros conservadores de museus, redactores das secções artísticas dos jornais e historiadores de arte"*. No mesmo ofício Figueiredo afirma considerar a vinda do grupo francês como uma consequência *"da excelente divulgação que a exposição do Jeu de Paume fez do Museu e do Pais"* (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1932-1933).

[1600] V. AMNAA, Copiadores de Correspondência Remetida [várias datas].
[1601] Por exemplo, em 1922 há nota de várias visitas de grupo ao MNAA, entre as quais a de um grupo de turistas norte-americanos (visita organizada pela Sociedade "Propaganda de Portugal") e as de vários estabelecimentos de ensino (Universidade Popular Portuguesa, Escola Rodrigues Sampaio, Instituto Profissional Pupilos do Exército, Grémio de Instrução Liberal de Campo de Ourique, Colégio Militar). AMNAA, Copiadores de Correspondência Remetida, 1921-1922.

Não estando instituído um serviço de educação no museu, os grupos de visita organizados eram muitas vezes recebidos pelo próprio diretor ou por um dos conservadores, que os acompanhavam e lhes davam *"as indicações necessarias de forma a tornar essa visita o mais proveitosa possivel."*[1602]

A preocupação de José de Figueiredo com o papel pedagógico do "seu" museu encontra-se bem patente numa missiva que envia ao reitor do Liceu Central Gil Vicente no início de 1921, em que comenta que

> "(…) *bom seria que visitas como esta se fizessem mais ameudadas vezes, a fim de que a mocidade escolar mais frequentes vezes fosse posta em contacto com obras de arte com o valôr e importancia que teem as que encerra o primeiro museu do país, e isso tanto mais quanto sem o estudo de algumas delas, a compreensão e sentimento do nosso passado serão sempre incompletas. Muito uteis lhes serão tambem essas visitas sob o ponto de vista estético, cuja cultura tem sido infelizmente tão descurada entre nós.*
>
> *O que V. Ex.ª possa fazer nesse sentido junto do professorado desse liceu e dos seus colegas dos outros liceus, será mais um grande serviço que prestará à causa do ensino em Portugal."*[1603]

É a partir de 1924 que notamos um particular investimento na área educativa do MNAA, impulsionado pelo convite que Figueiredo dirige a João Couto para integrar a equipa do museu[1604]. Colaborador de António Augusto Gonçalves no Museu Machado de Castro desde 1915[1605] (atividade que manteve a par da sua carreira de professor liceal), Couto reunia características que seriam uma mais-valia para o MNAA, aliando à sua capacidade de estudo e erudição o gosto pela componente pedagógica das instituições museológicas.

[1602] Ofício de José de Figueiredo para o diretor da Escola Normal Primária de Lisboa (Benfica) [7 de março de 1920]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921.
[1603] Ofício de José de Figueiredo para o reitor do Liceu Central Gil Vicente [22 de janeiro de 1921]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921.
[1604] Cf. COUTO, João – "Residência dos Patudos" in *Ocidente*, vol. LXVIII, nº 326 [junho de 1965], 318-319.
[1605] Ano em que foi nomeado conservador-adjunto daquele museu (COUTO, João – "A minha vida de conservador" in *Ocidente*, nº 315**,** vol. LXVII [julho de 1964], 33.

Enquanto fomentador de atividades pedagógicas no museu, João Couto dedicou-se numa primeira fase ao acompanhamento regular de *"turmas de alunos de todas as idades, e de todos os ciclos, às quais mostrava as obras que se expunham, procurando despertar o seu interesse por elas"*[1606], ação que viria a ser alargada para um "serviço de extensão escolar", cujo programa definiu com o apoio constante de José de Figueiredo e que foi o percursor do atual "Serviço Educativo"[1607].

Embora José de Figueiredo já utilize a expressão "serviço de extensão escolar" em 1930[1608], o seu programa só é realmente definido por volta de 1933, estando registado numa carta-circular (Anexo, Doc. 50) que foi distribuída por vários estabelecimentos escolares e em que se defendia o estreitamento das "*relações da população escolar de Lisboa e tanto quanto possivel a do país com o museu"*, através de visitas guiadas, de uma melhor resposta ao pedido de esclarecimentos acerca das coleções, do empréstimo de diapositivos para serem projetados nas escolas, da deslocação de conservadores do museu aos estabelecimentos de ensino para realização de palestras, etc.[1609]

Já diretor do MNAA, João Couto viria a reconhecer que a direção do seu antecessor havia sido particularmente dinâmica no que dizia respeito às tão importantes relações entre o museu e as escolas:

> *"Há alguns anos o Museu Nacional de Arte Antiga, baseado no plano utilizado em vários Museus do estrangeiro (…), iniciou um trabalho de extensão escolar (…).*
>
> ***A iniciativa levada a cabo durante anos sucessivos deu os mais prometedores resultados. Acabou por falta de pessoal técnico que o constituísse** (…)."*[1610]

[1606] COUTO, João – "O Ensino e a Arte" in *Palestra*, nº12 [1961], 12.
[1607] V. COSTA, Maria Madalena Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*, 1996 [texto policopiado], 102.
[1608] Conforme ofício dirigido ao Conselho de Arte e Arqueologia em 21 de abril de 1930, no qual refere que esse serviço já fora iniciado *"com êxito"* (AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931).
[1609] V. também COUTO, João - "Justificação do arranjo de um museu". Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. II, Fasc. 1[1950], 16.
[1610] COUTO, João – "Os habitantes de Lisboa ignoram a existência dos seus museus de Arte" in *Olisipo. Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa»*, Ano IX, n.º 34 [abril de 1946], 84. Sublinhado nosso.

"Sente-se muito a falta de frequência de estudantes das escolas e de turistas, mas quando aparecem, pretendem quase sempre ser acompanhados. ***Para os estudantes o serviço já esteve montado com muito maior eficiência. Quando o signatário exercia as funções de conservador do museu (…) uma das suas principais incumbências consistia em acompanhar os alunos de escolas que visitavam o Museu. E isso sucedia num ritmo que chegou a ser apreciável."***[1611]

Todavia, lembremos que foi já durante a sua direção que o "serviço de extensão escolar" viria a ser desenvolvido nas mais variadas vertentes, promovendo atividades tão diversas quanto a realização de visitas guiadas para várias faixas etárias, organização de cursos livres, conferências ou projeção de filmes[1612]. Não nos cabendo desenvolver aqui este assunto[1613], encerramos este ponto com as palavras de Maria Alice Beaumont, conservadora do MNAA e sua diretora entre 1977 e 1990[1614], que sintetizaria deste modo o papel dos seus predecessores:

"(...) O Dr. José de Figueiredo era um pioneiro na museologia - ciência nova em que ele fez Portugal marcar durante anos um lugar de vanguarda. A sua concepção de Museu era dinâmica. A do Dr. João Couto mais ainda, no sentido de ir ao encontro do público. Foi professor e nunca deixou de o ser num amplo sentido."[1615]

3.5 Conservação e restauro. O papel do Museu Nacional de Arte Antiga, enquanto instituição promotora da conservação e restauro do património artístico nacional, mereceu larga atenção de José de Figueiredo.

[1611] COUTO, João – "O Museu Nacional de Arte Antiga e o alargamento da sua acção cultural" in *Op. Cit.*, 62. Sublinhado nosso.
[1612] Idem, *ibidem*, 64-65. V. também COSTA, Maria Madalena Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*, 1996 [texto policopiado].
[1613] À época da redação deste texto encontra-se a ser preparada na Universidade de Coimbra a tese de Doutoramento de Maria Madalena Cardoso da Costa (*João Rodrigues da Silva Couto (1896-1968). Do pensamento à ação museológica, contributo para a museologia portuguesa do século XX*), na qual irão ser desenvolvidas estas questões, já abordadas na sua dissertação de Mestrado, já mencionada.
[1614] Maria Alice Beaumont (1929-2004) sucedeu a Maria José de Mendonça (1905-1976) na direção do MNAA. Esta, por sua vez, sucedera a João Couto, assumindo a direção do MNAA em julho de 1967.
[1615] BEAUMONT, Maria Alice – "Pequena história do Museu de Cascais" in *Boletim do Museu - Biblioteca do Conde Castro Guimarães*, n.º 2 [1971], 25.

Revelando algum conhecimento acerca do assunto, é bem patente ao longo de todo o processo de reorganização do museu a sua preocupação com as condições de conservação das obras de arte, sendo que às remodelações feitas nas várias salas do MNAA durante a sua direção presidiu sempre o objetivo de controlar as suas *"condições hygrometricas"* e as *"grandes oscillações de temperatura"*[1616] que sofriam ao longo do ano. Assim, em 1912 Figueiredo refere que *"no projecto das três salas que estão a reorganisar, se determina resguardal-as por três caixas de ar cofinado, o que é o melhor e mais seguro regularisador da temperatura"*[1617], anunciando dois anos depois – com algum sentido de humor – que as novas salas se encontravam por fim

> *"esplendidamente adequadas ao fim a que se destinam, aquecidas e ventiladas convenientemente, de fórma a garantir a conservação e o bom estado dos quadros expostos e a não afugentar os visitantes, como antigamente acontecia, pois só muito bem agasalhado se poderia n'esta quadra do ano visitar o museu sem receio de uma constipação certa. (…)"*[1618]

Estas mesmas preocupações estiveram presentes aquando da preparação dos projetos de ampliação do palácio das Janelas Verdes e do anexo do MNAA (*vide supra*), que Figueiredo ainda supervisionou e que deveriam responder às *"necessidades particularíssimas que um museu exige sob o ponto de vista da conservação e apresentação dos objectos expostos."*[1619]

A par do acompanhamento que fez das questões relacionadas com uma conservação mais preventiva (criação de um ambiente seguro para a apresentação e acondicionamento dos objetos, em exposição ou nas reservas), o diretor do MNAA ainda esteve ligado à instituição da oficina de restauro do museu, logo em 1911, e ao seu processo de transformação num laboratório de investigação científica, já na década de 1930.

[1616] José de Figueiredo [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].
[1617] José de Figueiredo [entrevista] in COBEIRA, António – "Cronica Occidental" in *O Occidente*, n.º 1221 [30 de novembro de 1912].
[1618] José de Figueiredo [entrevista] – "O museu d'arte antiga está sofrendo importantissimas transformações" in *O Século* [19 de janeiro de 1914].
[1619] Ofício de José de Figueiredo para a Administração Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais [5 de novembro de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.

Tendo sido a questão da conservação e restauro da pintura antiga do antigo Museu Nacional de Belas-Artes um dos temas que haviam alimentado a querela que anos antes opusera Carlos Reis e a ARBAL (com José de Figueiredo neste lado da trincheira), seria natural que o novo diretor do recém-instituído Museu Nacional de Arte Antiga desde logo marcasse uma posição nesta área. Assim, em 1911 decidiu dotar oficialmente o MNAA de uma oficina de restauro, convidando Luciano Freire para a dirigir[1620]. Este estabelecimento – afeto ao MNAA, tutelado pelo Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa e centro de trabalho da "Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal" que referimos no Capítulo 4 – ficou instalado em dependências do convento de S. Francisco, espaço partilhado com a antiga Academia e com a Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde Freire era professor e mantinha ateliê (Fig.199). Na sua oficina foram intervencionadas numerosas pinturas do MNAA e de vários outros museus nacionais, através de uma prática de restauro *"sem dúvida atualizada para a época"*[1621].



Fig. 199 José de Figueiredo e Luciano Freire no ateliê de restauro sito no Convento de S. Francisco, Lisboa.

[1620] Cf. CURVELO, Alexandra – "Da oficina de restauro de Luciano Freire ao Instituto José de Figueiredo" in *100 anos de património*, 2010, 175.
[1621] CRUZ, António João – "O restauro de pintura em Portugal no tempo de Luciano Freire" in *100 anos de património*, 2010, 122.

Luciano Freire faleceu em 1934, num período de *"afirmação e desenvolvimento de novas práticas e abordagens"* na área da conservação e restauro, assinalado pela *"passagem de uma intervenção baseada na mestria técnica dos pintores para uma abordagem de carácter mais científico"*[1622]. José de Figueiredo assumiu então o cargo de *"superintendente da oficina de reintegração da pintura antiga"* (que era afeta ao Conselho Superior de Belas-Artes)[1623], passando os trabalhos a ser cientificamente supervisionados por Fernando Mardel, antigo colaborador de Freire e seu substituto na direção da oficina.

Após o desaparecimento de Freire começou a ser discutida a transferência da oficina de restauro para o Museu Nacional de Arte Antiga: as velhas instalações do convento de S. Francisco já não respondiam às necessidades e para além disso a sua distância física do museu não favorecia o desenvolvimento dos trabalhos. Nesta mesma altura João Couto, com o apoio de Mardel, Luís Ortigão Burnay e do cientista Manuel Valadares[1624], e com o aval de José de Figueiredo, começou a projetar a instalação de um laboratório científico de restauro no MNAA, anunciado pelo diretor do museu logo em 1934:

> *"O sinatário, que conhece as melhores instalações do genero e verificou devidamente os resultados de todos os processos de analise cientifica das obras*

[1622] CURVELO, Alexandra – "Da oficina de restauro de Luciano Freire ao Instituto José de Figueiredo" in *100 anos de património*, 2010, 175. A autora lembra, neste texto, a importância de algumas personalidades para este fenómeno: *"(…) no Porto, Luís Reis Santos iniciou em 1934 os estudos de pintura antiga com recurso à radiografia, luz rasante e infra-vermelhos, contando para o efeito com o apoio de médicos radiologistas Pedro Vitorino e Roberto Carvalho. O mesmo tipo de procedimento foi posto em prática por Carlos Bonvalot, ao recorrer à radiografia e a análises físicas e químicas com o apoio de Luís Quintela e do professor Herculano de Carvalho, do Instituto Superior Técnico de Lisboa."* Sobre este assunto, v. também LEANDRO, Sandra – "Invisíveis e intangíveis nos estudos de arte: João Couto e o Laboratório Científico", 2007, 84 e seg.

[1623] Cf. ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [24 de outubro de 1934]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1934.

[1624] **Manuel José Nogueira Valadares** (1904-1982). Formado em Física pela Universidade de Lisboa, prosseguiu estudos em Paris, obtendo o grau de Doutoramento em 1933, sob supervisão de Marie Curie. De regresso a Portugal, dedicou-se à física nuclear e aos estudo da espetrometria dos Raios X. Em 1940 esteve em Itália, onde desenvolveu pesquisas no *Istituto di Volta* (Pavia) e no *Laboratório di Física dell'Istituto di Sanita Pubblica* (Roma). Em 1941 passou a trabalhar no Laboratório de Física da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, onde passou a lecionar. Foi um colaborador ativo do Museu Nacional de Arte Antiga durante a formação do seu Laboratório para o Exame de Obras de Arte, tendo vindo depois a colaborar com o Instituto José de Figueiredo. Em 1947, por motivos políticos viria a ser afastado das suas funções públicas, exilando-se então em França. Neste país dirigiu o *Centre de Spéctrométrie Nucléaire et de Spétrométire de Masse* (Orsay) e o Laboratório do Íman Permanente de Bellevue. Após o 25 de abril de 1974 regressou a Portugal (FERNANDES, Paulo Almeida – "Manuel Valadares" in *100 anos de património*, 2010, 214-215; REIS, Fernando – "Manuel Valadares". URL: http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p44.html).

de arte incluiu, na projectada ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, um laboratório da especialidade, em cuja instalação se prontificou graciosamente a colaborar o fundador e actual Director do Instituto de Análises Científicas do Museu do Louvre."[1625]

Na impossibilidade imediata de instalar o novo laboratório em edifício próprio, por volta de 1936 a oficina de restauro seria transferida para uma dependência adaptada do palácio das Janelas Verdes, já enriquecida com o mais moderno equipamento laboratorial para o exame de obras de artes – nascia então o Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte[1626] (Fig. 200)



Fig. 200 Primeira instalação do laboratório de restauro no Museu Nacional de Arte Antiga, c.1936.

[1625] Ofício de José de Figueiredo, enquanto Inspetor Geral dos Museus, para Júlio Brandão, diretor do Museu Municipal do Porto [20 de setembro de 1934]. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx. 1, Pt. "Registador. Processos 1 a 41". Processo n.º 33. O instituto a que Figueiredo se refere é o Instituto Mainini (*vide infra*), à época dirigido pelo conservador de pintura do Museu do Louvre, Jean Guiffrey (n. 1870), e pelo seu assistente, Louis Hautecoeur (1884-1973).

[1626] V. LEANDRO, Sandra – "Invisíveis e intangíveis nos estudos de arte: João Couto e o Laboratório Científico", 2007, 88.

José de Figueiredo ainda acompanhou de perto o plano para a instalação definitiva do laboratório de restauro, que viria a erguer-se num terreno contíguo ao museu[1627], não vendo contudo a sua concretização. O projeto, encomendado pelo diretor do MNAA a Guilherme Rebelo de Andrade, respondeu a um programa definido por João Couto, Manuel Valadares e Fernando Mardel. A sua construção iniciou-se em agosto de 1938 e foi concluída em fevereiro de 1940[1628] (Fig. 201).

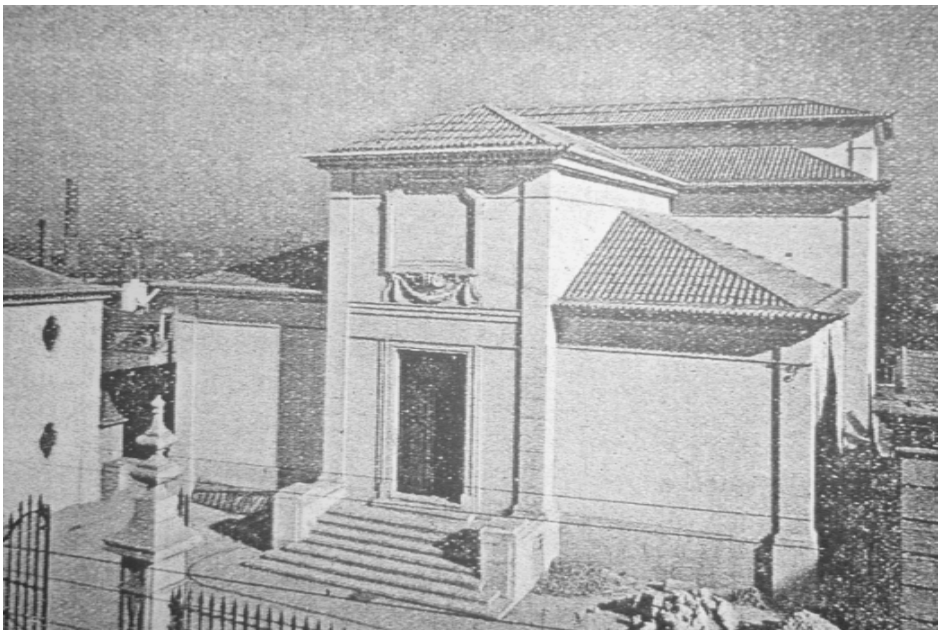


Fig. 201 As instalações do Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte, 1940.

Tendo em conta estes dados, ao contrário do que sugere Sandra Leandro no seu estudo sobre o papel de João Couto no processo de formação do laboratório científico do MNAA, não cremos que tenha sido necessário da parte desta personalidade *"persuadir"* José de Figueiredo para a realização desta empresa[1629]. Apesar de entender que os exames científicos das obras de arte deveriam ser utilizados com cautela pelos historiadores de arte enquanto ferramenta de trabalho – *"grande imprudência é portanto*

[1627] Este terreno estendia-se até à Travessa de José António Pereira. No arquivo do MNAA existe documentação relativa ao processo de compra desta propriedade, então na posse de Maria de Jesus de Sousa Holstein de Ornelas e Vasconcelos (FJF, Caixa 3, Doc.7).

[1628] COUTO, João – "Instituto para o exame e restauro de obras de arte" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, N.º 3 [1940], 104. V. também LEANDRO, Sandra – "Invisíveis e intangíveis nos estudos de arte: João Couto e o Laboratório Científico", 2007, 93; e "Apontamentos para a história da CR em Portugal". URL: http://www.imc-ip.pt/pt-PT/conservacao_restauro/breve_historial/ContentDetail.aspx.

[1629] LEANDRO, Sandra – "Invisíveis e intangíveis nos estudos de arte: João Couto e o Laboratório Científico", 2007, 86.

constituir com eles um sistema dando-lhe o valor absoluto que até hoje ainda não mostraram ter", clamava, defendendo que os resultados científicos por si só de nada valiam, sendo fundamental para a construção da história da arte manter-se uma metodologia assente no conhecimento e *"qualidades visuais"* do historiador[1630] –, o diretor do MNAA sempre se mostrou bastante sensível a estas matérias, seguindo regularmente e com interesse os trabalhos desenvolvidos na oficina de Freire (personalidade cujo trabalho nunca cessou de elogiar[1631]) e acompanhando mesmo o desenvolvimento científico desta área no estrangeiro. Lembremos, por exemplo, que assistiu de perto à formação de um dos laboratórios de restauro mais atualizados da Europa à época, o Instituto Mainini (Museu do Louvre), criado em 1931 por iniciativa dos médicos argentinos Carlos Mainini (1879-1943) e Fernando Perez (m. 1935) como um moderno laboratório destinado ao estudo científico de obras de arte pertencentes às coleções nacionais francesas, e que tinha ainda em anexo um laboratório de fotografia[1632] (Fig. 202); e que se fez acompanhar à Conferência Internacional de Madrid por Luís Ortigão Burnay, que foi *"convidado pelo Senhor Dr. José de Figueiredo (…) com o fim de estudar o que na materia-restauração se está fazendo"*[1633].

[1630] Ofício de José de Figueiredo, enquanto Inspetor Geral dos Museus, para Júlio Brandão, diretor do Museu Municipal do Porto [20 de setembro de 1934]. AMNAA, Inspeção Geral dos Museus, Cx. 1, Pt. "Registador. Processos 1 a 41". Processo n.º 33.

[1631] "*Cada vez admiro mais a sciencia e o carinho com que o meu amigo trata a pintura que lhe é confiada. / Aqui, ganharia dezenas de milhares de francos por anno. Mas felizmente para o Museu e a arte portugueza que o meu amigo é como eu desinteressado."* (Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire [Paris, 26 de maio de 1919]. AMNAA, FJF, Cx. 9, Doc. 6.14).

[1632] Atualmente esta instituição designa-se de *Centre de Reserche et Restauration des Musées de France* (URL: http://www.c2rmf.fr/pages/page_id18165_u1l2.htm). Luís Reis Santos descreve o processo de formação deste instituto: *"Fernando Perez formou-se em ciências na Universidade de Paris, e aí por 1930 teve a ideia de instalar no Louvre um laboratório. Para isso faltava-lhe o dinheiro, mas pensou que êsse laboratório podia ser oferecido por um grupo de argentinos à França, como reconhecimento da influência intelectual que ela exercera na sua nação. / Perez foi embaixador da Argentina na Itália durante dez anos, de 1923 a 1933, e o professor Mainini, da Faculdade de Medicina de Buenos-Aires, que acompanhou os seus trabalhos lá e que conhecia a importância de semelhante instalação, disse-lhe: «-Continue, que eu pagarei tudo…» - e ofereceu-lhe 600:000 francos para o Instituto! / O embaixador Perez, que começara os seus trabalhos* [de conservação e restauro] *na Itália em 1931, creio eu, fundou então o Instituto Mainini no Museu do Louvre."* (SANTOS, Luís Reis - *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga*, 1939 [1936], 17-18)

[1633] BURNAY, Luís Ortigão – "Relatorio geral sobre as observações colhidas no que respeita a conservação e restauração das pinturas, e obtidas por ocasião do Congresso Internacional de Museografia, realizado em outubro de 1934, em Madrid" [20 de dezembro de 1935]. AMNAA, FJF, Cx. 5, Pt. 5, Doc. 4. Apresentamos este documento em Anexo, Doc. 51.



Fig. 202 José de Figueiredo e Fernando Perez no Instituto Mainini, 1933. Com dedicatória:*"A mi querido amigo el dr. de Figueiredo afectuoso recuerdo de su visita al Instituto Mainini del Museo del Louvre. X.1933. (a) Fernando Perez"*

O próprio João Couto viria a assumir que o diretor do MNAA acolheu com entusiasmo o projeto para a transferência e ampliação das valências da oficina de restauro, tendo desde logo encetado conversações com a tutela para a aquisição dos equipamentos necessários:

> "[Quando] *me resolvi a dotar o museu de Lisboa com um laboratório de pesquisas, encontrei da parte de José de Figueiredo interesse e encorajamento, pois se propôs (…) conseguir do Estado os meios para se adquirirem os aparelhos. E em breve possuíamos um organismo que nesse tempo não era inferior ao da Galeria Nacional de Pintura, de Londres. Logo ali tivemos um aparelho de Raios X, especialmente estudado e construído para o exame das pinturas, material para fotografar à luz razante, radiações ultra-violetas e infra-vermelhas, tintómetro para a prática da colorimetria, aparelhos para obter macro e micro fotografias, microscópios, etc.* ***Tudo se montou e fez em vida de José de Figueiredo****."*[1634]

[1634] COUTO, João – "A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria" in *Boletim do Museu Nacional das Janelas Verdes*, Fasc. III, Vol. III [janeiro a dezembro de 1956, 4. Sublinhado nosso.

4. A equipa.

Um dos aspetos mais interessantes na ação de José de Figueiredo à frente do MNAA foi, cremos, a sua capacidade de formação e gestão de uma equipa de trabalho, que lhe permitiu gerir com sucesso praticamente todas as áreas funcionais do museu, na sua presença e nos seus períodos de afastamento.

Quando assumiu a direção do MNAA Figueiredo contava com uma equipa constituída, para além do dito "pessoal menor" – que se ocupava essencialmente da guardaria e limpeza –, pelos conservadores Manuel de Macedo (do antigo Museu Nacional de Belas-Artes), José Queirós[1635] e João Jacinto Romão, nomeados em 1911 para aquele cargo[1636].

Apesar da reduzida equipa – ainda mais em período de forte reorganização da instituição – em 1913 o diretor do MNAA oficia à tutela pedindo a extinção de um dos lugares de conservador. Tão curiosa solicitação não se prendia com o facto de Figueiredo entender dispor de pessoal a mais, revelando antes uma opção pessoal na gestão dos recursos humanos do museu: anulando o cargo de um dos conservadores – certamente o de Jacinto Romão, figura ausente em praticamente em toda a documentação que consultámos – a verba destinada ao pagamento dos seus honorários poderia ser reconduzida para aumentar o salário do 1.º conservador (Manuel de Macedo) – *"pois o ordenado actual é mais que insuficiente para a competencia e trabalho que exigem as* [suas] *funções"* –, para contribuir para o aumento de efetivos para vigilância das salas e para a regularização do lugar do porteiro, *"que lá fora é exercido pelo sub-chefe do pessoal menor (o que se compreende dadas as dificuldades e responsabilidades d'este cargo)* [e que] *é aqui exercido por um empregado a quem não*

[1635] **José Queirós** (1856-1920). Formado em pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, fez parte da Sociedade Promotora de Belas-Artes e foi co-fundador do Grémio Artístico. Desde cedo sensível aos assuntos do património artístico português, foi um defensor ativo da preservação das indústrias artísticas nacionais, especializando-se no estudo da Cerâmica. Da sua obra destaque para: *A Cerâmica portuguesa* (1907), *Da minha terra: figuras gradas, impressões de arte* (1909), *Azulejos de S. Vicente de Fora* (1913), *Arte na Escola: Cerâmica* (1916), *Defesa de Évora* (1916) e *Inventário resumido das colecções de arte de José de Queirós* (1917) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 23 [s.d.], 894-895).

[1636] José Queirós foi nomeado conservador do MNAA no mesmo dia em que José de Figueiredo foi nomeado para a sua direção (*Diário do Governo* n.º 124, de 29 de maio de 1911, 2250). Nesse dia foi também nomeado conservador do MNAA Raul Proença (1884-1941), que contudo não viria a assumir o cargo *"por julgar insuficientes os seus conhecimentos de arte"*, integrando então os quadros da Biblioteca Nacional (cf. GARÇÃO, João – "Raul Proença, leitor e crítico de Florbela Espanca" in *Agulha. Revista de Cultura*, n.º 63 [São Paulo, maio – junho de 2008]. URL: http://www.revista.agulha.nom.br/ag63raul.htm). Por decreto de 12 de junho (*Diário do Governo* n.º 135) João Jacinto Romão foi nomeado conservador do MNAA, substituindo Raul Proença. Não encontrámos quaisquer dados biográficos sobre esta personalidade.

se dão sequer os vencimentos de guarda". [1637] Deste pedido, apenas seria resolvida a situação do porteiro, Herculano da Fonseca[1638]. Quanto à equipa de conservadores, manter-se-ia igual até 1915, ano em que Manuel de Macedo e João Jacinto Romão falecem, em datas muito próximas (outubro e dezembro, respetivamente).

As vagas deixadas por estes conservadores viriam a ser preenchidas por Vergílio Correia e por Luís Keil no verão de 1916[1639], após algumas negociações com a tutela e a fixação do regulamento do MNAA em decreto oficial[1640]. Estas nomeações foram diretamente propostas por Figueiredo: Luís Keil já colaborava de modo regular com o museu desde 1914 (sem vencimento), e tinha agora a oportunidade de normalizar a sua situação profissional[1641]; e Vergílio Correia havia entregado o seu currículo a Figueiredo logo após a morte de Manuel de Macedo, sendo que na altura o diretor do MNAA se revelara favorável à sua integração no museu, comentando que *"o sr. Dr. Vergilio Correia Pinto da Fonseca tem, em estudos seus, demonstrado aptidões que (…) justificariam a sua nomeação interina, aptidões a que acresce o seu diploma de diplomado* [*sic*] *com um curso superior"*[1642].

A equipa constituída em 1916 não persistiria por muito tempo: em 1917 José Queirós entrou em conflito com o diretor do museu, em virtude da sua nomeação como encarregado para promover o inventário das peças de cerâmica artística existentes no país[1643], à qual Figueiredo não fora favorável por julgar *"inconveniente a acumulação dos dois serviços"*[1644]; e em 1921 Vergílio Correia afastou-se do museu devido à sua

[1637] Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial [24 de junho de 1913]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1638] Nomeado porteiro do Museu por decreto publicado no *Diário do Governo* n.º 235, 2.ª série, de 27 de setembro de 1913.
[1639] Decreto de 29 de julho de 1916. *Diário do Governo* n.º 185, 2.ª série, de 8 e 9 de agosto de 1916.
[1640] Decreto n.º 2.284-D, suplemento do *Diário do Governo* n.º 5, de 16 de março de 1916; retificado no *Diário do Governo* n.º 71, de 12 de abril de 1916, 318.
[1641] Na documentação particular de José de Figueiredo encontram-se várias missivas de Keil pedindo para ver a sua situação regularizada ("*Sabe, por quantos motivos eu desejava o meu negocio resolvido e entre eles para dar uma satisfação a minha mulher, que diz eu ser um vadio e que não procuro nada p.ª trabalhar!"*). Logo após a morte de Manuel de Macedo, Keil não hesita a escrever ao diretor do MNAA lembrando que *"na parte que me diz respeito, parte egoísta na verdade, mas que não levará a mal pensar n'ella, embora à custa de um grande desgosto, confio, como sempre, na sua sincera amizade para olhar por mim, que bem preciso."* (Cartas de Luís Keil para José de Figueiredo [20 de abril de 1914] e 30 de outubro de 1915. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[1642] Ofício de José de Figueiredo para o Secretário Geral do Ministério da Instrução Pública [10 de dezembro de 1915]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917.
[1643] Decreto de 18 de novembro de 1916, *Diário do Governo* n.º 303, 2,ª série, de 26 de dezembro de 1916.
[1644] Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [22 de janeiro de 1917]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1905-1917. A partir desta altura Figueiredo revelar-se-ia bastante duro para com esta personalidade, chegando mesmo a depreciar o seu trabalho no

nomeação como professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra[1645]. No início da década de 1920 o MNAA ficou então com um único conservador, Luís Keil, contando ainda José de Figueiredo com a colaboração muito próxima de Luciano Freire, que dirige interinamente aquela instituição durante as suas ausências de Lisboa (v. Capítulo 3).

Em março de 1922 Figueiredo solicita à tutela o preenchimento da vaga deixada por Vergílio Correia, não obtendo contudo resposta. Ausente do país com bastante regularidade nos anos seguintes, só no início de 1925 é que voltaria a insistir com persistência neste assunto, oficiando ao Conselho de Arte e Arqueologia que

> *"De harmonia com os pareceres que tenho dado quanto ao numero e à nomeação de conservadores para o museu da minha direcção, pareceres em que tenho salientado a necessidade que ha para o museu de ter dois conservadores efectivos, venho, a bem do serviço, dizer a V.ª Ex.ª que se torna urgente preencher o logar que o conservador Dr. Vergilio Correia deixou quando foi nomeado professor da Universidade de Coimbra.*
>
> *A abertura das novas salas, a necessidade de refazer inventarios, o aumento da biblioteca, a organisação de novas secções, exigem o trabalho permanente de dois funcionários daquela categoria; e assim o tenho sempre entendido (…)."*[1646]

Cremos que ao redigir este ofício José de Figueiredo tinha já em mente integrar definitivamente na sua equipa João Couto, que desde 1924 se encontrava a colaborar

---

museu: *(…) esse funcionario não organisou a secção de cerâmica do Museu Nacional de Arte Antiga; nem podia tel-o feito pelo simples motivo de essa secção estar ainda hoje por organisar em grande parte. (…)Ora o conservador sr. José Queirós limitou-se apenas, não a organisar, pois a palavra organisação compreende n'este caso a inventariação, catalogação e exposição, mas simplesmente a dispôs, e com caracter provisorio, só uma parte, embora a mais importante, da sub-secção de faiança. / Das peças de faiança expostas, só estão catalogadas as que constituíam já ha muito o fundo do museu, e esse trabalho é do falecido conservador e grande erudito, sr. Manuel de Macedo. (…)"* (Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [31 de março de 1917]. *Ibidem*). Ainda que Figueiredo tentasse o afastamento de Queirós do MNAA, isso só viria a acontecer por falecimento deste, em 1920.

[1645] Na altura Figueiredo apoiou esta decisão, que "*priva esta direcção de um precioso colaborador, facto este para registar com pesar"* (Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [18 de outubro de 1921]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1920-1921). Uns anos depois o diretor do MNAA e Vergílio Correia envolver-se-ão numa querela historiográfica, que já abordámos no Capítulo 7.

[1646] Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [12 de janeiro de 1925]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1924-1925.

graciosamente com o museu, na qualidade de conservador praticante[1647]. Todavia, Couto só seria nomeado conservador-adjunto em 1928, colaborando até essa data com o museu auferindo apenas do seu salário de professor agregado dos liceus[1648].

No final da década de 1920 a equipa técnica superior do MNAA que acompanhou Figueiredo até ao final da sua direção encontrava-se definida, com Figueiredo na direção e Luís Keil e João Couto (Fig. 203) no cargo de conservadores-adjuntos, em cujo âmbito desenvolviam, entre outras, as tarefas de *"inventariação, classificação, descrição e catalogação dos objectos encorporados no Museu"* e de *"acompanhar e elucidar os visitantes, quando, para isso, forem especialmente designados pelo director"*[1649]. Esta pequena equipa levaria a cabo um notável trabalho nos anos seguintes, nomeadamente a eficaz constituição dos cursos de conservadores – aos quais se deveu um aumento da capacidade de produção científica do museu, através do trabalho dos conservadores tirocinantes – e a criação do laboratório científico para a análise de obras de arte (com o apoio dos técnicos de restauro), assuntos de que nos ocupámos nos pontos anteriores.



Fig. 203 Os conservadores do MNAA, Luís Keil e João Couto, fotografados num banquete de homenagem a José de Figueiredo em abril de 1932.

[1647] Despacho ministerial de 18 de junho de 1924, *Diário do Governo* n.º 146, 2.ª série, de 26 de junho de 1924. Couto tomou posse das suas funções em 3 de junho de 1924.
[1648] Cf. "Cadastro do pessoal efectivo do Museu" [12 de julho de 1929]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1928-1929.
[1649] "Regulamento do Museu Nacional de Arte Antiga" [1916], Capítulo IV, pontos 5.º e 7.º.

Para além da formação de uma equipa técnica da sua confiança, José de Figueiredo investiu também na restante equipa do museu, revelando desde logo particular atenção às condições de trabalho do pessoal da secretaria, da portaria e da guardaria – elementos fundamentais para o bom funcionamento do museu e manutenção da sua imagem pública. Destes funcionários, destaquem-se Manuel da Silva, chefe do pessoal menor, e Herculano da Fonseca, porteiro e mais tarde chefe do pessoal menor.

A relação de José de Figueiredo com Manuel da Silva (1833-1927) seria sobretudo de respeito pela sua antiguidade: este funcionário começara a trabalhar nas Janelas Verdes em 1 de dezembro de 1881, por ocasião da Exposição de Arte Ornamental, e fora nomeado guarda efetivo do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em 7 de junho de 1884[1650]. Chefe dos guardas desde 1904, Manuel da Silva trabalhou no MNAA até à provecta idade de noventa e três anos, altura em que Figueiredo oficia ao Conselho de Arte e Arqueologia dando nota dos serviços relevantes prestados por este funcionário e da necessidade de este ser recompensado pelo Estado com uma reforma *"nas melhores condições possíveis"*, bem como com *"uma homenagem especial, que poderá ser ou uma portaria de louvor ou outra distinção mais relevante do que aquela."*[1651]

Já a relação com Herculano da Fonseca (n. 1878) seria mais próxima. Tendo iniciado os seus serviços como porteiro, Herculano ascendeu a chefe do pessoal menor em 1927, em substituição de Manuel da Silva. Presente na resolução dos vários assuntos do dia-a-dia no museu ou fora dele, Figueiredo viria a referir-se a este indivíduo como o seu *"homem de confiança"*[1652], defendendo sempre este *"funcionário exemplar que tem sempre desempenhado as suas funções com a maior competencia, muito zelo e excepcional dedicação"*[1653].

Apesar de considerar que *"sou eu, de todos os funcionários e empregados do museu, o mais mal pago"*[1654], a documentação consultada revela-nos que o diretor do

[1650] Cf. "Relação pessoal efectivo do Museu" [2 de setembro de 1919]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1919-1920.
[1651] Ofício de José de Figueiredo para o Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [19 de agosto de 1926]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1926-1927.
[1652] Ofício de José de Figueiredo para o Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial de Vincennes [12 de dezembro de 1931]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1930-1931.
[1653] Ofício de José de Figueiredo ao Inspector Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [16 de janeiro de 1937]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1937.
[1654] Ofício de José de Figueiredo ao Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [31 de março de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1929-1930. Figueiredo justificava esta opinião com o facto de o seu vencimento ter-se mantido ao longo dos anos equivalente ao das suas antigas funções de

MNAA manteve sempre uma genuína e constante preocupação com as condições de emprego de todos os seus funcionários, não se coibindo de elogiar e salientar a importância do seu trabalho[1655] e movimentando-se constantemente para que lhes fossem pagos salários que correspondessem às suas responsabilidades. Por exemplo, num relatório dirigido ao Conselho de Arte e Arqueologia em 1930, o diretor do MNAA detém-se longamente sobre o assunto, ora chamando a atenção para a condição de trabalho dos conservadores (*"os serviços que os conservadores deste museu teem a seu cargo e as habilitações que para isso são necessarias e o trabalho que sobre eles pesa, desde que queiram cumprir as suas funções, são de tal ordem que não permitem que continuem a ser pagos com o ordenado que actualmente lhes é dado."*[1656]), ora lembrando a tutela acerca da necessidade de se rever o estatuto e os salários dos guardas-auxiliares, do escriturário – cujo volume de trabalho era bastante intenso devido à *"grande correspondência do museu, tanto nacional como extrangeira, e pelo muito que há a fazer com a constante remodelação e desenvolvimento dos inventários"* – e do chefe do pessoal menor, cargo de *"responsabilidade que só é excedida pela minha (que é material e técnica)"*[1657]. Alguns anos mais tarde, em 1935 – aproveitando a preparação de uma reforma dos salários dos funcionários públicos – Figueiredo voltaria a insistir no assunto, agora diretamente através de António de Oliveira Salazar, a quem chegara já a enviar um quadro comparativo dos salários dos técnicos superiores dos museus em vários países da Europa[1658]:

> *Permita-me V. Ex.ª que chame especialmente a atenção de V. Ex.ª para a situação do chefe do pessoal, para a do actual escriturário e para a dos guardas. Todos eles*

---

chefe de repartição, *"ordenado* [que] *não estava, de forma alguma em harmonia com as responsabilidades"* enquanto diretor do MNAA (v. Ofício de José de Figueiredo ao Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [29 de abril de 1927]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1927-1928).

[1655] Por exemplo, em 1920, em contexto das greves gerais que assolaram o país, Figueiredo enaltece o facto de o pessoal do MNAA não ter posto *"nunca a menor dificuldade á abertura do Museu durante a greve, na ideia de que, sendo os objectos nele contidos património não já só nacional mas da humanidade, lhe cabia o dever de não impedir a visita ao Museu a nacionaes e extrangeiros que o quizessem visitar."* (Ofício de 15 de março de 1920. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1919-1920).

[1656] Figueiredo lembra inclusivamente que noutros países o cargo dos conservadores é bastante mais bem pago, não sendo as suas responsabilidades e o seu trabalho nem *"maior nem mais dificil do que os do museu de Lisboa"*.

[1657] Ofício de José de Figueiredo ao Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa [31 de março de 1930]. AMNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1929-1930.

[1658] Documento anexo a carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [21 de março de 1934]. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 193-206 (V. Anexo, Doc. 11, ponto 20).

estão numa situação dificílima. Importa tambem resolver a dos dois conservadores efetivos."[1659]

As constantes movimentações a favor da melhoria da situação de todos os funcionários granjearam a Figueiredo uma boa relação com toda a sua equipa, que no seu conjunto, e apesar das suas naturais alterações, contribuiu para construir com sucesso o Museu Nacional de Arte Antiga, a partir de 1911.

5. O Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

Como já mencionámos, para além dos funcionários dos quadros do museu, José de Figueiredo teve como importante colaborador durante toda a sua direção o Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, que ele mesmo ajudou a constituir e sobre o qual nos deteremos neste último ponto[1660].

Fundado em 1912, o GAMNAA foi o resultado mais ou menos direto de uma série de movimentações que um grupo de pessoas começara a fazer nos anos anteriores, motivadas pelo desejo de proteger e divulgar o património artístico português.

Uma dessas movimentações deveu-se a Francisco Falcão, *"apaixonado amador de quadros e ilustrado coleccionador de objectos artísticos"*[1661], que apresentou efetivamente a primeira proposta para a organização de uma sociedade de amigos do museu das Janelas Verdes, à época Museu Nacional de Belas-Artes:

"Lá por fora, em países civilizados, está em uso os homens ricos concorrerem com meios para que as colecções dos museus públicos sejam aumentadas todos os anos. Em França há uma sociedade denominada «Sociedade dos Amigos do Louvre» que anualmente adquire obras de arte para êste museu. Porque se não há de fundar no

[1659] Carta de José de Figueiredo para António de Oliveira Salazar [6 de dezembro de 1935], sublinhado no original. ANTT, AOS/CO/ED.1A – 290-295 (V. Anexo, Doc. 11, ponto 49). V. também o documento anexo a missiva de 25 de novembro de 1935, no qual Figueiredo desenvolve os seus comentários à projetada reforma dos vencimentos (AOS/CO/ED.1A – 276-289, Anexo, Doc. 12, ponto 48).

[1660] O ponto que se segue tem como base um texto da autora para o catálogo da exposição "*De Amicitia*. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga", que teve lugar no MNAA entre 8 de março e 28 de maio de 2012 e que foi comissariada por Celina Bastos (BAIÃO, Joana – "O Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. Fundação e primeiros anos" in *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2012, 23-38).

[1661] Alfredo da Cunha in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 19.

nosso país uma «Sociedade dos Amigos do Museu de Belas Artes de Lisboa»? Não faltam por aí homens de meios e boa vontade, e há ainda bastantes obras de arte que se vendem e que estão em risco de sair para fora."[1662]

Esta ideia – expressa numa carta remetida a Alfredo da Cunha e publicada em junho de 1909 no *Diário de Notícias*, que este então dirigia – não teve consequências imediatas, apesar do *"largo e caloroso aplauso"* que recebeu de algumas figuras do panorama artístico português[1663].

Também no final de 1909 formava-se em Lisboa um grupo que, décadas mais tarde, Alfredo da Cunha recordaria ter sido de certo modo o verdadeiro precursor do GAMNAA: a Liga de Educação Estética (Fig. 204). Esta organização, impulsionada por José de Figueiredo – que convencera alguns dos seus amigos a *"colaborar na criação duma sociedade que executasse certos planos innovadores, que em países estranhos há muito eram já realidade, mas que entre nós não passavam de mitos"*[1664] –, surgiu na sequência das reuniões artísticas que tinham lugar na casa de Michel'Angelo Lambertini (na Praça dos Restauradores), nas quais participavam vários homens das artes e das letras, entre os quais o próprio Figueiredo, José Pessanha, Raul Lino, Henrique Lopes de Mendonça, Columbano Bordalo Pinheiro, Costa Mota (tio) e Francisco Apell.



Fig. 204 O símbolo da efémera Liga de Educação Estética, grupo cultural promovido em 1909 por José de Figueiredo.

[1662] Francisco Falcão *apud* CUNHA, Alfredo da - *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 13.
[1663] José de Figueiredo in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 7. Francisco Falcão viria a ser nomeado vice-presidente do Conselho Diretor do GAMNAA (função que exerceu desde 1912 até se retirar, por doença, no início da década de 1930), sendo agraciado como sócio de honra por aclamação em 1932, *"por têr sido ele quem teve a ideia da formação do Grupo dos Amigos"* (Ata da Assembleia Geral do GAMNAA [12 de abril de 1932]. Arquivo do GAMNAA, "Assembleia Geral, 1.º livro de Actas do MNAA").
[1664] CUNHA, Alfredo da - *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 9.

Apesar de ter sido uma *"tentativa tão bem intencionada, como mal sucedida"*[1665], a Liga de Educação Estética chegou a publicar os seus estatutos – que viriam ser a fonte de inspiração para os estatutos aprovados mais tarde pelo GAMNAA –, nos quais se expressava a vontade do grupo em "*contribuir para o desenvolvimento da sociedade sob o ponto de vista artístico"*, através da organização de atividades como a *"inventariação, conservação e defesa dos monumentos e outras obras de arte e das construcções typicas do paiz"*, a realização de cursos livres, conferências e exposições, a organização de museus e bibliotecas artísticas ou a promoção da educação musical[1666]. Deste ambicioso programa a Liga apenas conseguiu promover a realização de algumas conferências[1667], facto que não deixa de ser notável tendo em conta quer a breve existência deste grupo, quer a apatia e indiferença gerais com que o projeto foi acolhido publicamente.

Embora o GAMNAA só fosse instituído oficialmente em 1912, a sua organização começou a ser trabalhada no ano anterior, logo após a publicação da legislação que constituiu o Museu Nacional de Arte Antiga e da nomeação de José de Figueiredo como seu diretor. De facto, em julho de 1911 afirmava o recém-empossado diretor ao jornal *O Século*:

> *"Á maneira do que se faz lá fóra em Paris, Berlim, Londres, etc., já organisei (…) o grupo dos amigos do museu. Tenho já, annualmente, subscriptas por membros d'este grupo algumas centenas de mil réis para acquisição de obras d'arte e arranjos no museu"*. [1668]

Refira-se que, embora nesta passagem Figueiredo refira ter conhecimento – nem que fosse superficial – de instituições análogas em diversos países, muito provavelmente o seu modelo deverá ter sido a *Societé des Amis du Louvre*, nascida em

[1665] CUNHA, Alfredo da - *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 7.
[1666] *Estatutos da Liga de Educação Estética*, 1909, 5.
[1667] Como por exemplo a conferência de Abel Botelho intitulada "Psychologia da Belleza", que teve lugar na Sociedade de Geografia de Lisboa em 24 de janeiro de 1910 ou a preleção de Júlio Rodrigues sobre "Philosophia da Arte", apresentada em 20 de abril do mesmo ano na sede da Associação dos Jornalistas (cf. *O Século* [25 de janeiro de 1910] e [21 de abril de 1910]).
[1668] FIGUEIREDO, José de [entrevista] – *O Século* [26 de julho de 1911].

1897 e *"talvez aquela que foi mais abertamente tomada como modelo de inspiração para as várias sociedade de amigos de museus em todo o mundo."*[1669]

Foi, pois, logo em 1911 que o diretor do MNAA começou a angariar membros para o futuro grupo, tarefa que não terá sido muito difícil, tendo em conta quer as suas relações com as principais figuras do meio artístico, intelectual e político português (particularmente favorecidas depois da campanha que fomentara em 1910 em torno dos painéis de S. Vicente), quer o ambiente social e político que então se vivia, marcado por uma certa euforia revolucionária e bastante propício à criação de novas organizações associativas.

Das movimentações em prol da constituição de um grupo de amigos neste período, destaque-se o envolvimento de José de Figueiredo com duas figuras essenciais para a história do GAMNAA: Alfredo da Cunha e Luís José Fernandes.

As relações de Figueiredo com Alfredo da Cunha remontavam a 1901, embora só se tivessem estreitado por ocasião da constituição da Liga de Educação Estética. Alfredo da Cunha (1863-1942) era, na perspetiva do diretor do MNAA, um parceiro interessante para a sua nova empresa, já que formado em Direito, jornalista, e com grande sensibilidade para as questões culturais do país, aliava a essas características a qualidade de ser administrador e diretor do *Diário de Notícias*, um dos principais periódicos nacionais[1670]. A intuição de José de Figueiredo revelou-se profícua, pois aquele jornal garantiu durante vários anos ao MNAA e ao seu Grupo dos Amigos o espaço necessário para a divulgação regular da sua missão e atividades. Alfredo da Cunha acabou por ser um dos mais regulares membros do GAMNAA, eleito vice-presidente do seu Conselho Diretor logo em 1912 e ascendendo ao cargo da presidência em 1932, onde se manteve até 1942, ano da sua morte.

[1669] BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta Barreira – *Por amor à Arte…*, 2012, 15. A **Societé des Amis du Louvre** foi fundada em 1897 por iniciativa privada de um grupo de personalidades que pretendia responder deste modo à falta de capacidade financeira do Museu do Louvre para efetivar aquisições importantes, não conseguindo pois concorrer com museus mais fortemente dotados, como a *National Gallery* de Londres ou os museus de Berlim. O sucesso e eficácia da iniciativa levaram ao seu reconhecimento como instituição de utilidade pública logo em 1898 (cf. *site* oficial da SAL, URL: http://www.amisdulouvre.fr/qui_sommes_nous/accueil.htm). Sobre a história e o papel desta instituição v. também BERLIN, Claude – "Historique de la Societé des Amis du Louvre", 1997.

[1670] Figueiredo afirmaria, anos mais tarde, ter tido noção do *"muito que o sr. Dr. Alfredo da Cunha e o seu jornal poderiam fazer, e fizeram, pelo grupo Amigos do Museu. Por isso o Dr. Alfredo da Cunha foi a primeira pessoa a quem me dirigi, quando, ao tomar conta da Direcção do Museu, tratei da fundação e organização do Grupo"* (José de Figueiredo in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 7).

Por sua vez, o primeiro contacto entre José de Figueiredo e Luís Fernandes deu-se em 1911, no próprio contexto da organização do GAMNAA. Recordaria o diretor do MNAA:

> *"Quando, em 1911 e logo após a minha entrada nas Janellas Verdes, tratei da organisação do Grupo «Amigos do Museu» uma das primeiras pessoas a quem me dirigi, depois de ter fallado com o Dr. Alfredo da Cunha, foi Luiz Fernandes. Não o conhecia pessoalmente. (…) Luiz Fernandes ouviu, com o maior interesse, a exposição que lhe fiz dos meus propositos, leu o projeto de estatuto que eu tinha preparado e respondeu-me: «Pode contar comigo em absoluto, e emquanto eu viver e puder e o meu amigo quizer, o grupo existirá, embora sejamos só os dois a constituil-o.»"*[1671]

A escolha de Luís Fernandes (Fig. 205) para ser um dos primeiros colaboradores na formação do GAMNAA reflete mais uma vez a grande capacidade diplomática de Figueiredo para gerir os recursos ao seu dispor: filho de mãe brasileira e pai português, nascido no Brasil e crescido em Portugal, Fernandes era um homem educado e culto, apaixonado pela arte, colecionador e, principalmente, muito rico. Para além disso, parte da sua atividade profissional estava relacionada com a propaganda turística portuguesa, tendo colaborado como vogal e relator geral do Congresso Internacional de Turismo que teve lugar em Lisboa em maio de 1911. Mais um parceiro forte para o GAMNAA, no entender de Figueiredo. Luís Fernandes viria a ser o primeiro Presidente do Conselho Diretor do GAMNAA, cargo que manteve até falecer,, deixando uma forte marca nos primeiros anos de existência daquela organização.

[1671] José de Figueiredo in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 7.



Fig. 205 Retrato de Luís José Fernandes, por Columbano Bordalo Pinheiro, 1923 (MNAA, Inv. 3263 Des.)

Depois de alguns meses de preparação, o Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga foi constituído oficialmente em 27 de abril de 1912, data da primeira reunião da sua Assembleia Geral. A sessão, presidida pelo Conde de Santar e na qual estiveram presentes José de Figueiredo e várias personalidades da vida cultural e intelectual portuguesa – entre as quais D. José Pessanha, José Queirós, Raul Lino, Luís Keil, Luciano Freire e José Veloso Salgado – teve como objetivo definir os estatutos do grupo e eleger os seus corpos gerentes.

Os estatutos aprovados neste primeiro encontro são esclarecedores em relação aos objetivos do grupo, conforme podemos observar nos dois artigos que aqui transcrevemos:

> *"Artigo Primeiro - O «Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga» será constituído pelos indivíduos que se interessam por este Museu; e tem em vista promover, por todos os meios, a divulgação, o engrandecimento, e a instalação modelar das suas coleções. (...)*

Artigo Segundo - Para realizar os seus intuitos, o "Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga fará ou provocará doações de obras de Arte ou pecuniarias; promoverá depositos de obras de Arte a prazo determinado ou indeterminado; organizará exposições especiaes; promoverá conferencias; fará publicações destinadas a tornar conhecidas e apreciadas as coleções do Museu; procederá á aquisição do material que julgue necessario para a valorisação das obras expostas ou a expôr; e, em geral empregará todos os meios adequados á consecução dos seus fins, solicitando, sempre que assim o entenda, o auxilio do Parlamento, do Governo, ou de quaesquer corporações oficiaes e, designadamente das que tenham a seu cargo assuntos de Arte e de Arqueologia. (…)"[1672]

Para cumprir a sua missão o GAMNAA contava, aquando da sua constituição, para além das 24 individualidades que integravam os seus corpos gerentes[1673], com o apoio e contribuição de 83 sócios (contando, assim, com um total de 107 membros), entre os quais se encontravam personalidades como a Condessa de Carvalhido, Anselmo Braamcamp Freire, José Relvas, Augusto Rosa, Francisco de Almeida Grandela, Miguel Ventura Terra, Adães Bermudes, Afonso Costa, José Luís Monteiro, Brito Camacho, Luciano Freire, José Queirós e Luís Keil. Inaugurava-se assim, com a participação das elites da sociedade portuguesa, uma atividade que viria a ser fundamental para o desenvolvimento do Museu Nacional de Arte Antiga, particularmente nos anos em que esta instituição passou por um grande processo de reorganização, definindo-se como o museu de arte de referência nacional. A iniciativa foi elogiada na imprensa e no meio cultural português[1674] e granjeou a José de

[1672] *Estatutos do Grupo dos «Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa» aprovados em sessão de Assembleia Geral aos 27 de Abril de 1912*, 1916, 3-4.

[1673] Corpos gerentes votados para o primeiro triénio de atividade do GAMNAA: Assembleia Geral - Presidência: António Augusto de Carvalho Monteiro. Vice-presidência: J. Lúcio de Azevedo e Marquês da Foz. 1.ºs Secretários: Visconde de Santarém e José Lino Júnior. 2.ºs Secretários: José Júlio Rodrigues e João Vieira da Silva. Conselho Diretor - Presidência: Luís José Fernandes. Vice-presidência: Francisco Falcão, Alfredo da Cunha, Joaquim Sotto-Maior, José Leite Guimarães, Manuel Emídio da Silva e Conde de Santar. Tesoureiro: Henrique José Monteiro de Mendonça. Secretários: José Pessanha e José de Figueiredo. Vogais: José Luis Monteiro, Columbano Bordalo Pinheiro, Vicente Pinheiro de Melo (Conde de Arnoso), Luís Xavier da Costa, José Veloso Salgado, Eduardo Burnay, Raul Lino, Vicente Gomes Freire Temudo, Carlos Ahrends, Adriano Júlio Coelho, Afonso Lopes Vieira, José Simões de Almeida Júnior, Henrique de Vasconcelos, Pedro Joyce Dinis.

[1674] Por exemplo, em missiva ao seu amigo Figueiredo, Afonso Lopes Vieira comentaria que *"disse-me Raul* [Lino] *q. V. seria o ideal ministro das Finanças, em vista do q faz com os A. do Museu. E eu acrescento – e um finissimo diplomata. (…)"* (Carta de Afonso Lopes Vieira para José de Figueiredo [17 de junho de 1912]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

Figueiredo um voto de louvor por parte do Governo, publicado no *Diário do Governo* n.º195, 20 de agosto de 1912.

Como podemos observar logo nos primeiros pontos dos estatutos do GAMNAA, um dos seus principais objetivos era contribuir para o engrandecimento das coleções do museu, estimulando as doações, patrocinando a compra de obras e promovendo os depósitos no museu. Respondendo assim a *"um dos propósitos de Figueiredo: preencher as lacunas nas colecções e, acima de tudo, beneficiá-las com escolas e autores que, a exemplo do que acontecia lá fora, figuravam, ou tendiam a figurar, nas respectivas colecções nacionais, dotando, dessa forma, o País com um museu nacional «de categoria internacional»"*[1675], a atividade do GAMNAA revelar-se-ia contudo bastante mais profícua, ampliada pelas necessidades do museu e pelas requisições constantes do seu diretor para a elas responder. A *Relação dos sócios, contas, ofertas*, publicada em 1936 e referente ao período 1912-1935, dá-nos conta disso mesmo, lembrando que o GAMNAA tinha nesse período

> *"prestado ao Museu das Janelas Verdes assinalados serviços, concorrendo para a acquisição de valiosas obras de arte e para a valorização da sua biblioteca. Auxiliou ainda essa Direcção com contribuições pecuniárias para o arranjo de salas, exposições temporárias de obras de arte, conferências, etc., e subsidiou publicações para a propaganda das colecções do Museu."*[1676]

Tendo já sido mencionado, nos pontos anteriores, o importante papel do GAMNAA nas aquisições e no arranjo do museu, detenhamo-nos nas outras atividades que promoveu, nomeadamente o incremento da biblioteca e as ações de promoção do MNAA, através das publicações e da organização de conferências.

A organização, no MNAA, de uma biblioteca de arte foi, como já referimos, uma das primeiras preocupações de José de Figueiredo quando iniciou a direção no museu, tendo sido um dos projetos em que Luís Fernandes participou mais ativamente. *"Bibliófilo na ampla acepção da palavra, amando o livro pelo que ele continha e pela arte com que era apresentado"*[1677] o presidente do GAMNAA foi, até à data da sua

[1675] BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 43.
[1676] *Relação dos sócios, contas, ofertas*, 1936, III.
[1677] José de Figueiredo in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 9.

morte, o principal doador da biblioteca do museu, chegando Figueiredo a recordar com alguma emoção a sua última doação de livros, já póstuma:

> "*Chegou-nos de Paris ha dias. Encomendados, ali, a meu pedido, por Luiz Fernandes, pouco tempo antes de morrer e lá retardados pela dificuldade que á sua aquisição trouxe a raridade de alguns deles (…). (…) de todos os numerosos volumes oferecidos por Luiz Fernandes ao Museu, serão talvez estes os unicos cujas paginas, ainda por abrir, os seus olhos, tão ávidos de saber, não terão fixado nunca."* [1678]

A estas importantes ofertas bibliográficas juntar-se-iam mais tarde as de Anselmo Braamcamp Freire, do Visconde de Santarém e de Luís Keil, entre outros[1679].

Quanto às ações de divulgação do MNAA promovidas pelo GAMNAA, refira-se em primeiro lugar a edição de postais com reproduções de obras de arte do museu. Em 13 de junho de 1912 José de Figueiredo propôs ao Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa, em nome do conselho diretor do GAMNAA, que *"se auctorise o Grupo a editar, em bilhetes postaes e sob outras formas, reproduções de obras do Museu"*, acrescentando que *"entende que essa auctorisação deve ser concedida, mantendo-se até proposta fundamentada em contrario, apresentada pelo Director do Museu, por isso que o Conselho de Arte e Arqueologia não tem verba para editar reproduções de obras do Museu e quando a tivesse, o producto constituiria receita do Estado e não reverteria a favor dos Museus."*[1680] A autorização foi concedida e, no início de 1913, veio a lume uma primeira coleção de 12 postais com reproduções feitas pelo fotógrafo João Carlos Coutinho, que custavam *"a módica quantia de 300 réis"*[1681] (Fig. 206 e 207).

[1678] José de Figueiredo in AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*, 1923, 10.
[1679] Cf. BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 52. Também o próprio José de Figueiredo contribuiu para o engrandecimento da sua biblioteca de arte, legando ao museu por disposição testamentária *"2282 volumes de arte e diversos"* (cf. AMNAA, Livro de Entradas Geral.1937, N.º 2).
[1680] Ata da Comissão Executiva do CAA de Lisboa [13 de junho de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 19. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611681).
[1681] *Jornal do Comércio* [31 de maio de 1913].



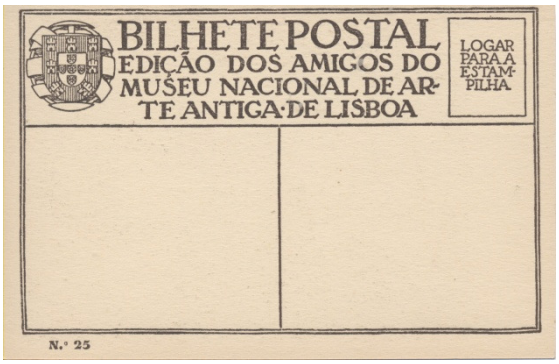


Fig.s 206 e 207 Frente e verso de um dos bilhetes-postais editados pelo GAMNAA, c. 1913. O grafismo do verso foi concebido por Raul Lino.

A edição de postais viria a ser prática continuada pelo GAMNAA nos anos seguintes visto que, para além de serem de mais rápida produção e mais baratos e acessíveis do que um catálogo (quer para o museu, quer para o seu público), eram também entendidos como um importante e eficaz meio de divulgação e promoção, conforme nos testemunham os relatórios anuais do grupo[1682] ou as inspiradas palavras do "amigo do museu" Alberto de Oliveira:

> *"Mal sabia decerto o genial anonymo a quem devemos a invenção moderna dos bilhetes postaes illustrados, a que ponto a sua iniciativa era benemerita, alem de tão lucrativa. O* post card *está sendo com effeito um apreciavel instrumento de educação social, um mestre diligente de historia, geographia e arte, com o mundo inteiro por discípulo. Graças a esse ubiquo rectangulo de cartão, até o mais boçal habitante da mais escondida aldeia pode apprender o nome e contemplar a imagem das cidades, das paizagens, dos monumentos mais belos do seu ou dos alheios paizes. Uma collecção de bilhetes postaes, ora é uma viagem, ora um museu, ora um livro. (…)"*[1683]

[1682] *"Com o intuito de vulgarizar as obras de arte mais notaveis das nossas colecções, continuamos a reproduzir em postaes alguns dos seus quadros, tendo sido posta á venda, no corrente ano, a segunda série, e encomendada a terceira a uma das principaes casas da especialidade, em Inglaterra. (...) a venda de postaes e paineis será, além do seu fim educativo, uma boa fonte de receita para o Grupo"*("Relatório do Conselho Director. Exercício de 1916". Arquivo do GAMNAA, Dossier "Relatórios", não catalogado).
[1683] OLIVEIRA, Alberto – *Pombos Correios: notas quotidianas*, 1913, 83.

Outra atividade de divulgação promovida pelo GAMNAA nos seus primeiros anos de existência foi a realização de conferências que, escreveria o presidente do grupo, *"não só valorizam as nossas colecções, (…) como tambem nos trazem proveitoso ensinamento pela voz de autorizados criticos."*[1684] Em dezembro de 1914 a direção do Museu Nacional de Arte Antiga informa um dos seus organismos tutelares que o GAMNAA iria dar início, no dia 26 desse mês, à série de conferências a que se referia o artigo 2.º dos seus estatutos, com a apresentação do trabalho "A poesia nos Painéis de São Vicente", de Afonso Lopes Vieira. A este primeiro encontro, avisava Figueiredo, só poderiam assistir, "*alem dos membros do Grupo dos Amigos do Museu, dois alunos dos liceus, Escola de Bellas-Artes e de alguns outros estabelecimentos de instrução de Lisboa á escolha dos respectivos directores"*, uma vez que *"emquanto não se construir o anexo do museu, com a sala de conferencias, estas, tendo de ser feitas nas salas de exposição, não poderão nunca deixar de ter um caracter reservado, aliás constituiriam um perigo para as coleções a meu cargo."* [1685]

O sucesso da iniciativa, largamente publicitada na imprensa nacional, fomentou a organização de novas conferências nos anos seguintes, com o contributo de eruditos portugueses e estrangeiros (v. Anexo, Doc. 48). Fazendo face às limitações logísticas, muitas das conferências seguintes seriam realizadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes ou na Academia de Ciências de Lisboa, abrindo-se assim ao público em geral[1686].

A primeira conferência organizada pelo GAMNAA deu o mote para o crescimento da sua atividade editorial, juntando-se à edição de postais a edição de livros. Assim, no início de 1915 foi publicado o texto de Afonso Lopes Vieira, numa edição em que foi essencial o contributo do "amigo do museu" Raul Lino, que concebeu a capa e desenhou o primeiro logótipo do grupo – uma cruz de Cristo ladeada por dois corvos (Fig.s 208 e 209). Sobre esta primeira experiência editorial, recordemos o comentário de Luís Fernandes para José de Figueiredo:

[1684] "Relatório do Conselho Director. 1915 a 1916". Arquivo do GAMNAA, Dossier "Relatórios", não catalogado.

[1685] Carta de José de Figueiredo para o Chefe da Repartição da Instrução Artística do Ministério da Instrução Pública, António Ferrão [18 de dezembro de 1914]. AMNAA, Copiador de correspondência remetida, 1905-1916.

[1686] Por exemplo, para a série de conferências proferidas em 1916 pelo erudito espanhol Aureliano Beruete y Moret, o GAMNAA decidiu alugar uma das salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, então adaptada a expensas do grupo para receber condignamente o ilustre convidado (cf. "Relatório do Conselho Director. Exercício de 1916". Arquivo do GAMNAA, Dossier "Relatórios", não catalogado).

"A edição [de *A poesia nos Painéis de S. Vicente*] *agradou-me e pena foi, e grande, que o primeiro trabalho que editámos leve uma corrigenda e que até à capa ella tivesse que referir-se. Se eu ahi estivesse teria preferido fazer novas capas, ainda que fosse á minha custa. (…)*

Tambem não morro de amores pela marca com os dois corvos e será preciso crear uma outra em que entre a nossa divisa, (…) quando V. Ex.ª, ou o Affonso, ou o D. José Pessanha quizerem ter o incomodo de pensar no caso meia hora.

Parece-me que é assunto para ser discutido em conselho director, como devia ter sido o das marcas a adoptarmos nas nossas edições".[1687]



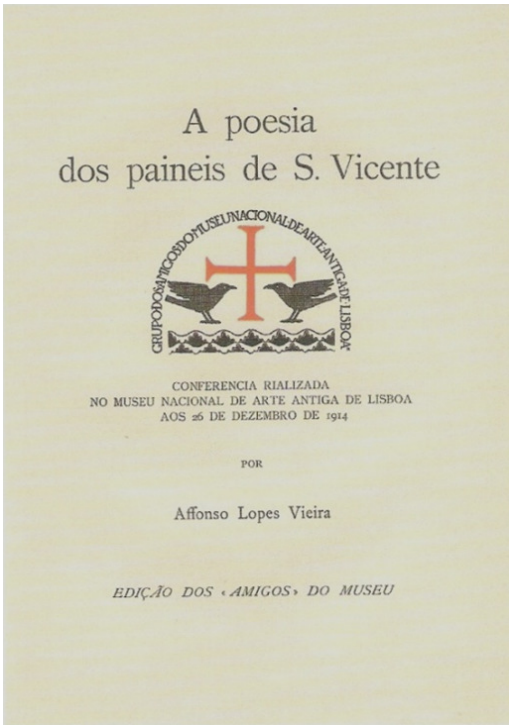


Fig.s 208 e 209 À esq., o primeiro logótipo do GAMNAA, desenhado por Raul Lino e publicado pela primeira vez em 1915 em *A poesia dos painéis de S. Vicente*, de Afonso Lopes Vieira (à dir.).

[1687] Carta de Luís Fernandes para José de Figueiredo [25 de fevereiro de 1915]. Arquivo da Casa Museu Reinaldo dos Santos / Irene Quilhó. "Amigos do Museu. Luís Fernandes, Pasta 2-3".

O presidente do GAMNAA não aprovara o desenho de Raul Lino[1688], defendendo mesmo que melhor seria ter sido *feito um concurso para o desenho da nossa marca ou sigla (se prefere este preciosismo) com premios. Tinha sido uma forma de chamar a atenção para o Grupo (…)"*[1689]. Raul Lino conceberia então um novo logótipo – uma caravela ladeada por dois corvos, novamente uma referência à cidade de Lisboa –, que veio à estampa pela primeira vez em 1916, na capa da segunda publicação do GAMNAA, *Discursos pronunciados no banquete oferecido pelos "Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" ao académico espanhol Dr. D. Aureliano de Beruete y Moret"* (Fig.s 210 e 211).

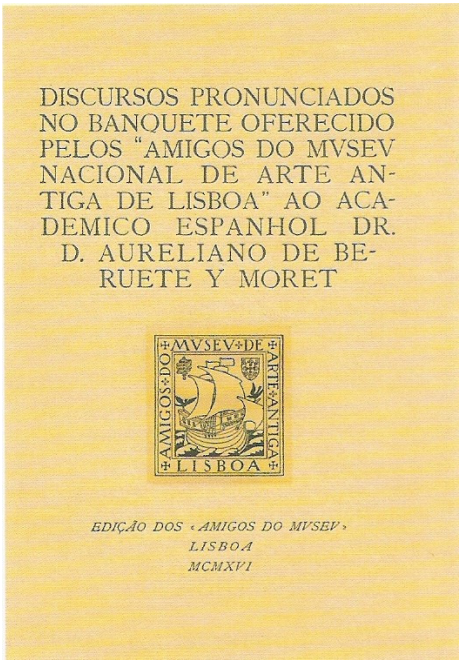




Fig.s 210 e 211 À esq., a capa de *Discursos pronunciados…*, 1916, na qual foi editada novo logótipo do GAMNAA (ampliado, à dir.), também da autoria do "amigo do museu" Raul Lino.

Nos anos seguintes, e ainda durante a direção de José de Figueiredo no MNAA, o GAMNAA patrocinaria a publicação de *In memoriam Luiz Fernandes. Homenagem dos Amigos do Museu* (1923); *Da reintegração dos primitivos portugueses* (1923); A *Baixela Germain da antiga côrte portuguesa pelo marquês da Foz* (1925); e *Homenagem ao Dr. José de Figueiredo* (1932).

[1688] Este primeiro logótipo constituía uma simplificação claramente menos interessante do desenho que Raul Lino concebera como imagem de marca do Congresso Internacional de Turismo de 1911 em que Fernandes participara ativamente.
[1689] Carta de Luís Fernandes para José de Figueiredo [20 de março de 1915]. Sublinhada no original. Arquivo da Casa Museu Reinaldo dos Santos / Irene Quilhó. "Amigos do Museu. Luís Fernandes, Pasta 2-3".

O crescimento da atividade do GAMNAA foi acompanhado pelo aumento gradual do seu número de sócios, tendo os 107 membros iniciais ascendido a 352 durante a primeira década de existência do grupo e atingido mais de quatro centenas na década de 1930[1690]. Nesta altura contavam-se, entre os sócios do grupo, personalidades como a rainha D. Amélia, Manuel Teixeira Gomes e António de Oliveira Salazar, bem como várias sociedades e empresas, entre elas a Sociedade de Propaganda de Portugal, a Casa Leitão & Irmão ou a Sociedade Editora de Portugal[1691].

O incremento do número de sócios – logo, de receitas – foi uma questão sempre presente nas reuniões do grupo e para o seu sucesso muito contribuíram a diplomacia e os círculos de relações de Luís Fernandes e de José de Figueiredo, que eram efetivamente dois dos principais angariadores de membros. Como recorda Celina Bastos, o apelo à angariação de sócios foi também feito através da distribuição de cartas-circulares que lembravam a missão do grupo e a importância do primeiro museu do país, *"meio excepcional para a cultura e bom conhecimento d'essa força, tão essencial á vida dos povos: - a sua tradição"*[1692]; de um cartaz desenhado por Raul Lino; e de um bilhete-postal publicitando o grupo. Estes dois últimos foram editados na década de 1920 e contavam com um *"apelo nacionalista de Afonso Lopes Vieira."*[1693] (Fig. 212)

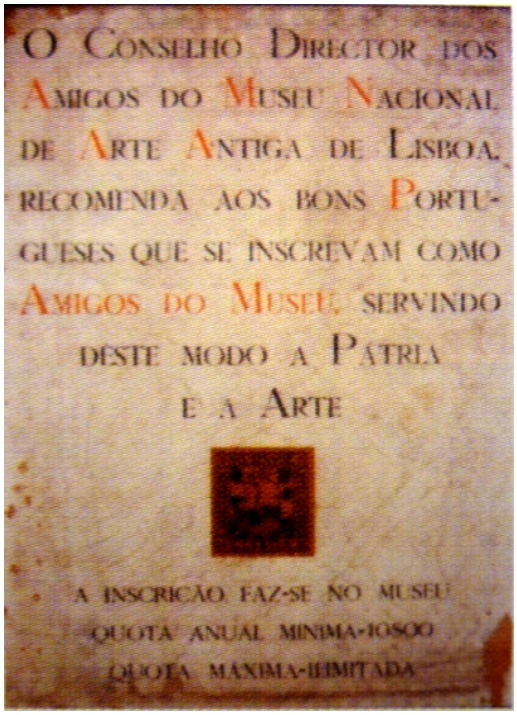


Fig. 212 Cartaz apelando à inscrição de sócios no GAMNAA, década de 1920.

[1690] Em 1916 Joaquim de Vasconcelos comentaria, a propósito do crescimento do GAMNAA: *"Surprehendeu-me mto agradavelmente vêr a lista dos Amigos do Museu e verificar a avultada subscripção d'elles, caso novo e consolador. Uma surpreza!"* (Carta de Joaquim de Vasconcelos para José de Figueiredo [18 de janeiro de 1916]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).
[1691] Dados fornecidos pelo GAMNAA.
[1692] Carta-circular com texto do Conselho Diretor [1916]. Arquivo do GAMNAA, *apud* BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 54. A autora lembra ainda que em 1926 foi divulgada nova circular, apelando aos sócios para a atualização das prestações anuais.
[1693] BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 54.

Destaque-se também o importante contributo que a comunidade portuguesa no Brasil teve no crescimento do GAMNAA, especialmente fomentado por Alberto de Oliveira, amigo de infância de José de Figueiredo e cônsul português naquele país no final da década de 1910. Alberto de Oliveira foi responsável pela angariação de inúmeros sócios *"entre os mais distintos membros da colónia portuguesa no Rio de Janeiro"*[1694], divulgando ativamente o museu e o grupo através da distribuição dos seus postais e publicações. A interação com os compatriotas residentes no Brasil deu os seus frutos[1695], sendo que após a saída de Alberto de Oliveira do consulado português, e por sua recomendação, em 1918 seria criada uma espécie de delegação não oficial do GAMNAA no Rio de Janeiro, através da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, entidade a partir da qual se secretariavam todos os assuntos do grupo (distribuição de publicações, cobrança de quotas) naquele país[1696].

Fazendo um breve balanço dos primeiros anos de existência do GAMNAA, verificamos que foi extremamente positivo e fundamental para a fase de organização do museu durante toda a direção de Figueiredo, pois permitiu à instituição uma ação que não teria sido possível apenas com a dotação que o orçamento geral do Estado lhe concedia, nomeadamente no que diz respeito ao arranjo das salas, às aquisições, à promoção de atividades e à divulgação das suas coleções. O dinamismo deste organismo manter-se-ia nas décadas seguintes, tendo sido reconhecido como instituição de Interesse Cultural em 2007 e declarado como pessoa coletiva de utilidade pública em 2009[1697].

[1694] Carta de Alberto de Oliveira para José de Figueiredo [12 de maio de 1917]. Arquivo do GAMNAA, Correspondência recebida (1912-1940).
[1695] Como nos testemunha, por exemplo, o pedido feito por uma papelaria do Rio de Janeiro ao GAMNAA, para envio de uma remessa de cartões postais com reproduções dos quadros do museu para ser colocada à venda naquela cidade, a título de experiência. Carta de Afonso & Vieira (*Maison Chic*, Rio de Janeiro) para José de Figueiredo [13 de junho de 1917]. Arquivo do GAMNAA, Correspondência recebida (1912-1940).
[1696] Cf. "Relatório do Conselho Director" [1918]. Arquivo do GAMNAA, "Amigos do Museu. Relatórios".
[1697] BASTOS, Celina – "100 anos ao serviço do Museu" in *De Amicitia…*, 2012, 62-63.

CAPÍTULO 11

IN MEMORIAM JOSÉ DE FIGUEIREDO



Fig. 213 Cartão emitido pelos conservadores do MNAA, anunciando o falecimento de José de Figueiredo. Dezembro de 1937.

1. O desaparecimento de José de Figueiredo.

Apresentando desde a adolescência sinais de uma saúde frágil, os últimos anos da vida de José de Figueiredo foram marcados por um estado de constante cansaço, *"o que não é de admirar, pois este excesso de trabalho vem após tres anos que não penso sequer no verão (…)"*[1699]. Vários amigos testemunharam, em várias ocasiões, a sua fragilidade física. Por exemplo, Alberto de Oliveira recordaria como o como o diretor do MNAA se encontrava debilitado no verão de 1931, aquando da preparação da exposição no Jeu de Paume:

[1699] Carta de José de Figueiredo para Afonso Lopes Vieira [26 de novembro de 1932]. BMALV. Fundo Afonso Lopes Vieira, Correspondência recebida, Vol. XIII, n.º 10.

"Acompanhei José de Figueiredo durante algumas horas, entre as mais duras, da sua missão. Via-o sair do seu modesto quarto dum hotel dos Champs-Elysées, atravancado de livros e papeis, com os olhos exaustos e a face macerada e verde-pálida de cansaço e febre. Ali foi escrito, nos intervalos escassos dos seus outros afazeres quotidianos, o precioso catálogo da Exposição. Receei que êle morresse de consumpção antes de dar termo ao seu programa e não tenho duvida de que esses meses de Paris lhe levaram anos de vida."[1700]

E Reinaldo dos Santos, médico de formação e de profissão, era regularmente informado do desenvolvimento da saúde do seu amigo, que nas suas epístolas descrevia os sintomas e as terapias que fazia no estrangeiro[1701].

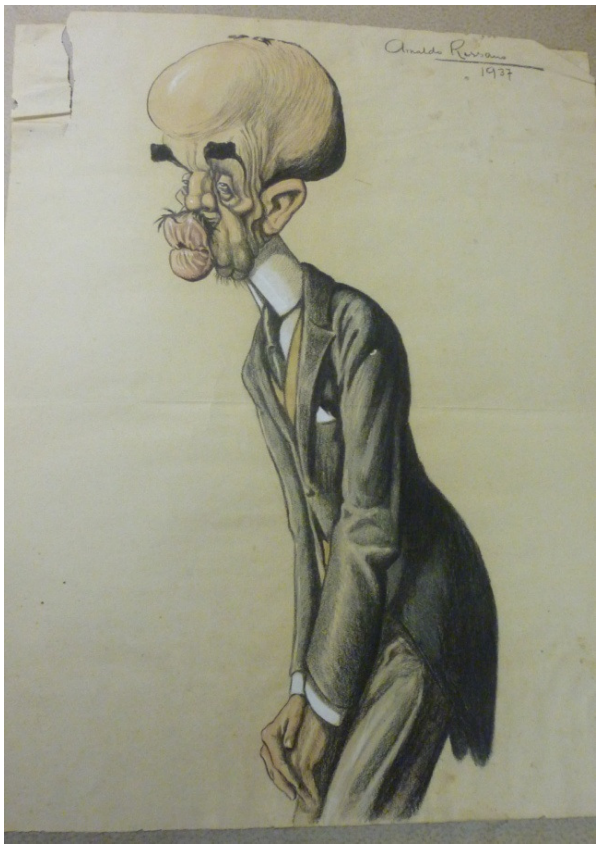


Fig. 214 Caricatura de José de Figueiredo, por Arnaldo Ressano Garcia, 1937. O autor captou um homem visivelmente cansado e doente. Este desenho pertenceu a Figueiredo e foi legado à Biblioteca-Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais.

[1700] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.
[1701] Cf. vária correspondência existente no Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó.

No final de novembro de 1937 o diretor do MNAA dá entrada na Casa de Saúde da Boavista (ou Casa de Saúde da Carcereira), no Porto, sendo-lhe diagnosticada, de acordo com o jornal *O Século*, uma *"doença resultante do excesso de trabalho e de uma adiantada lesão cardíaca"* [1702]. Nas semanas seguintes a sua condição física degradar-se-ia significativamente, agravada pelo estado neurasténico em que caiu após a morte de seu irmão Alberto de Figueiredo, em 4 de dezembro. Depois de ter apresentado ligeiras melhoras durante três dias – *"o que fazia supor que o enfermo resistiria ao mal"*, relata o mesmo jornal – o diretor do MNAA acabou por falecer vítima de uma septicemia, na manhã do dia 18 de dezembro de 1937, a poucos dias de completar os 66 anos. A acompanhá-lo nas suas derradeiras horas estiveram o seu sobrinho Manuel de Figueiredo; Herculano da Fonseca, seu grande amigo, entretanto aposentado das funções que ocupara no MNAA; e o médico Augusto Carvalho de Almeida[1703].

José de Figueiredo foi sepultado no dia 19 de dezembro de 1937 em jazigo de família, no talhão da Ordem Terceira da Santíssima Trindade, no Cemitério de Agramonte, no Porto. Embora tenha deixado indicações para que o seu funeral fosse o mais simples possível e sem emissão de convites[1704], este evento acabou por ser bastante concorrido, contando com a presença de personalidades como: João Couto; Luís Keil (que representou o conde da Foz e os estagiários do curso de conservadores do MNAA); João Pereira Dias (como diretor geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e em representação de Afonso Lopes Vieira); Henrique Gomes da Silva (como diretor geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e em representação de Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas, da Junta Geral de Viação e de Gustavo Cordeiro Ramos); Antero de Figueiredo (em representação da Academia das Ciências de Lisboa e de Júlio Dantas); Alberto de Oliveira; Vasco Valente (diretor do Museu Nacional de Soares dos Reis; representava também os irmãos Francisco e Henrique Franco); Armando Boaventura (representando o médico Bissaia Barreto e o artista Leal da Câmara); Luís Xavier da Costa (pela Academia Nacional de Belas-Artes); João de Lacerda (pela comissão administrativa e pessoal do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães); arquiteto Vítor Piloto (em representação do escultor José Simões de Almeida); Luís Alexandre da Cunha (pela Escola de Belas-Artes de Lisboa); Joaquim Lopes (pela Sociedade Nacional de Belas-Artes); arquiteto Oliveira Ferreira (pela Sociedade de

[1702] "Morreu José de Figueiredo" in *O Século* [19 de dezembro de 1937], 1 e 5.
[1703] Idem, *ibidem*, 5.
[1704] Cf. Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (v. Anexo, Doc. 52).

Belas-Artes do Porto); e ainda Adriano de Sousa Lopes, Vergílio Correia, Raul Lino, Baltazar de Castro, Alfredo Guimarães, Francisco Almeida Moreira, Luís Ortigão Burnay, Ezequiel de Campos, Dordio Gomes e Diogo de Macedo, entre outros (Fig.s 215 e 216). O Governo e o Estado fizeram-se representar pelo ministro da Educação Nacional, António Faria de Carneiro Pacheco, tendo António de Oliveira Salazar enviado um telegrama de condolências à viúva, Ana Beatriz[1705].





Fig.s 215 e 216 Dois aspetos do funeral de José de Figueiredo. Em cima, a saída do caixão da capela privativa do cemitério de Agramonte. Porto, 19 de dezembro de 1937.

[1705] V. *Jornal de Notícias* [20 de dezembro de 1937], 2; *Diário de Notícias* [20 de dezembro de 1937]; e vários outros periódicos nacionais publicados neste dia e nos dias seguintes.

Por ordem do ministro da Instrução Nacional, os museus das Janelas Verdes e dos Coches assinalaram o falecimento do seu diretor encerrando por três dias, durante os quais conservaram a bandeira a meia-haste.

Apesar dos constantes abalos de saúde, que tentou sempre contrariar através de tratamentos e de períodos de repouso, já pudemos observar que José de Figueiredo foi, até ao final da sua vida, uma personalidade bastante ativa, envolvida em diferentes funções. Aquando da sua morte ocupava os cargos de diretor dos Museu Nacionais de Arte Antiga (Janelas Verdes e Coches); Inspetor Geral dos Museus; presidente da Academia Nacional de Belas-Artes; vice-presidente do Conselho Superior de Belas-Artes; presidente da 6.ª secção (Belas-Artes) da Junta Nacional de Educação e membro do seu Conselho Permanente da Ação Educativa; membro da Câmara Corporativa[1706]; vogal da comissão administrativa da Casa de Bragança; membro do conselho administrativo do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães; membro da Comissão de Estética Municipal de Lisboa (desde 1912)[1707]; e presidente da Comissão Nacional de Iconografia Portuguesa (Fig. 217)[1708].

[1706] A Câmara Corporativa era um órgão de natureza consultiva da República Portuguesa, previsto no artigo 102.º da Constituição de 1933.

[1707] Esta comissão, que fazia parte da estrutura orgânica da Câmara Municipal de Lisboa, foi criada após a implantação da República e tinha como objetivo emitir pareceres sobre as aquisições artísticas da cidade, embelezamento urbano, etc. José de Figueiredo foi nomeado representante do CAA de Lisboa nesta comissão em fevereiro de 1912, cargo que aceitou frisando contudo que *"os seus muitos afazeres lhe não consentirão dedicar aos trabalhos da Comissão de esthetica tanto tempo quanto desejaria consagrar-lhe."* (Ata da Assembleia Geral do CAA de Lisboa [14 de fevereiro de 1912]. Digitarq, Fundo ANBA, Livro 18. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611680).

[1708] A **Comissão Nacional de Iconografia Portuguesa** (CNIP) foi criada por iniciativa de José de Figueiredo, que a presidiu. O seu objetivo seria *"organizar e inventariar a iconografia nacional"* e recolher informações e imagens de obras de arte portuguesas ou com temas portugueses existentes em todo o mundo, visando a criação de um arquivo / base de dados que fornecesse material para a investigação sobre arte e cultura portuguesas. O diretor do MNAA inspirou-se em diversas instituições similares estrangeiras, como a Comissão de Iconografia do Comité Internacional das Ciências Históricas (EUA) (à qual a CNIP estava ligada) e a Junta de Iconografia Nacional (Espanha). A primeira reunião da CNIP teve lugar no gabinete da direção do MNAA, no dia 9 de novembro de 1935, na presença dos vogais daquela comissão João Couto, Luís Keil, Afonso Dornelas, Luís Xavier da Costa, Gustavo de Matos Sequeira e Rodrigues Cavalheiro, que a secretariou. Após a morte de José de Figueiredo esta comissão foi renovada, tendo João Couto à cabeça, dando origem ao Centro de Estudos Iconográficos, organismo integrado no Instituto para a Alta Cultura (cf. vária documentação existente no Arquivo do MNAA, Fundo "Arquivo Dr. João Couto" – Instituto de Alta Cultura, Dossiê 87. Núcleo "Instituto de Alta Cultura". Ass.º 7 – Centro de Estudos Iconográficos. AJC-VI87-P2; v. também *O Século* [10 de novembro de 1935]).



Fig. 217 A Comissão Nacional de Iconografia Portuguesa, no dia da tomada de posse, 9 de novembro de 1935. Da esquerda para a direita: Afonso Dornelas, João Couto, Luís Keil, Gustavo de Matos Sequeira, José de Figueiredo, Luís Xavier da Costa e Rodrigues Cavalheiro.

A sua profícua atividade no panorama cultural português e no estrangeiro granjeou-lhe em vários momentos o reconhecimento público, tendo sido condecorado com as distinções de Grande-Oficial de Santiago da Espada (14 de fevereiro de 1920); Grã-Cruz de Cristo (28 de julho de 1933); Grande-Oficial da Instrução Pública (7 de setembro de 1935); Grã-Cruz de Santiago da Espada (14 de novembro de 1936) e Grande-Oficial de Cristo (póstuma; 10 de maio de 1938)[1709]. Foi ainda galardoado com a medalha de Mérito Municipal (grau Ouro), pela Câmara Municipal de Lisboa (1937)[1710]. A nível internacional foi agraciado com o grau de Comendador da Legião de Honra Francesa (França, 1932)[1711], nobilitado com os graus de Comendador e Grande-

[1709] URL: http://www.ordens.presidencia.pt, pesquisa "José de Figueiredo" (acedido em agosto de 2013).
[1710] Informação disponível em URL: http://toponimialisboa.wordpress.com/2012/11/28/o-largo-do-diretor-do-museu-das-janelas-verdes/ (acedido em agosto de 2013).
[1711] *"Acabo de ler a noticia de que lhe foi imposto, na Legação de França, pelo Pralon, a comenda da Legião de Honra. Bem a mereceram o seu esforço admiravel, o seu talento, e os seus relevantes e excepcionais serviços à causa da Arte. Abraço-o de todo o coração, associando-me mais uma vez, jubilosamente, às justas homenagens que lhe são prestadas. Seu velho amigo e admirador. (A) Julio Dantas"* (Carta de Júlio Dantas para José de Figueiredo [março de 1932]. Espólio José de Figueiredo, não catalogado).

Oficial da Ordem da Coroa (Bélgica, 1921 e 1931, respetivamente)[1712] e com a comenda da Ordem de Isabel a Católica (Espanha)[1713].

Em funções até ser internado no Porto[1714], regista-se como seu derradeiro trabalho a colaboração com António Ferro na organização da exposição de pintura do artista, crítico e historiador de arte Georges Loukomski (1884-1952) sobre monumentos portugueses, que teve lugar na Casa de Portugal, em Londres, entre 9 e 23 de dezembro de 1937[1715]: embora não tivesse estado diretamente envolvido no comissariado desta exposição, Figueiredo redigiu um dos dois textos de apresentação desta mostra, em que teceu o elogio ao artista, que participara nesse ano na 1.ª Missão Estética de Férias e que considerava *"one of its* [ANBA] *most illustrious foreign members"* [1716].

2. O testamento de José de Figueiredo.

O testamento de José de Figueiredo – redigido em 11 de novembro de 1937 e de que foram testemunhas Guilherme e Carlos Rebelo de Andrade e testamenteiros os seus sobrinhos, Manuel e Alberto de Figueiredo – incluiu, como seria expectável, várias doações ao Estado, tendo desde logo ficado expresso que apenas deveria ser divulgada publicamente a *"parte relativa aos legados que deixo a estabelecimentos públicos"*, nomeadamente: Museu Nacional de Arte Antiga; Museu Nacional de Arte Contemporânea; Museu Nacional de Soares dos Reis; Museus Regionais de Viseu (Grão Vasco), Guimarães (Alberto Sampaio) e Bragança (Abade de Baçal); Museu Biblioteca Condes de Castro Guimarães (Cascais); Palácio Nacional de Queluz; e Academia Nacional de Belas-Artes (v. Anexo, Doc.52).

Ao Museu das Janelas Verdes, o finado diretor legou, das suas coleções, *"todos os objetos de arte antiga, cujo valor justifique a sua exposição ali e, em especial, as*

[1712] José de Figueiredo foi nomeado *Commandeur de l'Ordre de la Couronne* por decreto de 24 de junho de 1921 e *Grand-Officier de l'Ordre de la Couronne* por decreto de 3 de fevereiro de 1931. Informação gentilmente cedida por Christelle Créteur, do *Service des Ordres Nationaux* (Bruxelas).
[1713] Cf. *Jornal de Notícias* [19 de dezembro de 1937] e o Século [19 de dezembro de 1937].
[1714] Existe documentação oficial assinada por si com datas de outubro e novembro de 1937 (AMNAA, ANTT – Arquivo Oliveira Salazar).
[1715] Esta exposição sucedeu à mostra do mesmo autor que esteve patente na Casa de Portugal em Paris, entre 27 de outubro e 6 de novembro de 1937, organizada por António Ferro com a colaboração de René Jean (cf. *Les beaux palais du vieux Lisbonne et le couvent du Christ a Tomar: exposition des oeuvres du prince G. Loukomski* [folheto de divulgação], 1937).
[1716] *Exhibition of Works by Georges Loukomski of Old Monuments of Art in Portugal* [folheto de divulgação], 1937. O outro texto deste folheto é da autoria de James Laver, responsável pelo departamento de Gravura, Ilustração e Desenho do *Victoria & Albert Museum*. Por ser bastante raro, reproduzimos este folheto em Anexo, Doc. 55.

obras que já lá tenho depositadas e, das que guardo em minha casa, a Virgem de madeira do fim do século XV e o armário quinhentista, sobre o qual ela está colocada"; para além disso, foram ainda deixados ao MNAA *"todos os livros da minha Biblioteca de que não haja ali exemplares"*[1717]. Após cumpridos os trâmites legais de aceitação deste legado, João Couto informaria a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes de que deram entrada no museu *"um móvel, uma escultura, uma miniatura, peças de porcelana e de faiança e 2.280 volumes versando assuntos de arte, tendo o conjunto sido avaliado na soma de Escudos: 244.500$000"*[1718].



Fig. 218 Um dos objetos legados em testamento por José de Figueiredo ao Museu Nacional de Arte Antiga: "Virgem com o menino", séc. XV (MNAA, Inv. 463 Esc).

[1717] Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (v. Anexo, Doc. 52).
[1718] Ofício de João Couto para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [8 de abril de 1938]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948], Lv. 1.º, N.º 764, Proc. n.º 14.

A par desta componente mais filantrópica, José de Figueiredo contemplou ainda no seu testamento os vários funcionários do museu, nomeadamente Herculano da Fonseca (entretanto aposentado), o secretário Ramiro dos Santos Silva, os vários guardas e o jardineiro, que receberam diferentes quantias monetárias. A João Couto e Luís Keil seria entregue *"uma lembrança"*, na sua qualidade de *"amigos"*[1719].

Para além do MNAA, foram também contemplados no testamento de Figueiredo o Museu Nacional de Arte Contemporânea (5 desenhos de Rodin e retrato de Figueiredo por Philip Laszló, de que já falámos) e o Museu Nacional de Soares dos Reis (retrato de Figueiredo por Columbano, uma aguarela de António Ramalho *"representando um aspecto de Leça da Palmeira"*[1720] e uma *"pintura de Soares dos Reis"*[1721]), sendo ainda solicitado que fossem *"dados objectos de arte da minha Colecção ao Museu do Conde de Castro Guimarães e aos Museus regionais de Vizeu, Guimarães e Bragança"*. A documentação relativa ao legado José de Figueiredo existente no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças confirma a entrada, no Museu Grão Vasco (Viseu), de um busto em mármore da autoria de António Teixeira Lopes ("Criança", Inv. 1706) e, no Museu Alberto Sampaio (Guimarães), de duas peças não discriminadas, que viemos a confirmar serem duas pinturas representado naturezas-mortas [1722] (v. Anexo, Doc. 53). Não encontrámos informação a propósito da incorporação de quaisquer objetos provenientes da coleção de Figueiredo no Museu de Bragança (Museu do Abade de Baçal)[1723]. Quanto ao legado feito ao Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, a situação viria a revestir-se de contornos especiais, como poderemos observar.

[1719] Foram ainda contemplados com uma recordação os amigos Alberto de Oliveira, Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos, Sebastião da Costa Sacadura, Reinaldo dos Santos, Gaspar da Costa Leite, António Rodrigues Cavalheiro, Raul Lino, Gomes da Silva, José Rufino, Júlio Dantas, António da Costa Cabral e Adelino Mendes. Figueiredo pediu ainda que fossem entregues ao médico Eugénio MacBride *"a pintura que possuo de Columbano, representando a mulher do artista"*, e a Eduardo Coelho *"a aguarela de Lupi"* (Cf. Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948]. V. Anexo, Doc. 52).

[1720] António Ramalho, "Praia do Alfeite", 1881. Aguarela s/ papel, 17,2 x 31,5 cm, Inv.468 Pin. A identificação do motivo como sendo a praia do Alfeite foi feita por Alexandra Markl (MARKL, Alexandra Reis Gomes - *António Ramalho. Pintura Portuguesa.* Lisboa: Edições Inapa, 2003, 52).

[1721] António Soares dos Reis, "Aqueduto da Serra do Pilar", s.d. Óleo s/ tela, 22 x 34 cm, Inv.469 Pin.

[1722] Autor desconhecido, "Natureza-morta", s.d., óleo s/ tela, Inv. MAS P 12; Autor desconhecido, "Natureza-morta", s.d., óleo s/ tela, Inv. MAS P 13.

[1723] Para além de não existir, na documentação relativa ao "Legado Dr. José de Figueiredo" no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, qualquer menção à entrada de objetos provenientes da coleção de Figueiredo no Museu do Abade de Baçal, contactada aquela instituição recebemos a resposta de que não se conhece *"nenhuma informação sobre o assunto pretendido"* (informação cedida pela diretora do Museu do Abade de Baçal, Dr.ª Ana Maria Afonso, em 27 de agosto de 2013, via e-mail).

José de Figueiredo contemplou no seu testamento o Palácio Nacional de Queluz, ao qual intencionava deixar todo o recheio da sala de visitas da sua casa (Fig. 219), bem como *"duas gravuras inglesas coloridas que estão no quarto de hóspedes do referido prédio"*. A condição para a efetivação deste legado seria a sua instalação *"tanto quanto possa ser, tal qual se encontra no prédio (…) em que resido"*, sendo que a sua não aceitação implicaria a sua passagem, em iguais condições, para o Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães[1724]. Aceite este legado nas condições iniciais por despacho ministerial de 26 de março de 1938[1725], o mesmo viria contudo a ser alterado após a emissão de um parecer solicitado pela Direção Geral da Fazenda Pública à Junta Nacional de Educação (6.ª secção, 1.ª sub-secção), redigido por Sousa Lopes, em que o relator informa que

> *"Ao observar, mais uma vez, a sala de visitas do saudoso e eminente presidente da Academia Nacional de Belas-Artes e Director dos Museus Nacionais de Arte Antiga, Dr. José de Figueiredo, tenho a impressão de que o seu precioso recheio artístico, de cuja qualidade é suficiente garantia o fino gosto e o saber do grande conhecedor que reuniu os objectos que o constituem, achará ambiente mais propício – para uma digna reinstalação, que satisfaça o desejo expresso pelo testador, em Cascais, no Museu Castro Guimarães, do que no Palácio de Queluz.*
>
> *Tanto a mobília como os objectos d'Arte que decoram aquela sala, requerem, para serem postos em valor, como merecem, uma sala de pequenas dimensões, quanto possível aproximadas às da residência do Dr. José de Figueiredo."*[1726]

Aprovado pela JNE em 12 de maio de 1938, este parecer foi homologado pelo ministro da Educação poucos dias depois (17 de maio), sendo publicada em despacho de 25 de maio a decisão definitiva de renúncia do legado ao Palácio de Queluz, sob condição da sua integração no Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em

[1724] Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (Anexo, Doc. 52).
[1725] Este despacho previa a aceitação, *"com a afectação especial prevista no testamento (…) dos legados instituídos por êste benemérito a favor do Palácio Nacional de Queluz, Museus Nacionais e Regionais e Academia Nacional das Belas-Artes"* (Carta de Luís Gomes para Manuel de Figueiredo [6 de abril de 1938]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948]).
[1726] Parecer emitido pela Junta Nacional de Educação (6.ª secção, 1.ª subsecção) [cópia]. Anexo a ofício do Ministério da Educação Nacional para a Direção Geral da Fazenda Pública [16 de novembro de 1948]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948].

Cascais[1727]. Em ofício de 1940 a Direção Geral da Fazenda Pública é informada por este museu de que *"o legado do falecido Dr. José de Figueiredo se encontra exposto ao público, desde o dia 1 de Setembro de 1938, numa sala especialmente preparada para esse fim e á qual foi dado o nome daquele benemérito e ilustre crítico de arte"*[1728]. Nesta sala foram então expostos *"mobília de sala, estilo D. Maria I; gravuras inglesas; credencia com alçado de espelho; relógio e castiçais, estilo Luís XVI; espelho com moldura de talha dourada, Séc. XVIII"* [1729] (v. Anexo, Doc. 54). Atualmente esta instituição mantém no seu percurso expositivo a denominada Sala José de Figueiredo, cujo arranjo foi sendo alterado ao longo do tempo (Fig.s 219 a 221).



Fig. 219 Aspeto da sala de visitas de José de Figueiredo, no seu apartamento no Campo de Santana, Lisboa, c. 1910. São visíveis alguns dos objetos que viriam a dar entrada, por disposição testamentária, no Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães: candelabro, credência, mesa.

[1727] Cf. Ofício de Luís Gomes, Diretor Geral da Fazenda Pública, para Manuel de Figueiredo, testamenteiro de José de Figueiredo [1 de junho de 1938]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948].

[1728] Ofício de João de Lacerda, delegado da Comissão Administrativa do MBCCG, para a Direção Geral da Fazenda Pública [13 de abril de 1940]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948], N.º 214, Lv.º 39. Apesar da indicação de abertura da Sala José de Figueiredo em 1 de setembro de 1938, é provável que a sua inauguração tenha sido efetivada alguns dias mais tarde, pois uma ata de reunião da Comissão Administrativa refere, em 4 de setembro, as obras e preparativos em fase de conclusão daquela ala do museu (informação cedida pela Dr.ª Maria Cristina Gonçalves, MBCCG).

[1729] *Guia Breve do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães*, 1952, s.p. Sobre a relação de José de Figueiredo com o MBCCG v. também BEAUMONT, Maria Alice – Pequena História do Museu de Cascais" in *Boletim do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães.* N.º 2 [1971], 17-36.







Fig.s 220, **221** e **222** Em cima: instalação da "Sala José de Figueiredo" no Museu-Biblioteca Condes Castro de Guimarães, c. 1970; ao centro e em baixo: aspeto atual (2013) da mesma sala.

Por sua vez, o legado de José de Figueiredo à Academia Nacional de Belas-Artes consistiu no seu retrato a óleo, por Eduardo Malta[1730] (Fig. 223) e na quantia de cem mil escudos, cujo rendimento deveria ser aplicado para instituição de um prémio. Refira-se brevemente que a relação de José de Figueiredo com Eduardo Malta foi bastante íntima (Fig. 224), sobretudo nos seus últimos anos de vida, como testemunharia o próprio pintor:

> *"José de Figueiredo foi o homem mais encantador que conheci até hoje… Tive o grande prazer de conviver com êle, assiduamente, nos três últimos anos da sua vida. (…)*
>
> *Muitas vezes, numa alegria excitada em que a tristeza aparecia, falava dos seus muitos inimigos, assunto que êle desprezava, orgulhosamente, diante de quási todos…*
>
> *Que pena esses inimigos não terem conhecido bem José de Figueiredo, tão enternecido sempre com as desgraças alheias, tão bem intencionado mesmo quando se enganava, tão artista, tão limpo de alma!... E eu posso falar… De comêço, quando demandei Lisboa, abominei-o daquela maneira, desrespeitosa e cega, com que a gente nova olha os demais já fixados na vida… Mas um dia tive a felicidade de vêr José de Figueiredo mais de cêrca e tudo se transformou… Pareceu-me então que eu sempre olhara a sua imagem em espelhos embaciados e gastos… E para quê? Se podia tê-lo visto, logo de princípio, directamente. (…)"*[1731]

[1730] **Eduardo Malta** (1900-1967). Nasceu na Covilhã. Demonstrando desde tenra idade grande sensibilidade artística, começou a frequentar a Escola de Belas-Artes do Porto aos 10 anos de idade. Pintor de feição academista e conservadora, Malta destacou-se pelas suas qualidades de retratista. Entre as numerosas personalidades portuguesas e estrangeiras que retratou destacam-se António de Oliveira Salazar, Ricardo Espírito Santo Silva, Cardeal Cerejeira, Teixeira de Pascoais, Amália Rodrigues, José António Primo de Rivera, Humberto II de Itália e Getúlio Vargas. Realizou também trabalhos de ilustração de livros e de cenografia. Figura bastante polémica pelas suas opções políticas e pelo seu conservadorismo artístico, foi alvo de vivos protestos de artistas e críticos de arte ao ser nomeado sucessor de Diogo de Macedo na direção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 1959 ("Eduardo Malta". URL: http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?_P_pagina=1005874 (acedido em agosto de 2013; sobre esta personalidade v. DURO, Ana Rita Rodrigues – *Eduardo Malta, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, 2013 [texto policopiado]).

[1731] MALTA, Eduardo – *Retratos e retratados,* 1938, s.p. Reproduzimos integralmente este texto em Anexo, Doc. 56.





Fig.s 223 e 224 Em cima: retrato de José de Figueiredo (1936), por Eduardo Malta, legado à Academia Nacional de Belas-Artes. Note-se a representação, na composição, de parte dos painéis de S. Vicente e do quadro "S. Jerónimo" de Dürer. Esta pintura foi Prémio Columbano em 1937. Em baixo: momento de lazer em casa de José de Figueiredo, na companhia dos pintores Eduardo Malta e Fernando Alvarez de Sottomayor e do jornalista Armando Boaventura, 1936 ou 1937.

Quanto à instituição de um prémio com o rendimento de cem mil escudos à ANBA, Figueiredo impôs a condição de este ser cedido anualmente ao *"autor da obra de mais valor sôbre assuntos de belas artes que revele, conjuntamente com qualidades de investigação histórica, dotes de visão analítica e crítica"* [1732]. Estabelecido formalmente por despacho de 4 de dezembro de 1940[1733] publicado no *Diário do Governo* n.º 292, II série, de 17 de dezembro de 1940, este prémio seria atribuído, nas suas primeiras edições, a Diogo de Macedo (1940), Luís Varela Aldemira (1941), Luís Keil (1942), Elias Tormo (1943), Fernando de Pamplona (1944) e João dos Santos Simões (1946)[1734]. Em 1945 o prémio não foi atribuído, ação prevista no testamento e, depois, no regulamento, segundo o qual *"quanto o prémio não puder ser aplicado num ano transitará para os seguintes e poderá ou não ser acumulado, dando-se neste último caso mais de um prémio."* [1735] Nos anos seguintes o Prémio José de Figueiredo continuaria a ser atribuído com maior ou menor regularidade, mantendo-se em vigor até aos dias de hoje.

Deixemos ainda nota de algumas disposições testamentárias de foro pessoal, relacionadas com a distribuição das coleções artísticas de José de Figueiredo: para além dos objetos que deixou a António de Oliveira Salazar (v. Capítulo 3), foram legados ao seu sobrinho Manuel de Figueiredo dois retratos seus, por Henrique Medina e por Sousa Pinto; ao seu sobrinho Alberto de Figueiredo, um seu retrato, em desenho, por Eduardo Malta; e a Maria Luísa da Costa de Macedo uma imagem da Virgem, em terracota policromada[1736].

Mencionemos, por fim, que José de Figueiredo manifestou no seu testamento um outro desígnio, não cumprido na sua totalidade até hoje: a publicação, *"numa colectânia, num ou mais volumes, de todos os meus artigos referentes à história da arte portuguesa, em especial os que compreendiam o meu pensar sobre os problemas da*

[1732] Cf. Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (Anexo, Doc. 52).
[1733] *Diário do Governo* n.º 292, II série, de 17 de dezembro de 1940.
[1734] Cf. Ofício do vice-presidente da ANBA, Luís Keil, para a Direção Geral da Fazenda Pública [2 de junho de 1947]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948]. Lv. 5, Proc.º 14, Of.º 4695. V. também "Documentos relativos à concessão de prémio". Digitarq, Fundo ANBA, Código de referência PT/ANBA/ANBA/G/002/00001. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612196 (Anexo, Doc. 57).
[1735] Regulamento do Prémio José de Figueiredo. Digitarq, Fundo ANBA, "Documentos relativos à concessão de prémio". Código de referência PT/ANBA/ANBA/G/002/00001 e seg.. URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612196 (Anexo, Doc.57).
[1736] Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (Anexo, Doc. 52). Não localizámos estas obras.

pintura antiga em Portugal."[1737] Visando cumprir em parte esta última vontade do diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, o Círculo Dr. José de Figueiredo – grupo de amigos do Museu Nacional de Soares dos Reis, fundado em 1940, que adotou *"justamente o nome de José de Figueiredo, portuense ilustre, para se identificar, definindo com êle o rumo a seguir, os seus objetivos e aspirações"*[1738] – chegou a negociar com a viúva de José de Figueiredo a reedição quer dos seus artigos dispersos, quer dos livros *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* e *Arte primitiva portugueza. O pintor Nuno Gonçalves*, *"destinando-se os lucros provenientes destas obras à aquisição de obras de arte para o recheio do Museu Nacional de Soares dos Reis"*[1739]. Porém, este projeto não veio a ser concretizado, por motivos que não conseguimos identificar. Já o GAMNAA viria a publicar, em homenagem ao seu fundador, o estudo *Alonso Sánchez Coello (Illustraciones a su biografia)* (1938), de Francisco de Borja de San Roman, obra *"oferecida pelo seu autor a José de Figueiredo, que a publicaria a expensas do grupo juntamente com notas da sua autoria, tarefa que a prolongada doença não lhe permitiu terminar"*[1740].

3. Breve epílogo – homenagens e memórias.

Após a morte de José de Figueiredo multiplicaram-se as evocações à sua personalidade e atividade, através de numerosos artigos de imprensa, sessões de homenagem e outras ações. Fernando de Pamplona recordou, nas páginas do *Diário da Manhã*, o *"batalhador intemerato e alto esteta"*, elogiando a importância deste seu *"mestre"* no estudo e divulgação da história da arte portuguesa, no desenvolvimento do Museu Nacional de Arte Antiga, e a sua *"ditadura fecunda e salutar sobre a nossa arte contemporanea"*[1741]; no mesmo tom de exultação panegírica, Maria d'Eça lembrou este *"benemérito da Pátria"*, que dedicara *"tôda a sua vida, tôda a sua vibratilidade*

[1737] Cópia do testamento de José de Figueiredo. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948] (Anexo, Doc. 52).
[1738] LACERDA, Aarão de [introdução] – *Mvsev. Revista de Arte, Arqueologia, Tradições*. Vol. I, N.º 1 [Porto, junho de 1942], s.p.
[1739] Carta de Manuel de Figueiredo para a Direção Geral da Fazenda Pública [8 de outubro de 1947]. ACMF, Legado Dr. José de Figueiredo, DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZI-10 [1937-1948]. Nesta missiva Manuel de Figueiredo adverte, porém, que os herdeiros de José de Figueiredo não cederam os direitos de autor, tendo prescindido deles exclusivamente para a concretização deste projeto específico.
[1740] BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta Barreira – *Por amor à arte…*, 2012, 45.
[1741] PAMPLONA, Fernando de – "Um grande mestre: José de Figueiredo" in *Diário da Manhã* [12 de janeiro de 1938].

nervosa, tôda a sua inteligência e alta cultura à Arte"[1742]; o diplomata Alberto de Oliveira, seu companheiro de infância, deu um tom mais pessoal à sua homenagem, recordando breves trechos do seu convívio desde a meninice, os tempos de Coimbra, os anos de Paris e a devoção com que o seu amigo se dedicara à *"gloria da nossa Arte"*[1743]; e até António Ferro concebeu, sob o pseudónimo de "Cardial Diabo", um pequeno texto homenageando o *"homem moderno que soube como poucos, dinamizar o passado"*, detendo-se brevemente na relação de Figueiredo com a arte antiga e a arte moderna:

> *"Dizia-se, frequentemente, que êle não sentia a arte moderna, que lhe tinha certo rancôr. Talvez... Mas os seus criticos apenas se enganam quando julgam que tal hostilidade provinha da sua incompreensão perante certas formas novas ou renovadas. José de Figueiredo era um homem superiormente inteligente e altamente sensível, que compreendia tudo. O que não admitia, por simples amor e tocante ciume, é que a arte de hoje pudesse fazer concorrencia à arte de ontem, que ocupasse maior espaço do que ela. É que a arte antiga chegava a ser, para José de Figueiredo, mais audaciosa, mais inovadora, mais moderna do que a moderna."*[1744]

Dos vários artigos dedicados à memória de José de Figueiredo, um dos mais curiosos veio a lume no jornal *O Diabo*[1745], redigido por Diogo de Macedo, sob o pseudónimo de Ruy de Aragão. Introduzindo o seu texto com a menção ao facto de este periódico ter acolhido por diversas ocasiões críticas severas à ação pública de

---

[1742] EÇA, Maria – "O ressurgimento da arte em Portugal" in *Ilustração*, n.º 290 [16 de janeiro de 1938], 31.

[1743] OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

[1744] "Semanário. José de Figueiredo", [s.d.]. Artigo redigido por António Ferro (desconhecemos local e data de publicação). Arquivo da Fundação António Quadros, Caixa 015D – Escritos António Ferro. 36 – António Ferro; Semanário (cópias). "José de Figueiredo" (Anexo, Doc. 58).

[1745] ***O Diabo*** (1934-1940) foi uma publicação periódica destinada à *"crítica à vida do Pensamento Português, em que cada um dos colaboradores terá a sua barricada independente e aguerrida para o combate pelo prestígio da Arte"*. *O Diabo*. Ano I, n.º 0 [2 de junho de 1934]. Foi dirigido por Artur Inês, João Antunes de Carvalho, Ferreira de Castro, Rodrigues Lapa, Brás Burity, Adolfo Barbosa, Guilherme Morgado e Manuel Campos Lima. Colaborando nele inicialmente escritores como Branquinho da Fonseca ou Teixeira de Pascoaes, o peso da colaboração de escritores simpatizantes ou militantes de um ideário marxista ou do neorrealismo literário imprimiu ao periódico um carácter de porta-voz da oposição ao regime, acolhendo textos de Álvaro Cunhal, Alves Redol, António Ramos de Almeida, Antunes da Silva, Bento de Jesus Caraça, Fernando Namora, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio ou Soeiro Pereira Gomes, o que levou ao seu encerramento pela censura em 21 de dezembro de 1940 ("O Diabo". URL: http://www.infopedia.pt/$o-diabo).

Figueiredo[1746], admitindo que esta personalidade *"deixou atrapalhações na História da Arte Nacional"* (mas *"nenhuma irremediável, e nenhuma criminosa"* – advertia), e lembrando os rancores e invejas que havia constantemente despoletado[1747], Macedo chamou a atenção para a importância da ação do diretor do MNAA nos primeiros tempos da 1.ª República, marcados por um cenário de *"barafunda"* patrimonial para cuja (re)organização foi essencial o seu contributo; lembrou a sua importância no ressurgimento do interesse pela arte nacional e no fomento do seu estudo sistemático; e recordou as suas responsabilidades na transformação do Museu das Janelas Verdes, agora transformado numa instituição dinâmica que não só apresentava uma coleção bastante enriquecida e organizada, como oferecia ao país um importante serviço laboratorial de conservação e restauro. Para além destas observações, que se integram sem particular novidade na linha laudatória de tantos outros textos da época, o escultor enunciou numa pequena passagem aquela que terá sido, cremos, a mais perspicaz observação acerca da personalidade de Figueiredo e do processo de integração e consolidação do seu nome no panorama cultural e intelectual português:

> *"**José de Figueiredo*** **criou-se** ***para a situação que ocupava**, sem prejudicar num centavo os cofres públicos e sempre inabalável no seu amor pela pintura portuguesa. **Não foram as situações que o fizeram: foi êle que as fêz e que se educou e impôs para essas situações**."* [1748]

Ficava então registada, nas páginas de um periódico com relativa pouca expressão a nível nacional, uma importante observação, essencial para se fazer hoje, com o distanciamento que a passagem do tempo permite, o balanço analítico da ação de José de Figueiredo – assunto sobre o qual nos deteremos na conclusão deste trabalho.

[1746] *"Êste jornal, acusado de muitas coisas feias, não é tão mau como dizem. (…) Assim, não queremos deixar de passar esta hora de desassossêgo nas Artes, provocado pela morte de José de Figueiredo, sem um eco de justiça que há tempos nos andava fazendo cócegas no coração."* (ARAGÃO, Ruy de [pseud. Diogo de Macedo] – "Dr. José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano IV, n.º 171[2 de janeiro de 1938], 5. Dos colaboradores desta publicação que mantinham relação de animosidade com o diretor do MNAA, refiram-se, por exemplo, Luís Reis Santos, José de Bragança ou Brás Burity.

[1747] *"Pouca gente em Portugal teve a situação de comando e de mando em Arte, como José de Figueiredo. Por isso mesmo êle foi discutido, questionado, bajulado e invejado. Uns aplaudiram e outros o condenaram. (…) A crítica também se inventara para julgar os críticos. (…)"* (Idem, *ibidem*).

[1748] ARAGÃO, Ruy de [pseud. Diogo de Macedo] – "Dr. José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano IV, n.º 171[2 de janeiro de 1938], 5. Sublinhado nosso.

Refira-se ainda que também a imprensa internacional deu destaque ao desaparecimento de José de Figueiredo, com a publicação de notas mais ou menos desenvolvidas, principalmente em periódicos de língua francesa[1749].

Para além dos tributos feitos na imprensa periódica, Figueiredo foi alvo de outras homenagens de vária natureza. A primeira foi levada a cabo pela Câmara Municipal de Lisboa, cuja Comissão Administrativa decidiu, em sessão de 23 de dezembro de 1937 – escassos dias após a morte do diretor do MNAA – atribuir ao Largo das Janelas Verdes, fronteiro ao museu, o nome de "Largo do Dr. José de Figueiredo", homenageando deste modo os *"relevantes e desinteressados serviços*" prestados por esta personalidade à defesa do património estético municipal e *"na valorização das suas belezas naturais"*[1750] (Fig. 225).



Fig. 225 Placa toponímica do "Largo do Dr. José de Figueiredo", assim denominado por decisão camarária de 23 de dezembro de 1937.

O Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga também assinalaria a perda do seu fundador, decidindo em reunião, por propostas de Artur Porto de Melo e Faro (conde de Monte Real) e de Reinaldo dos Santos, a realização de uma sessão de homenagem na Academia Nacional de Belas-Artes; e, por sugestão de Afonso Lopes

[1749] Destacamos alguns: *Le Figaro* [Paris, 23 de dezembro de 1937], 2; *Le Temps* [Paris, 28 de dezembro de 1937], 4; *La Revue d'Art Ancien et Moderne.* Tomo 71, Ano 41, N.º 383 [Paris, dezembro de 1937], 295; RUBINSTEIN, Assia – "José de Figueiredo" in *Beaux-Arts* [Paris, 7 de janeiro de 1938]; *Mouseion*. Supplément mensuel [Paris, dezembro de 1937], 22 ; *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* [Paris, 1938], 71 (José de Figueiredo era sócio desta sociedade desde junho de 1919); *Gazette de Lausanne*, [Lausanne, 2 de janeiro de 1938]; BAUTIER, Pierre – "José de Figueiredo" in *Bulletin Mensuel de la Casa de Portugal d'Anvers* [Antuérpia, janeiro de 1938].
[1750] Cf. Câmara Municipal de Lisboa, Edital de 30 de dezembro de 1937 (Anexo, Doc. 59).

Vieira (representado por Alfredo da Cunha), o descerramento de uma lápide em sua memória na fachada do prédio que habitara em Lisboa[1751].

A sessão de homenagem, organizada pela ANBA e pelos "Amigos do Museu", viria a realizar-se no Museu Nacional de Arte Antiga em 19 de fevereiro de 1938, na presença oficial do Presidente da República (Óscar Carmona), do ministro da Educação Nacional (António Carneiro Pacheco) e do ministro das Obras Públicas (Joaquim Silva Abrantes) (Fig. 226). Discursaram então Alfredo da Cunha, presidente do Conselho Diretor do GAMNAA, que recordou *"o que o dr. José de Figueiredo foi para o* Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, e o que êste* Grupo *também foi e valeu para o Dr. José de Figueiredo"*[1752]; e Reinaldo do Santos, presidente da Academia, que analisou criticamente o contributo do seu antecessor na historiografia da arte portuguesa – nomeadamente a *"caracterização da escola de pintura e o conceito da sua evolução, influências que recebeu e repercussões que teve na península – que é o conceito fecundo e essencial de José de Figueiredo"*[1753] – e o seu papel fundamental à frente do Museu Nacional de Arte Antiga, sobretudo o seu acompanhamento da *"evolução desta ciência complexa que é a museologia"*[1754]. Nesta sessão o ministro da Educação Nacional comentou ser aquela a ocasião para marcar duas intenções do Governo:

> *"A primeira, a de que naquele lugar se instituirá, dentro em breve, o Instituto de Museologia, (…) organismo que se consagrara sob a sua égide aos trabalhos laboratoriais de identificação de obras de arte e que será um valiosíssimo instrumento para a defesa do património artístico da Nação. A segunda intenção, a de que na direcção do Museu de Arte Antiga apenas será colocado quem assegure a continuidade da obra ali realizada pelo dr. José de Figueiredo, cujo espírito há de estar sempre presente naquela casa a impôr obediência."*[1755]

[1751] "O Grupo «Amigos do Museu» tratou na sua reunião de ontem da homenagem ao dr. José de Figueiredo" in *O Século* [12 de janeiro de 1938], 1.
[1752] V. CUNHA, Alfredo da – *Dr. José de Figueiredo*, 1938, 7. Sublinhado no original.
[1753] SANTOS, Reinaldo dos – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1938, 26.
[1754] Idem, *ibidem*, 19.
[1755] "A homenagem ao dr. José de Figueiredo" in *O Século* [20 de fevereiro de 1938]. V. também "Foi, ontem, prestada a homenagem à memória do dr. José de Figueiredo" in *A Voz* [20 de fevereiro de 1938].



Fig. 226 Alfredo da Cunha proferindo o seu discurso na sessão de homenagem a José de Figueiredo, promovida pela ANBA e pelo GAMNAA, 19 de fevereiro de 1938. Sentados, da esq. para a dir.: Reinaldo dos Santos; o ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco; o chefe de Estado, Óscar Carmona, que presidiu à sessão, e o major Joaquim Abrantes.

Em relação à sucessão de José de Figueiredo no MNAA, cremos que apenas dois nomes poderiam ser, na altura, considerados pertinentes para o cargo: Luís Keil, que nos últimos anos da direção de Figueiredo dirigira interinamente o museu na sua ausência e que conhecia bem todas as suas áreas funcionais; e João Couto, que fora chamado anos antes pelo falecido diretor para colaborar com aquela instituição, e que se revelara um dos seus mais dinâmicos e profícuos conservadores. A escolha recaiu sobre este último (*"o melhor colaborador e um dos melhores amigos do dr. José de Figueiredo"*[1756]), possuidor de um currículo académico e profissional mais completo do que o de Keil e cujo trabalho no desenvolvimento do serviço de extensão escolar do museu se destacava cada vez mais. João Couto tomou posse da direção dos Museus Nacionais de Arte Antiga (Janelas Verdes e Coches) no dia 2 de março de 1938, em sessão a que assistiram Afonso Lopes Vieira, Reinaldo dos Santos, Herculano da Fonseca, Manuel Valadares, Manuel Carlos Zagalo, Maria José de Mendonça, entre outros. Keil não compareceu, mas continuou a manter funções de conservador dos Museus Nacionais de Arte Antiga (responsável pelo Museu dos Coches), cargo que acumulou com o da vice-presidência da ANBA. Em 1943 o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu dos

[1756] "O novo director do Museu das Janelas Verdes…" in *O Século* [3 de março de 1938].

Coches voltaram a autonomizar-se – por insistência de João Couto –, vindo Luís Keil a ser nomeado diretor deste último, cumprindo-se o disposto na lei que determinava que *"o conservador mais antigo dos Museus Nacionais de Arte Antiga será provido no lugar de director do Museu Nacional dos Côches"*[1757].

Quanto ao anunciado "Instituto Museológico José de Figueiredo", este não seria mais do que a concretização da já prevista e almejada instalação em edifício próprio da oficina e do laboratório de conservação e restauro, que então oficiosamente se designavam de Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte. No final de 1938 chegou a ser redigido, sob a responsabilidade do Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, o relatório e projeto de lei que instituiriam oficialmente este novo organismo que, *"sob a égide do nome do eminente crítico de arte"* teria a tripla missão de

> *"1.º Assegurar a conservação e estudar os problemas ácêrca das obras de pintura, escultura e arte aplicada que fazem parte do património artístico da Nação, ainda que se encontrem em posse de particulares;*
>
> *2.º Interessar nestes estudos os conservadores e mais pessoal técnico dos Museu, e completar, mediante estágios adequados, a formação do futuro pessoal superior dos Museu de arte portugueses;*
>
> *3.º Colaborar com a Junta Nacional da Educação na efectivação prática da respectiva competência, especialmente no que respeita à inspecção e defesa do património artístico da Nação e à expansão e sistematização da rêde nacional dos Museus."*[1758]

[1757] Decreto-lei n.º 33.267. *Diário do Governo* n.º 256, de 24 de novembro de 1943, 812-813.No início de 1944 João Couto escreve a Keil comentando ser *"com vivo prazer que vejo realizada, no tempo em que exerci o cargo de Director dos Museus Nacionais de Arte Antiga, a separação do Museu das Janelas Verdes do dos Coches, separação que sempre calorosamente advoguei, ainda em vida do saudoso Dr. José de Figueiredo que bem conhecia o meu modo de ver sobre o assunto, embora dele discordasse"*. Tecendo depois um breve e comedido elogio ao trabalho desenvolvido por Keil nos últimos anos enquanto conservador responsável pelo Museu dos Coches, faz então o voto para que este *"encontre no exercício do cargo de Director (…) as facilidades e a satisfação que ambicionava."* (Carta de João Couto para Luís Keil, [rascunho?, 1944]. AMNAA, FJF, Cx. 14, Pt. 3, Doc. 6).

[1758] "Educação Nacional – Instituto José de Figueiredo (decreto)". ANTT, AOS/CO/ED.1A – 465-473 (v. Anexo, Doc. 11, ponto 58)

Esta lei não viria contudo a ser homologada nos anos seguintes sendo que, apesar de quer a oficina quer o laboratório terem passado a funcionar em novas instalações desde a década de 1940, só em 1965 é que foi estabelecido legalmente o Instituto José de Figueiredo, *"homenagem devida a quem tão altos e devotados serviços prestou à arte"*[1759].



Fig. 227 Sessão de descerramento de lápide comemorativa no prédio que José de Figueiredo habitou no Campo de Santana, n.º 26, 2.º andar. Afonso Lopes Vieira discursando; ao seu lado, Alfredo da Cunha. 18 de dezembro de 1938.

Um ano passado sobre a morte de José de Figueiredo, teve lugar – após a realização de uma missa em sua memória, encomendada pela direção do Museu Nacional de Arte Antiga e que teve lugar na Igreja de São Francisco de Paula – a sessão de colocação de uma placa comemorativa na fachada da casa que o diretor do MNAA habitara em Lisboa desde 1904, no 2.º andar do n.º 26 do Campo de Santana (Mártires da Pátria) (Fig. 227). A cerimónia foi presidida por Alfredo da Cunha e teve a intervenção de *"um brilhante discurso"* proferido por Afonso Lopes Vieira em nome do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, em que o escritor evocou o seu saudoso amigo que

[1759] Decreto-lei n.º 46.798. *Diário do Governo* n.º 286, de 18 de dezembro de 1965, 1698. Não podemos deixar de comentar, aqui, a injustiça feita à memória de Luciano Freire, nome talvez mais adequado para um instituto vocacionado para a conservação e restauro.

"Na realidade está vivo na sua obra e há-de viver pelo menos enquanto houver olhos portugueses capazes de contemplarem os nossos antigos pintores. Está vivo no seu museu, de que não foi apenas o reformador, como esta lapida nos diz com certa timidez, mas – sob minha exclusiva responsabilidade o afirmo – o verdadeiro fundador. E estará vivo sobretudo, na grande exposição de Primitivos portugueses que se projecta para o Centenário – Exposição que sairá inteira da sua acção e será a consagração definitiva do seu génio de grande português e grande animador."[1760]

Apesar da chuva que marcou essa tarde, o acontecimento teve grande afluência, contando com a presença de representantes do Ministério da Educação Nacional, da Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, da Câmara Municipal de Lisboa, da Junta Nacional de Educação e do Governo Civil de Lisboa. Estiveram ainda presentes João Couto (que representava também Joaquim Lopes da Silva, diretor do Museu de Évora); Adriano de Sousa Lopes (Museu Nacional de Arte Contemporânea); Gomes da Silva, diretor geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; Augusto Pinto (representando também António Ferro e o SPN); Raul Lino (pela Academia Nacional de Belas-Artes); Vasco Valente (Museu Nacional de Soares dos Reis); Mário Reis (Sociedade Nacional de Belas-Artes); Manuel Carlos Almeida Zagalo (Palácio Nacional da Ajuda); os escritores Agostinho de Campos, Hipólito Raposo e Luís Xavier da Costa; os arquitetos Carlos Ramos e Guilherme Rebelo de Andrade; os pintores António Soares, Abel Manta e Jorge Barradas; os escultores João da Silva e Diogo de Macedo; o maestro Rui Coelho, entre outros (v. Anexo, Doc. 60).

Nos anos seguintes à sua morte sucederam-se as homenagens a José de Figueiredo, tais como por exemplo:

-a evocação ao seu papel na museologia portuguesa na exposição de regime "30 Anos de Cultura Portuguesa", organizada pelo Secretariado Nacional de Informação em 1956 e dedicada às *"obras que ilustram de 1926 a 1956 os diversos domínios da cultura"* e que consagrava os *"mestres desaparecidos cuja lição e cujo exemplo as tornaram possíveis, e o que são"*[1761]. Dos 8 núcleos sobre os quais se estruturou esta

[1760] Afonso Lopes Vieira [discurso] – "Dr. José de Figueiredo" in periódico não identificado. AMNAA, Recortes de Imprensa [não catalogado]. V. também "Dr. José de Figueiredo" in *A Voz* [19 de dezembro de 1938].
[1761] *Roteiro da Exposição «30 Anos de Cultura Portuguesa»*, 1956, s.p.

mostra[1762], o dedicado à História integrou uma secção de "Museologia", em que se recordavam os nomes de José de Figueiredo e de Vasco Valente[1763] (representados através dos seus retratos) e apresentadas uma pequena mostra bibliográfica e fotografias de interiores de vários museus e de aspetos da oficina de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, visando demonstrar *"exemplos de boa aplicação da moderna museologia"*[1764] (Fig. 228).



Fig. 228 Aspeto da secção "Museologia" na exposição "30 Anos de Cultura Portuguesa", organizada pelo Secretariado Nacional de Informação, 1956. Ao fundo, à esquerda, o retrato de José de Figueiredo por Columbano. São ainda visíveis reproduções de algumas obras pertencentes às coleções do Museu Nacional de Arte Antiga.

[1762] Eram esses núcleos: I – O Pensamento; II – O Ensino; III – As Letras; IV – A História; V – A Ciência; VI – As Técnicas Científicas; VII – As Artes; VIII – Defesa e Expansão da Cultura Portuguesa.
[1763] **António Vasco Rebelo Valente** (1883-1950). Formado em Direito na Universidade de Coimbra iniciou a sua vida profissional na carreira diplomática, que abandonou em 1910 para se dedicar à história e crítica de arte. Em 1932 foi nomeado diretor do Museu Nacional Soares dos Reis Foi ainda diretor artístico da Fábrica de Porcelanas da Vista Alegre, membro da JNE, da ANBA e de outros organismos ligados à arte e ao património. Da sua obra destaque para: O *Museu Nacional de Soares dos Reis* (1930); *O chapeirão do infante D. Henrique* (1938); *João Allen, 1781-1848* (1948); *Pillement, mestre de Vieira Portuense* (1945); *Porcelana artística portuguesa* (1949, Prémio José de Figueiredo); O *vidro em Portugal* (1950) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 24 [s.d.], 541-542).
[1764] *Roteiro da Exposição «30 Anos de Cultura Portuguesa»*, 1956, s.p.

-a fixação da sua imagem nos bustos realizados por Raul Xavier (1894-1964), por ocasião do 2.º aniversário da sua morte[1765], e por Salvador Barata Feyo (1899-1990), encomendado pelo GAMNAA por altura do 90.º aniversário do seu nascimento[1766] (Fig.s 229 e 230);

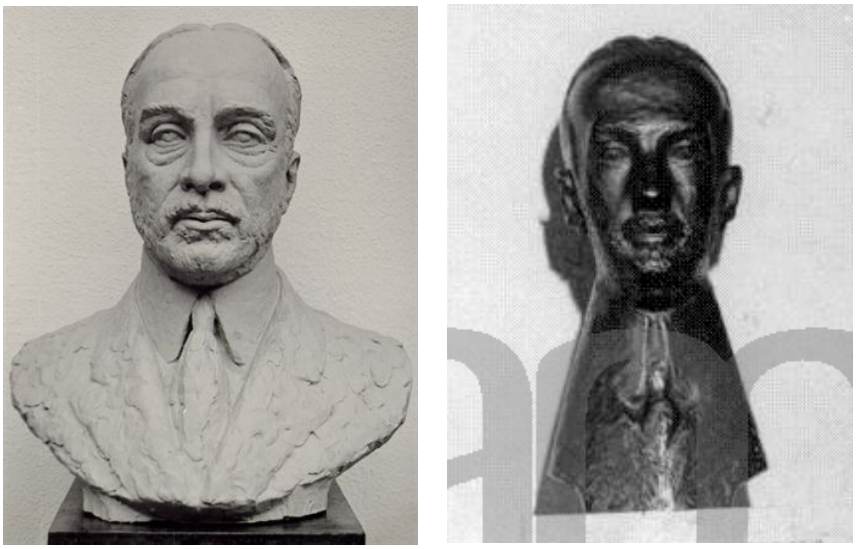


Fig.s 229 e 230 Bustos de José de Figueiredo pelos escultores Raul Xavier (1957) e Barata Feyo (1960).

-a organização, no centenário da sua morte (considerado o ano de 1872), pelo Museu Nacional de Arte Antiga, conselho diretor do Instituto José de Figueiredo e Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, de um ciclo de conferências e uma pequena exposição bibliográfica dedicados ao antigo diretor, a quem *"ficou o país a dever a definição do "lusitanismo da arte portuguesa", construção arrojada para a época, ainda influenciada pela corrente crítica fundada na 2.ª metade do século XIX"* e cujos estudos, *"partindo da análise do Políptico de S. Vicente, são, ainda hoje, elementos indispensáveis para todos os que abordam a matéria."*[1767] As conferências tiveram lugar no MNAA nos dias 9, 16 e 23 de janeiro de 1972 e foram proferidas por Raul Lino, na qualidade de presidente da ANBA ("José de Figueiredo e o seu tempo"); pelo pintor Abel de Moura, diretor do IJF ("O Instituto de José de Figueiredo"); e pela

[1765] "Busto do Dr. José de Figueiredo", por Raul Xavier, 1957 (gesso patinado, alt. 48 cm. Museu José Malhoa, Inv. Esc. 145). Não conseguimos apurar as condições de realização desta obra (encomenda, destino) e se alguma vez foi passada a material definitivo (pedra, bronze).
[1766] "Busto do Dr. José de Figueiredo", por Barata Feyo, 1960 (bronze, MNAA, Inv. 2476 Esc).
[1767] "As comemorações do 1.º Centenário do nascimento de José de Figueiredo no Museu Nacional de Arte Antiga" (documento dactilografado). AMNAA, FJF, Cx.3, Pt.3 (3.6), Doc. 8.

diretora do MNAA, Maria José de Mendonça ("José de Figueiredo e o Museu Nacional de Arte Antiga")[1768].

-e, fora do contexto de homenagem, as numerosas referências, mais ou menos analíticas, à sua personalidade e ação na historiografia da arte, na museologia portuguesa e na reorganização patrimonial após a implantação da República, em exposições mais recentes[1769], em obras generalistas sobre a História e a História da Arte em Portugal no século XX, ou em publicações de especialidade (artigos académicos, teses e dissertações)[1770]. Refira-se ainda, a título de curiosidade, que mais recentemente o nome de José de Figueiredo chegou a integrar, numa fase inicial, o concurso "Grandes Portugueses", promovido pela RTP em 2006-2007[1771]; e, já em 2013 (à época em que redigimos este texto), integrou a lista de personalidades consideradas relevantes para o século XX português, elaborada pelo jornalista Henrique Monteiro e pelo historiador Rui Ramos no âmbito da iniciativa "100 Anos, 100 Portugueses" (impulsionada pelo jornal *Expresso*), em que mereceu uma brevíssima nota biográfica[1772].

O destaque que Figueiredo conheceu em vida no panorama cultural e intelectual português da primeira metade do século XX não se dissipou, pois, com o seu desaparecimento, o que sugere desde logo a importância efetiva da sua ação nas várias áreas em que se movimentou. Ousamos então adaptar as palavras do poeta Afonso Lopes Vieira já acima citadas – tirando-lhes obviamente a sua carga sentimental e nacionalista –, afirmando que, como tantas outras personalidades que têm marcado a cultura portuguesa, *José de Figueiredo na realidade há-de viver pelo menos enquanto houver uma memória da sua ação* – memória essa que é simultaneamente objeto e material da História[1773], e para a qual deixamos também este contributo.

[1768] No Fundo José de Figueiredo do arquivo do MNAA existe uma cópia dactilografada e incompleta da comunicação proferida por Maria José de Mendonça (v. Anexo, Doc. 61).

[1769] Como por exemplo "Museografias" (MNAA, 2007); "100 Anos de Património" (Galeria D. Luís, 2010); "Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves" (MNAA, 2010); ou "*De Amicitia.* 100 anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga" (MNAA, 2012)

[1770] V. Introdução, "Estado da Arte".

[1771] Este concurso, que esteve no ar entre outubro de 2006 e março de 2007, baseou-se no programa da BBC *"Greatest Britons"*. O polémico vencedor foi António de Oliveira Salazar, com 41% dos votos dos espetadores. José de Figueiredo integrou as listas iniciais , não chegando porém a ocupar um lugar na lista dos cem maiores portugueses. No *site* da RTP esteve disponível um texto (sem autoria) de apresentação e justificação da integração desta personalidade no concurso (acedido em janeiro de 2011 em URL: http://www.rtp.pt/gdesport/?article=137&visual=3&topic=1. Este link já não se encontra disponível, mas reproduzimos o texto em Anexo, Doc. 62.

[1772] PAIXÃO, Paulo – "Outras figuras marcantes" in *Revista Expresso*. N.º 2118 [1 de junho de 2013], 73.

[1773] Cf.. os ainda atuais artigos de Jacques Le Goff sobre "Memória" e "História" in *Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História*, 1984, 11-47 e 158-246.

CONCLUSÃO

NOTA DA AUTORA.

Fixar e analisar o percurso de uma personalidade implica, à semelhança de qualquer construção histórica com um assumido cariz académico e científico, a tomada de numerosas opções por parte do investigador, que deve ter a consciência das inevitáveis limitações decorrentes das suas escolhas e das problemáticas com que se depara, às quais tenta responder, com maior ou menor eficácia, do melhor modo. Assim, não podemos avançar para as conclusões deste trabalho sem retomar algumas questões já anteriormente abordadas (v. Introdução) e tecer algumas considerações a propósito daquelas que foram as nossas próprias escolhas, dos problemas com que fomos confrontados e dos limites que tivemos de impor à investigação.

Em primeiro lugar, cremos não ser demais lembrar que apesar de termos trabalhado sobre uma amostragem significativa de documentação relativa à ação pessoal e institucional de José de Figueiredo, ficaram muitos arquivos e/ou fundos por consultar ou por explorar na sua totalidade. Temos, pois, plena consciência de que a qualquer momento poderão vir a lume novos dados que permitam construir interpretações complementares ou mesmo alternativas às que aqui apresentamos. Todas elas serão bem vindas, na medida em que constituirão decerto prova do salutar desenvolvimento dos estudos na área da História dos Museus no nosso país, que tanto tem crescido nos últimos anos.

Outra linha de orientação que procurámos ter sempre presente durante toda a investigação – e que constitui problema bastante vulgar em trabalhos da natureza deste que ora se apresenta – foi o constante esforço em manter o distanciamento necessário para a construção de uma narrativa o mais possível isenta de preconceitos, quer de teor laudatório, quer o seu oposto. Num trabalho de cariz biográfico, os riscos de fascinação pela personalidade retratada são óbvios: são alguns anos de pleno convívio diário, em que escrutinamos correspondência e outra documentação de teor mais ou menos pessoal e em que começamos a perceber que, sendo uma pessoa, aquela figura é, no fundo, como nós – nasceu, cresceu e viveu, teve a sua família, os seus amigos e as suas inimizades, teve as suas variações de humor, teve discussões, levou a cabo ações e atitudes com as quais nos identificamos ou não, teve pensamentos e ações nem sempre

coerentes ao longo do tempo. O nosso papel foi, pois, selecionar e analisar em retrospetiva o complexo conjunto de dados que nos permitem, neste caso, reconstituir parcialmente o que foi a "vida e obra" de José de Figueiredo nos termos propostos, mantendo plena consciência dos condicionalismos normais deste processo que é o "fazer História"… Tentámos – não sabemos se o conseguimos – evitar a construção de uma narrativa demasiado afetada pela relação singular que inevitavelmente foi sendo construída ao longo destes anos entre quem redige estas palavras e o seu objeto de estudo, e que, como todas as relações, foi marcada por momentos de entusiasmo, deceção, curiosidade, etc. Todavia, apesar de nos tentarmos pautar por uma necessária isenção na construção dos textos apresentados, nunca pretendemos tirar o caráter pessoal e individual dos mesmos, não hesitando em tecer opiniões e suposições, exercícios necessários ao trabalho de qualquer historiador.

Por fim, refira-se aquele que foi, talvez, um dos desafios mais complexos de gerir: o ter de lidar com as numerosas expetativas em torno deste trabalho – as expetativas de uma orientadora exigente e profundamente conhecedora dos contextos analisados nesta investigação; as expetativas de todos aqueles que se cruzam com a "instituição José de Figueiredo" no seu dia-a-dia, muitos há quase tantos anos quantos aqueles que tenho de vida (permitam-me nestas próximas linhas o uso do "eu"…) e que, admirando-o ou não, o conhecem profundamente através de outras fontes e perspetivas muito diversas, que não necessariamente as que ora se apresentam; e as minhas próprias expetativas, centradas no objetivo de apresentar um trabalho que, longe de esgotar o assunto, pretende fixar novo conhecimento sobre esta personalidade, dar pistas para uma leitura mais alargada dos contextos em que se movimentou e das personalidades com quem interagiu, e tentar perceber a construção da sua "mitificação".

VIDA E OBRA EM SINOPSE.

José de Figueiredo cresceu num contexto particularmente propício ao desenvolvimento da sua sensibilidade inata para os "assuntos de arte", marcado pelo seu círculo familiar e pelas relações que manteve, na infância e na juventude, no Porto, e pelas amizades que travou ou consolidou durante o tempo em que frequentou a Universidade de Coimbra, onde então se encontrava em formação todo um conjunto de personalidades que viria a marcar o panorama intelectual e político português nas primeiras décadas do século XX. Todavia, apesar da importância que as vivências na

sua cidade natal e em Coimbra tiveram para a formação do seu caráter e para o desenvolvimento do seu gosto pelos assuntos artísticos, terá sido a estadia em Paris nos últimos anos do século XIX que levou ao fortalecimento do seu interesse pelos mesmos, dando o mote para o início de uma profícua atividade neste campo: em primeiro lugar, porque foi durante esse período que visitou pela primeira vez exposições, galerias e museus de referência, contactando com coleções de arte sem par em Portugal e desenvolvendo assim a sua inata sensibilidade artística; em segundo lugar, porque foi então que travou conhecimentos e amizades que garantiram a sua tímida mas eficaz integração num meio frequentado por artistas e intelectuais, fomentando assim interrelações que contribuíram para a atividade e reconhecimento internacional que veio a ter anos mais tarde; e em terceiro lugar, porque foi naquele contexto que o jovem portuense teve a oportunidade de acompanhar algumas discussões que desde meados de oitocentos marcavam o campo da historiografia da arte internacional, nomeadamente as relacionadas com a pintura dos mestres ditos "primitivos". Foi ainda em Paris que José de Figueiredo assistiu à grande Exposição Internacional de 1900, marco cultural da transição de séculos, que estimulou a publicação do seu primeiro livro, *Portugal na Exposição de Paris* (1901). Curiosamente – ainda mais tendo em conta que os seus primeiros trabalhos são marcados por uma forte componente de crítica à produção artística sua contemporânea – não identificámos neste período qualquer manifestação de especial interesse pelos movimentos artísticos ligados à herança do impressionismo e enunciadores do modernismo, apesar de termos verificado uma estreita relação com Yvanhoé Rambosson, crítico de arte e um dos organizadores do primeiro Salão de Outono parisiense.

Regressado a Portugal, o seu processo de integração e afirmação na sociedade erudita portuguesa fez-se através da fixação em Lisboa e do ingresso no funcionalismo público – que lhe garantiram, em início de carreira, a construção e manutenção de uma eficaz rede de contactos pessoais e profissionais – e através da sua incorporação nos vários organismos culturais e artísticos do país, como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, o Conselho Superior dos Monumentos Nacionais ou a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Dos organismos que integrou no início de carreira, terá sido a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa aquele que lhe deu o contexto institucional mais propício para a consolidação da sua imagem pública e para a definição de um protagonismo mais amplo, que os seus dois primeiros livros e os textos que publicava

mais ou menos regularmente em periódicos nacionais ainda não lhe haviam permitido alcançar. Esse protagonismo foi estimulado por duas ações fulcrais: o assumir de uma posição de força no âmbito das querelas que a partir de 1908 opuseram a ARBAL a Carlos Reis, académico e diretor do Museu Nacional de Belas-Artes; e o desenvolvimento, no seio daquela instituição – e com a importante parceria de um outro académico, Luciano Freire, com quem estabeleceu a partir de então uma relação especial – do seu primeiro grande projeto pessoal: a campanha em torno dos Painéis de S. Vicente, em 1910.

Como vimos, as tensões entre Carlos Reis e a ARBAL foram enquadradas pelas deficiências da legislação de 1901, que deixara lacunas em relação à gestão e funcionamento da Academia, Escola e Museu Nacional de Belas-Artes, dando azo a interpretações subjetivas que potenciavam casos de conflito na sua gerência. José de Figueiredo revelou grande habilidade a explorar estes conflitos, nomeadamente os respeitantes à relação entre a Academia e o MNBA, valendo-se da sua capacidade retórica e dos seus conhecimentos legislativos para questionar publicamente quer a legitimidade do cargo de Carlos Reis (nomeado diretor do museu à revelia do voto da Academia em 1905), quer a atividade que este vinha desenvolvendo naquela instituição. Toda esta polémica foi um marco fundamental não só para uma ampla publicidade ao seu nome, que passou a figurar com bastante regularidade na imprensa nacional, mas também para a sua plena afirmação institucional no seio da Academia, onde passou a ser considerado par de académicos já consagrados, como José Pessanha, Luciano Freire, José Veloso Salgado, Columbano Bordalo Pinheiro ou Ramalho Ortigão.

Foi contudo a campanha de restauro, estudo e exposição dos Painéis de S. Vicente que deu a José de Figueiredo a consagração definitiva no meio intelectual e cultural português, pois permitiu-lhe demonstrar em pleno as suas capacidades intelectuais e diplomáticas. A escolha dos Painéis para se afirmar como historiador de arte, área disciplinar que de facto não dominava e sobre a qual apenas ensaiara alguma reflexão em 1908, em *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, revela, cremos, uma grande perspicácia da sua parte – qualidade que, aliás, manteve em toda a sua carreira:

- embora a qualidade inédita das tábuas fosse conhecida nos meios eruditos, estas ainda careciam de um estudo aprofundado e de uma divulgação mais ampla, sendo praticamente garantida uma forte reputação a quem levasse a cabo essa empresa;

simultaneamente o apoio institucional da ARBAL, que desde 1904-1905 vinha demonstrando um forte interesse por aquelas pinturas, tendo mesmo já defendido a sua incorporação no museu que tutelava, garantia também um aval académico e científico quer ao restauro das tábuas, quer ao seu estudo.

- esta era a hipótese de ser desenvolvido um estudo profundo e original, contudo apoiado numa base de trabalho reconhecida (e ainda mais necessária para um amador), suportada nas investigações preliminares feitas por eruditos consagrados como Joaquim de Vasconcelos ou Herbert Cook;

- a qualidade das tábuas e o tema central do estudo apresentado – a reivindicação de uma escola portuguesa de pintura "primitiva" – integravam-se nas discussões historiográficas que estavam na ordem do dia um pouco por toda a Europa, sendo bastante fortes as hipóteses de virem a prender o interesse de vários eruditos estrangeiros. Depois de tímidas referências ao seu nome em periódicos franceses aquando da publicação dos seus primeiros livros (muito graças aos conhecimentos que travara em Paris), José de Figueiredo tinha agora a oportunidade de elaborar uma obra que lhe permitia alcançar, por fim, um reconhecimento internacional mais sólido, naquele que constituiu o primeiro momento de uma estratégia de investimento na divulgação internacional da história da arte portuguesa, feita ao longo de toda a sua vida.

Lembremos ainda que esta foi a primeira de uma longa e profícua parceria com Luciano Freire, cuja atividade na área da "reintegração" da pintura antiga se revelaria fundamental para o desenvolvimento dos estudos daquela matéria, sobretudo a partir de 1911, ano em que foi oficialmente instituída a oficina de restauro afeta ao Museu Nacional de Arte Antiga (tutelada pelo Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa e centro de trabalho da "Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal"), que de certo modo ambos dirigiram, com Freire à cabeça.

O sucesso da campanha em torno dos painéis de S. Vicente coincidiu com uma conjuntura política que se revelou fortemente favorável para José de Figueiredo e para o grupo que este integrava na ARBAL: a mudança de regime em outubro de 1910 garantiu a oportunidade para se implementarem planos reformadores que vinham sendo discutidos no seio da Academia (entretanto reconvertida em Conselho de Arte e Arqueologia da circunscrição de Lisboa), indo ao encontro do desejo de afirmação desta instituição como órgão de referência nas decisões patrimoniais; e constituiu a derradeira

prova do reconhecimento de Figueiredo pelos seus pares, através da sua nomeação como diretor do Museu Nacional de Arte Antiga.

Importa recordar que a integração e desenvolvimento da atividade de José de Figueiredo no contexto do novo regime não terá sido impulsionado, da sua parte, por qualquer vínculo ideológico, uma vez que na extensa documentação consultada não encontrámos provas de ligações diretas a partidos ou outro tipo de comprometimento com o ideário republicano. Houve sim um aproveitamento consciente de uma conjuntura propícia a um programa de intenções pessoais, para o qual foram importantes as relações que tinha e que fomentou com personalidades mais ou menos engajadas politicamente, e que tiveram papéis de maior ou menor relevo nesta sociedade portuguesa em mudança – tais como Luciano Freire, Abel Botelho, Afonso Costa, José Relvas, por exemplo. O único período em que Figueiredo se manifestou politicamente a título pessoal foi no Estado Novo, altura em que diversas vezes revelou em público e em privado uma profunda admiração por António de Oliveira Salazar, responsável por um ciclo de reformas do Estado que permitiu ao diretor do MNAA dar seguimento a uma série de iniciativas há muito adiadas, principalmente as relacionadas com a organização do "seu" museu.

Independentemente do seu maior ou menor grau de vinculação a ideologias políticas, o facto incontestado é que se durante os primeiros anos de 1900 esta personalidade conseguiu de facto integrar-se nas instituições artísticas e patrimoniais do país, foi após a implantação da República que conheceu os contextos propícios ao desenvolvimento de uma atuação pessoal mais sólida nas áreas do património, da historiografia e da museologia da arte portuguesas, participando diretamente no processo de reorganização orgânica das áreas patrimoniais e artísticas do Estado e ganhando lugar de destaque nas suas novas instituições. Apesar de um papel bastante ativo e constante nas várias estruturas patrimoniais do Estado ao longo da 1.ª República e nos primeiros anos do Estado Novo, o seu nome ficou sobretudo associado à campanha em torno dos Painéis de S. Vicente (e posteriores movimentações em torno da valorização e estudo da arte antiga portuguesa) e ao processo de (re)organização do Museu Nacional de Arte Antiga a partir de 1911, ações que se complementaram dado assentarem conceptualmente em torno de uma narrativa nacionalista comum, simultaneamente enaltecedora das singularidades nacionais e valorizadora de

cruzamentos internacionais decorrentes do passado expansionista e mercantilista dos portugueses.

Fazendo um balanço das várias atividades de José de Figueiredo analisadas neste trabalho, interessa reter os seguintes elementos:

- **José de Figueiredo e a legislação artística portuguesa**. O seu envolvimento no processo de definição da legislação artística e patrimonial portuguesa ao longo das três primeiras décadas do século XX foi caracterizado por dois momentos: o primeiro teve expressão através da obra *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes* (1901) e na ação desenvolvida no seio da ARBAL (1905-1910) e correspondeu aos seus anos de afirmação, durante os quais foi sobretudo um comentador da legislação vigente, participando ainda em comissões encarregues oficiosamente de propor novos diplomas legislativos; o segundo foi marcado por um papel verdadeiramente ativo nos diversos momentos de reorganização patrimonial após a implantação da República, através da intervenção direta ou indireta na conceção e redação das novas leis, na sua regulamentação e na sua aplicação.

José de Figueiredo participou na estruturação das mais importantes disposições legislativas patrimoniais republicanas: o "Decreto, com força de lei, de 19 de novembro, providenciando no sentido de evitar a deterioração e a saída para o estrangeiro de objectos de valor artístico e histórico", que redigiu em parceria com José Pessanha e que fora apresentado à ARBAL ainda em período monárquico; e os Decretos n.ºs 1 e 2 de 26 de maio de 1911, de reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos e de reorganização das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, para cuja conceção foram tidos em conta os pareceres de numerosas personalidades do panorama cultural português. Como pudemos observar, a sua participação e a de outras personalidades nos vários processos de reformulação legislativa patrimonial após 1910 não implicou que os diplomas então publicados respeitassem na íntegra as suas propostas, já que estes processos eram complexos e tinham uma forte componente política que, muitas vezes, extravasava os pareceres consultivos emitidos pelos órgãos que estas personalidades integravam. Por outro lado, verificámos que nem sempre a publicação das leis implicou a sua efetiva aplicação prática, sobretudo durante a conturbada e instável 1.ª República. Estes fatores estimularam as constantes críticas de Figueiredo e dos seus colegas no seio das várias instituições que integravam, e deram azo a indefinições orgânicas e a uma certa inconstância legislativa que salientaram ainda mais as disparidades entre a letra da

lei e a sua concretização. Esta situação só viria a estabilizar em parte a partir de 1932, com a publicação do Decreto n.º 20.985, ainda que a falta da sua regulamentação tivesse levado Figueiredo a apresentar ao chefe do Governo uma nova reforma de Reorganização dos Serviços de Arte e Arqueologia (1935), que não veio contudo a efetivar-se e que constituiu a sua última ação de vulto nesta área de ação.

- **José de Figueiredo, crítico e historiador de arte.** José de Figueiredo iniciou a sua carreira de escritor de "assuntos de arte" com trabalhos de afirmação que, revelando o genuíno interesse do autor pelos mesmos, constituíram sobretudo úteis exercícios de demonstração de conhecimento dos temas e discussões então em voga em Portugal e no estrangeiro, tendo como objetivo marcar uma posição como comentador no debate das políticas culturais do país, em período de acesa discussão a propósito da reformulação legislativa artística e patrimonial nacional.

As suas primeiras obras de relevo – *Portugal na Exposição de Paris* (1901), *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes* (1901), "Arte e artistas contemporâneos" (1905) – sustentam-se: nas críticas à desnacionalização da arte portuguesa, por via das influências sofridas pelos artistas durante as suas formações no estrangeiro e por via da sua falta de memória histórica e sentido de património; na defesa do naturalismo na pintura como meio fundamental de difusão de um "portuguesismo" que se encontrava em risco de se perder nas gerações mais novas, formadas nas escolas francesas e italianas; e na defesa das indústrias artísticas locais, como as rendas, a cerâmica, a fundição, a ourivesaria. As suas influências nestes textos, aliás devidamente assumidas, foram os trabalhos de Sousa Viterbo, António Augusto Gonçalves, Joaquim de Vasconcelos e Ramalho Ortigão, personalidades que ao longo do final do século XIX e início do século XX se dedicaram ao estudo e divulgação do património português. Ramalho Ortigão foi talvez o principal influenciador do seu pensamento crítico neste período inicial da sua atividade, então marcado por uma retórica nacionalista negativa, vinculada a uma anunciação fatalista da tendencial "desnacionalização" e descaracterização da arte portuguesa, tão proclamadas por aquele erudito. Contudo, verificámos que José de Figueiredo acabou por afastar-se progressivamente desta posição, vindo a assumir uma atitude mais positiva e exaltadora do "ser português", particularmente a partir do momento em que publicou *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (1908) e passou a desenvolver reflexões e estudos sobre a história da arte portuguesa.

Como vimos, a atividade de Figueiredo enquanto historiador de arte teve duas fontes de influência internacional: o Positivismo, principalmente a corrente defendida por Hippolyte Taine, assente na ideia de que as condicionantes de *raça*, *meio* e *momento* tiveram fortes implicações no surgimento e desenvolvimento dos fenómenos humanos, entre eles o artístico; e as teorias defendidas por Louis Courajod e pelos seus discípulos que, baseados nas ideias anunciadas por Taine, construíram uma visão historiográfica firmada no estudo dos fatores raciais e das especificidades locais como determinantes dos estilos artísticos, da qual resultou a identificação de inúmeras escolas artísticas que, integradas em contextos de desenvolvimento artístico mais alargados, apresentavam singularidades merecedoras de serem estudadas e valorizadas, ainda mais numa época em que a reformulação de fronteiras numa Europa pós-napoleónica e colonialista fomentou a proliferação de narrativas nacionalistas e identitárias. Simultaneamente, recordemos que Figueiredo assistiu a um renovado interesse pelas artes ditas "menores" (artes decorativas), que desde finais do século XIX começavam a ser estudadas em profundidade e integradas na História da Arte. Os seus trabalhos espelham todas estas influências, ora debatendo-se pela reclamação da existência de uma escola portuguesa de pintura nos séculos XV e XVI (ainda que com reconhecidas influências dos mestres flamengos), ora detendo-se depois num forte interesse pelas relações de contacto entre a arte portuguesa e a arte do "além-mar", sobretudo em expressões como a cerâmica, mobiliário, ourivesaria, tapeçaria, etc. Refira-se ainda que os temas abordados ao longo da sua carreira refletiram também as necessidades de estudo das coleções em crescimento do MNAA e das inúmeras pinturas antigas que, provenientes de várias outras instituições, iam dando entrada na oficina de restauro para serem intervencionadas por Luciano Freire e seus discípulos.

Quanto aos aspetos metodológicos gerais da sua obra, pudemos observar a sua vinculação a um *modus operandi* fundamentado na intuição (qualidade que entendia ser essencial para um historiador de arte) e marcado pela desconfiança em relação aos recursos documentais como fontes privilegiadas do fazer historiográfico. Esta atitude empírica aproximou José de Figueiredo da atividade do *connoisseur* e da corrente atribucionista e assentava nos pressupostos de que o documento privilegiado para o estudo das obras de arte e da sua história deveria ser sempre o próprio objeto, analisado através do estudo das suas características individuais e através de comparações, agrupamentos, etc., que só um historiador sensível e com uma vasta cultura artística

conseguiria fazer com eficácia. Só depois deste confronto preliminar com a intuição do historiador os resultados seriam comparados com informações existentes em fontes documentais primárias, confirmando-se ou refutando-se as primeiras conclusões relativas a autorias, datações, contextos de produção, etc. Este método valeu a José de Figueiredo constantes acusações de tender a manipular os seus estudos de modo a obter os resultados previamente pretendidos, críticas essas que foram não só proferidas pelos seus detratores – lembremos a polémica mantida com Vergílio Correia em 1924, por exemplo –, mas também por figuras que lhe eram próximas, como Joaquim de Vasconcelos.

- **José de Figueiredo e a divulgação da arte portuguesa.** Toda a atividade de José de Figueiredo foi marcada por uma permanente vontade de internacionalização, ligada não só ao desejo de promover o seu trabalho individual enquanto historiador e diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, mas também ao objetivo mais amplo de dar à história da arte portuguesa – e com o auxílio de outras personalidades – um lugar de destaque no contexto da história da arte ocidental.

Como pudemos observar, essa internacionalização foi bastante bem sucedida, tendo-se concretizado através da publicação em periódicos de artigos da sua autoria ou referentes ao seu trabalho, da participação em conferências, da organização de exposições internacionais de arte portuguesa e até da tentativa de desenvolvimento de projetos pessoais. Para isso foram de fulcral importância as suas constantes viagens, as temporadas mais ou menos prolongadas que passou no estrangeiro (sobretudo em Paris) e as relações que fomentou com vários historiadores, críticos, diretores e conservadores de museus em toda a Europa, principalmente em Espanha e em França.

Das atividades de divulgação internacional da arte portuguesa em que José de Figueiredo esteve envolvido destacámos duas:

-as participações nos Congressos de História da Arte (Paris, 1921; Bruxelas, 1930; Estocolmo, 1933; e Berna, 1936), que constituíram uma importante oportunidade de promover perante numerosos eruditos estrangeiros os trabalhos que vinham sendo feitos em Portugal por diversos investigadores, como Luís Keil, Reinaldo dos Santos, João Barreira, Vergílio Correia ou Francisco Almeida Moreira.

-e as exposições de arte portuguesa, que comissariou em Sevilha (1929) e em Paris (1931, com a colaboração de André Dézarrois e Adriano de Sousa Lopes), eventos

de maior visibilidade pública e que tiveram a vantagem de apresentar "ao vivo" e com uma grande publicidade as mais emblemáticas obras de arte daquele que era então considerado o período áureo da história da arte nacional: a época dos Descobrimentos (séculos XV e XVI). A organização destas exposições enquadrou-se no programa ideológico nacionalista da Ditadura Nacional, exaltador dos valores identitários e culturais dos portugueses através de uma narrativa celebrativa de um tempo passado pleno de glória, simultaneamente aclamadora de um tempo presente em que se trabalhava para um novo ressurgimento do país. Todavia, pudemos verificar que os objetivos de José de Figueiredo prenderam-se mais com a necessidade de divulgação da arte portuguesa e das investigações que vinham sendo feitas por si e pelos seus colaboradores, e não tanto com as intenções propagandísticas do regime. O que ele fez, pois, foi aproveitar uma conjuntura política propícia à concretização de um desejo antigo, que teve o seu auge com a realização da exposição de 1931 em Paris. Apesar de algumas polémicas e críticas, os seus propósitos foram inteiramente cumpridos: as exposições estimularam de facto o interesse pela arte antiga portuguesa, o que se repercutiu no crescente número de visitas de grupos estrangeiros e num maior dinamismo das interrelações institucionais entre o Museu Nacional de Arte Antiga e vários museus europeus (empréstimos de peças, pedidos de informação sobre as coleções portuguesas). Importa referir também que estas exposições se revestiram de uma grande importância devido à colaboração estreita com o arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade, entretanto nomeado responsável pela realização dos projetos para a ampliação do palácio das Janelas Verdes e construção de um edifício anexo para o Museu Nacional de Arte Antiga.

Ainda no capítulo dedicado à ação de Figueiredo na divulgação da arte portuguesa lembrámos o período da sua presidência na Academia Nacional de Belas-Artes (1932-1937), uma vez que fez parte do seu programa o fomento das relações com instituições e estudiosos estrangeiros (através da realização de conferências, da nomeação de vogais correspondentes em toda a Europa e da integração de artigos de colaboradores estrangeiros no seu *Boletim*), e a tentativa de tornar esta instituição uma referência académica internacional – objetivos que, lançados por si, vieram contudo a ter maior expressão durante a direção do seu sucessor naquele cargo, Reinaldo dos Santos.

• **José de Figueiredo, os museus, a museologia e a direção do Museu Nacional de Arte Antiga.** Desde cedo que José de Figueiredo se debruçou sobre as questões relacionadas com a necessidade de se repensar o papel dos museus portugueses – cujo panorama no início do século XX era, a seu ver, lamentável e carecia de forte investimento[1774] –, revelando-se alinhado com a aceção de museu desenvolvida no mundo ocidental ao longo de oitocentos, centrada na sua dupla função educativa e patrimonial e profundamente ligada às narrativas nacionalistas então em voga.

Embora nas suas obras iniciais tenha tecido algumas reflexões sobre a importância dos museus de indústria – certamente influenciado pelos discursos de Joaquim de Vasconcelos e de Ramalho Ortigão –, um dos temas que mais mereceu a sua atenção foi a discussão entre a centralização e descentralização do património artístico móvel nacional e o papel dos museus centrais e dos museus regionais. Como vimos, a sua posição em relação a esta questão foi pautada por uma constante dualidade: por um lado, assumiu a defesa da criação de museus regionais e da conservação dos objetos artísticos nos locais para os quais haviam sido concebidos ou nas regiões da sua produção; por outro lado, e ainda que mantendo um discurso favorável à descentralização, e batendo-se de facto pela criação de museus regionais, a partir do momento em que assumiu a direção do Museu Nacional de Arte Antiga não hesitou em defender que os museus locais, por serem secundários, deveriam apenas exibir e incorporar obras de arte secundárias, valorizando as coleções de arqueologia e etnografia. As verdadeiras obras primas deveriam, pois, ser incorporadas no principal museu português, então em franco crescimento e que José de Figueiredo pretendia colocar a par das mais importantes instituições museológicas europeias.

Também a questão dos museus e dos palácios mereceu alguma reflexão e intervenção da sua parte, enquadrada no contexto das discussões sobre o destino a dar aos antigos palácios reais após a implantação da República. Num primeiro momento Figueiredo ingressou neste debate apresentando uma atitude patrimonialista centrada na necessidade de se preservarem estes espaços, de preferência adaptados a museus de arte; todavia, verificando a falta de condições materiais (adaptabilidade dos edifícios, qualidade e quantidade das coleções, acessibilidade) – e certamente tendo em vista salvaguardar o crescimento das coleções e da importância do "seu" MNAA –, acabou por defender a transformação dos palácios em *garde-meubles* nacionais que poderiam

[1774] FIGUEIREDO, José de – *O legado Valmor…*, 1901, 29.

ser abertos à visita pública, mas que não teriam o estatuto de museus. Verificámos ainda a sua intervenção nas constantes tentativas de inserir os palácios nacionais, então afetos ao Ministério das Finanças, na tutela dos organismos de gestão patrimonial do Estado – tentativas essas que, apesar de parecerem bem sucedidas aquando da publicação da lei n.º 1.700 em dezembro de 1924, acabaram por sair goradas com a regulamentação deste diploma em fevereiro de 1926.

Institucionalmente, o papel de José de Figueiredo na museologia portuguesa prendeu-se sobretudo com as atividades desenvolvidas no âmbito dos seus cargos no Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa (1911-1932), na direção do MNAA (1911-1937) e, já no final da sua vida, na Inspeção Geral dos Museus (1933-1937). Quanto à sua ação enquanto Inspetor dos Museus Regionais (1915-1916), pudemos verificar que esta acabou por ser algo inexpressiva, devido à efemeridade do cargo. Na prática, a sua relação com os museus regionais durante a 1.ª República prendeu-se com um acompanhamento sobretudo oficioso dos processos de constituição e desenvolvimento destas instituições, já que oficialmente as suas relações com elas estiveram principalmente ligadas à questão de gestão das coleções (incorporações, transferências), através das suas funções no Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa – que tinha a seu cargo apenas os museus de Évora, Beja e Faro e cujo responsável máximo pelo acompanhamento dos museus regionais era o seu presidente –, nas Comissões de Arrolamento que integrou e na Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal. Ficam por estudar, de modo sistemático e profundo, os processos de organização dos museus regionais do país, o elenco dos seus intervenientes a nível local e a nível central e o seu enquadramento na história da cultura portuguesa e na história da museologia europeia, processo complexo de que Figueiredo foi de facto um importante mediador, mas cuja ação deverá ser analisada numa ótica bastante mais abrangente de valorização contextual e de compreensão das interrelações institucionais e pessoais entre todos os intervenientes.

Os mais importantes contributos de José de Figueiredo na área da museologia em Portugal prenderam-se com a ação desenvolvida durante 26 anos no Museu Nacional de Arte Antiga. Como vimos, a sua nomeação para esse cargo seguiu uma lógica de renovação institucional no período imediatamente a seguir à implantação da República em Portugal e esteve diretamente relacionada com o reconhecimento do seu historial enquanto comentador do panorama museológico nacional, dentro e fora das

instituições que integrava, e do seu domínio das matérias relativas ao estudo e conservação da arte antiga portuguesa. Para além disso Figueiredo alimentava um cosmopolitismo e qualidades diplomáticas que interessavam a um regime novo, que pretendia afirmar-se dentro e fora de portas, não só através da ação política mas também através de uma divulgação cultural generalizada e firmada nos valores nacionalistas herdados de oitocentos e em voga em toda a Europa. Anos mais tarde estas mesmas características vieram a garantir a sua perfeita integração nas estruturas político-patrimoniais redefinidas durante a Ditadura Nacional e nos primeiros anos do Estado Novo, época que constituiu o culminar da sua carreira e em que desenvolveu particular atividade internacional.

Um dos aspetos que tentámos realçar ao analisar a atividade de José de Figueiredo no MNAA foi a sua ação na definição e desenvolvimento das diversas áreas do museu (instalação, incorporação, estudo, divulgação, educação, conservação e restauro). Como pudemos observar, este processo foi progressivo: numa primeira fase, sensivelmente correspondente à primeira década de direção (1911-1924), Figueiredo concentrou-se sobretudo nas questões mais prementes, relativas à instalação do museu (remodelação e abertura de salas reorganizadas, discussão dos projetos para ampliação do palácio e construção de um anexo) e ao incremento e estudo das coleções; numa segunda fase, correspondente ao período em que regressa definitivamente a Portugal depois de afastamentos mais ou menos prolongados do país (a partir de meados da década de 1920), verificámos não só uma continuidade em relação à ações anteriores, mas também um investimento em áreas como o serviço educativo (até então pouco desenvolvido), a divulgação (através de exposições temporárias, empréstimos, publicações), a conservação e restauro (com a criação de um laboratório devidamente equipado) e até a formação de conservadores. Estas ações tiveram o seu culminar na década de 1930, época em que todas estas áreas se encontravam a funcionar em simultâneo e em pleno, fator tanto mais relevante se considerarmos que foi a primeira vez que tal aconteceu de modo integral, sistemático e continuado numa instituição museológica portuguesa, enquadrando-se assim e desde logo o MNAA na definição moderna de museu, que só viria a ser fixada pelo *International Council of Museum* na Conferência de Genebra, em 1956: *"Museu é um estabelecimento de caráter permanente, administrado para interesse geral, com a finalidade de* ***conservar***, ***estudar***, ***valorizar*** *de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de*

objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários."[1775]

Quanto ao enquadramento geral das suas ideias e ações num contexto alargado do desenvolvimento da museologia europeia do início do século XX, verificámos que José de Figueiredo tinha um conhecimento efetivo das movimentações que vinham sendo feitas em vários museus europeus, principalmente na Alemanha, França e Inglaterra – países que, como referimos, contribuíram para o desenvolvimento de aspetos paradigmáticos da definição da museologia moderna ocidental na transição do século XIX para o século XX –, referindo exemplos desses países ao comentar questões como a gratuitidade dos museus ou a sua instalação em edifícios adaptados ou construídos de raiz. Observámos também que, apesar de manter contactos mais permanentes com o panorama cultural francês, a sua maior influência museológica durante o processo de reorganização das salas de pintura do MNAA terá sido a alemã, nomeadamente o trabalho de Wilhelm Bode no desenvolvimento e aplicação do conceito de *Stimmungsräume* ou de *period rooms*. Porém, embora notemos esta influência nas sucessivas remodelações levadas a cabo nas salas de pintura do MNAA – onde os quadros se complementavam com objetos de mobiliário e artes decorativas, de modo a criar ambientes epocais –, pudemos observar que a sua ação na reorganização das salas do MNAA se pautou por um gradual depuramento expositivo que ultrapassou as premissas defendidas por Bode e que se enquadrou perfeitamente no contexto de renovação museológica europeia impulsionado após o término da 1.ª Guerra Mundial. Refira-se ainda que este efetivo acompanhamento da movimentações museológicas europeias foi estimulado pelos contactos com diretores e conservadores de museus estrangeiros – lembramos Émile Bertaux, Henri Verne, André Dézarrois e Beruete y Moret, só para referir aqueles com quem sabemos que se relacionou diretamente e com alguma expressão – e teve como resultado o reconhecimento internacional inequívoco do MNAA como o principal museu português (reconhecimento que se refletiu nas solicitações de empréstimos e informações sobre as suas coleções, por exemplo) e a sua integração no circuito das publicações da especialidade, merecendo referências em

[1775] Cf. informação disponível em URL: http://www.museus.gov.br/museu/. Sublinhado nosso. A definição de museu proposta pelo ICOM tem sofrido ao longo dos tempos várias atualizações. A mais recente remonta a 2007 (Conferência de Viena): *"O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite"* (acedido em URL: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx).

obras como *Muséographie* (1935) ou em alguns números dos órgãos de informação do *Office International des Musées*[1776].

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CONSTRUÇÃO DO "MITO JOSÉ DE FIGUEIREDO".

Um dos motivos que nos levou a enveredar por este trabalho foi a vontade de analisar criticamente a atividade de José de Figueiredo, de forma a compreender se o seu contributo no panorama historiográfico, patrimonialista e museológico português correspondia ao lugar quase "mitificado" com que esta personalidade tem sido evocada não só desde o seu desaparecimento, mas até antes disso, ainda em vida. De facto, considerando quer as inúmeras afirmações enaltecedoras à sua ação (*"foi, na história da renovação do gôsto e do culto da arte em Portugal uma figura sem par"*[1777]; *"desempenhou, no movimento artístico português, papel duma importância capital"*[1778]; "[o seu] *nome ficará para sempre ligado à história deste museu, que muito ficou devendo à sua enorme actividade, extraordinário bom gosto e grande intuição artística, tanto no arranjo e disposição das colecções como nas recolha e selecção das espécies"*)[1779], quer também as críticas à sua omnipresença nas instituições patrimoniais portuguesas (Braz Burity, por exemplo, foi mordaz nas críticas à "canibalização" do panorama cultural português por parte de José de Figueiredo e de Júlio Dantas, o primeiro "mandarim nas artes", o outro "mandarim nas letras"[1780]; Luís Reis Santos não se cansou de se proclamar contra *"o homem que tem mechido* [*sic*] *os cordelinhos de tudo o que se prende com o nosso património artistico, não pelo seu próprio valor, mas pelas combinações políticas e particularidades, não pelo significado de qualquer obra que mereça insofismavelmente louvores, mas pelas adulações"*[1781]), verificamos que o seu nome é incontornável quando são referidos os "assuntos de arte" portugueses nas primeiras décadas do século XX. Mas como começou o "mito"? Qual foi o processo que

[1776] Referimo-nos às duas revistas editadas por este organismo: *Mouseion: Revue Internationale de Muséographie*, publicada entre 1927 e 1947; e *Informations mensuelles (Office International des Musées)*, publicada entre 1932 e 1935. Ambas as publicações encontram-se acessíveis *online* em URL: www.gallica.bnf.fr.
[1777] SANTOS, Reinaldo dos – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo…*, 1938, 9.
[1778] COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV [janeiro a dezembro de 1959], 1.
[1779] "Museu. Museu Nacional de Arte Antiga" in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 18, [s.d. (post. 1948)], 255.
[1780] BURITY, Braz [pseud. Joaquim Madureira] – "Mandarinatos, mandarins e mandriões" in *Os Burros*. N.º 2 [25 de dezembro de 1915], 4.
[1781] SANTOS, Luís Reis – "Queluz. A documentação e conservação do nosso património artistico. Acuso José de Figueiredo" [28 de outubro de 1934], 3.

levou a que o seu nome se destacasse num panorama cultural pleno de contributos de inúmeras outras personalidades que, igualmente ativas, não têm merecido o mesmo destaque?[1782] A resposta é decerto complexa, mas cremos poder ser sistematizada através das considerações que, de seguida, teceremos.

Como vimos, o percurso profissional de José de Figueiredo foi marcado por uma forte capacidade de adaptação às sucessivas mudanças por que o seu país passou nas décadas de transição do século XIX para o século XX, assim como por uma gestão eficaz das relações que teve, das polémicas que travou e das movimentações que os seus cargos oficiais lhe permitiam fazer. Contudo, se esta aptidão foi de facto um útil contributo para uma permanência de crescente destaque nas estruturas patrimoniais portuguesas ao longo de mais de 30 anos de atividade, não cremos que fosse suficiente para, por si mesma, granjear o reconhecimento que continuadamente tem tido por parte de inúmeros investigadores. Levando em conta a premissa de que os mecanismos de construção de uma memória coletiva (neste caso, em torno de José de Figueiredo) tendem a apegar-se a um *"acontecimento considerado fundador, simplificando todo o restante do passado"*[1783], elenquemos então aqueles que podem ser considerados os "acontecimentos fundadores" da sua atividade:

- no campo das políticas patrimoniais será, sem dúvida, a sua constante ligação, (direta ou indireta) aos órgãos de decisão, em cujo âmbito contribuiu para a produção legislativa e redigiu importantes pareceres. Destaca-se aqui o seu contributo direto na definição das leis patrimoniais de 1911 (que, ainda assim, mereceram críticas por incompletas ou por não serem devidamente regulamentadas) e nas discussões em torno das disposições legislativas que se lhes seguiram, que tiveram um papel estrutural na organização patrimonial do país na primeira metade do século XX.

- no campo da história da arte, destacou-se por encabeçar um movimento de valorização da arte portuguesa, que tinha começado a ser ensaiado ainda no século XIX mas que só conheceu efetivo desenvolvimento a partir do momento em que foi publicada a monografia sobre Nuno Gonçalves. Essa valorização foi feita através dos estudos que fez pessoalmente e da promoção dos trabalhos de outras personalidades

[1782] Como por exemplo Luciano Freire, José Pessanha, Raul Lino ou Adães Bermudes, personalidades que, para além de se destacarem das suas áreas profissionais, tiveram fortes intervenções no panorama dos museus e do património português e que estão ainda por estudar, apesar do apreciável contributo da tese de Doutoramento de Jorge Custódio.
[1783] "Memória" in SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique – *Dicionário de Conceitos Históricos*, 2009, 276.

(que trabalhavam seguindo uma linha de investigação direta ou indiretamente definida por si), bem como através de um processo de divulgação além-fronteiras da arte portuguesa, continuado e bastante eficaz.

- e, no campo da museologia, não só pela sua participação no processo de estruturação de uma rede de museus portugueses (nacionais e regionais), mas sobretudo pelo trabalho desenvolvido no Museu Nacional de Arte Antiga, instituição que organizou lentamente mas com eficiência – acompanhando dentro do possível as movimentações internacionais feitas nessa área – e que logrou transformar, indiscutivelmente, no "primeiro museu português", o modelo a seguir pelas restantes instituições museológicas do país.

Referido muitas vezes como um precursor, cremos ter demonstrado que o foi na medida em conseguiu desenvolver um trabalho atualizado e continuado nas várias áreas em que se moveu, obtendo um unânime reconhecimento por tal, dentro e fora do país. Mesmo as opções mais conservadoras que por vezes tomou não refletem, cremos, qualquer desconhecimento ou desadequação da sua parte às movimentações que se deram na cultura europeia do início de novecentos. Figueiredo tinha ideias próprias e o conservadorismo que podemos identificar no seu gosto ou em algumas das suas decisões enquadrou-se perfeitamente nos cânones da época, quer no que diz respeito ao seu gosto artístico – em que prevaleceu um interesse geral pela herança naturalista de oitocentos e uma discursividade nacionalista abrangente à arte antiga e à arte moderna que circulava nos meios institucionais –, quer no respeitante aos museus – que entendeu modernamente como instituições com a missão de incorporar, conservar e restaurar, estudar, expor e divulgar as suas coleções, mas que resistiu em conceber como "museus-hospital" de paredes brancas e inexpressivas, desadequadas à apresentação de coleções de arte antiga que necessitavam de um certo "ambiente" para poderem ser entendidas e devidamente desfrutadas[1784].

[1784] Note-se que nos numerosos exemplos apresentados em *Muséographie*, as soluções mais modernizantes ao nível dos edifícios e das soluções expositivas encontram-se a maioria das vezes associados a museus de arte moderna ou de outras tipologias. Os grandes museus de arte antiga (Museu do Louvre, Paris; *Kunsthistorisches Museum*, Viena; *British Museum*, Londres; *Boymans Museum*, Roterdão, por exemplo) embora também tenham progredido no sentido de depurar a apresentação das coleções, mantiveram contudo uma museografia mais "clássica".

Por fim, retomando as palavras de Diogo de Macedo (que declarou em 1938 que José de Figueiredo *"criou-se para a situação que ocupara"*[1785]) e lembrando o comentário de Braz Burity ao referir que esta personalidade era um *"belo e risonho producto do meio que o creou"*[1786], concluamos: todo o percurso de José de Figueiredo e o reconhecimento que ainda hoje merece foram o resultado de três fatores que se interrelacionaram profundamente – a sua motivação pessoal, marcada por uma enérgica vontade de singrar e de deixar uma marca na cultura portuguesa; o seu forte carisma, alimentado estrategicamente através das relações que fomentou e da gestão da sua imagem pública; e o contexto que o acolheu e que simultaneamente estimulou o seu trabalho, proporcionando-lhe recursos materiais e humanos que geriu com sucesso, dentro e fora das instituições a que pertenceu. Fruto das épocas e dos contextos que integrou, José de Figueiredo construiu, pois, o seu próprio "mito", ao conseguir ser durante toda a sua vida aquilo que um redator d'*O Século* tão bem constatou logo em 1911: *"the right man in the right place"*[1787].



Fig. 231 José de Figueiredo numa sala do Museu Nacional de Arte Antiga, junho de 1924. Fotografia de Eduardo Portugal.

[1785] ARAGÃO, Ruy de [pseud. Diogo de Macedo] – "Dr. José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano IV, n.º 171[2 de janeiro de 1938], 5.
[1786] BURITY, Braz [pseud. Joaquim Madureira] – "Mandarinatos, mandarins e mandriões" in *Os Burros*. N.º 2 [25 de dezembro de 1915], 2.
[1787] *O Século* [8 de dezembro de 1911].

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. FUNDOS DOCUMENTAIS

1.1. Arquivos

Archives des Musées Nationaux de France

Dossier X, Expo carton n.º7, Art Portugais 1931; Doc. N.º 3. 962 ; Z67 Lisbonne ; T21 1935-1936 ; Coté 18. [Documentos descritos em Anexo, Doc. 29].

Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes

Atas da Assembleia Geral da ARBA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 12 (1883-1910). Cota: 1-A-SEC.18. Acedido em janeiro de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674.

Atas da Comissão Executiva da ARBA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 17 (1902-1911). Cota: 1-A-SEC.19. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611 679.

Atas da Assembleia Geral do CAA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 18 (1911-1931). Cota: 3-A-SEC-180. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611680.

Atas da Comissão Executiva do CAA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 19 (1911-1917). Cota: 3-A-SEC.181. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id =4611681.

Atas da Comissão Executiva do CAA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 22 (1918-1929). Cota: 3-A-SEC.183. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4611684.

Atas da Comissão Executiva do CAA. ANTT (online), Fundo ANBA. Livro 25 (1929-1931). Cota: 3-A-SEC.185. Acedido em março de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4611687.

"Bases para a inventariação das obras de arte existentes no país" [1910]. Acedido em janeiro de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674, código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00012_m0383 – 384.

"Bases para um projecto de lei de protecção artística" [1910]. Acedido em janeiro de 2011 em: http://digitarq.dgarq.gov.pt?ID=4611674, código de referência PT-ANBA-ANBA-A-001-00012_m0379 – 382.

Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó

Pasta 486, "José de Figueiredo"; Pasta "Amigos do Museu, Luís Fernandes", 1-3; Pasta "José de Figueiredo (pêsames e morte de José de Figueiredo)" .

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças

Legado Dr. José de Figueiredo. Código de referência: ACMF/Arquivo/DGFP1 /LIS/LIS/BARTS/156. Proc. ZJ-10 [1937-1948]. Acessível *online*: http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-DGFP1--LIS-LIS--BARTS---156. Acedido em diversas datas entre 2010 e 2013.

Arquivo Distrital do Porto

Registo de batismo de José de Figueiredo. "Paróquia de Bonfim, Baptismo, 1872". Cota: K/12/3 – 471.1. Documento digitalizado em: http://pesquisa.adporto.pt/cravfrontoffice/default.aspx?page=regShow&ID=829324&searchMode=bs (Série 001, unidade de instalação 0037, registo n.º23). Acedido em janeiro de 2011.

Arquivo da Fundação António Quadros

AAVV – Exposição de obras de Georges Loukomski sobre monumentos artísticos portugueses antigos. 1) Folheto de divulgação da exposição "Exhibition of Old Monuments of Art in Portugal", Casa de Portugal, Londres, 9 a 23 de Dezembro de 1937. Introdução de James Laver e José de Figueiredo.

Caixa 015D – Escritos António Ferro. 36 – António Ferro; Semanário (cópias). "José de Figueiredo", artigo assinado por "Cardial Diabo" (pseudónimo de António Ferro).

Correspondência de José de Figueiredo para António Ferro. Correspondência AFC-AF, Caixa 0013. PT/FAQ/AFC/01/001/0174/0001 e PT/FAQ/AFC/01/001/0174/0002.

Arquivo do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.

"Amigos do Museu. Documentação vária - 2. Corpos gerentes. Convocatórias. Circulares. Cotas".

Copiadores de Correspondência Recebida [1912-1940].

Livros de atas da Assembleia Geral do GAMNAA [várias datas].

Arquivo do Museu Nacional de Arqueologia

Legado José Leite de Vasconcelos – Correspondência pessoal. 1276 – FIGUEIREDO, José de – [8361; 8359; 8360; 8362-8373; 20663]

Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga

Arquivo Fotográfico

4.2.8.1 Retratos de personalidades. José de Figueiredo.

4.2.7.1 Exposições (Exposição de Sevilha; Exposição Jeu de Paume; Exposição Arte Francesa 1934)

Museu [várias datas]: 4.1.2 Exteriores; 4.1.3.1 Interiores (Rés-do-chão) ; 4.1.3.2 Interiores (1.º andar); 4.1.4 Vários; 4.2.2 Museu, antes a ampliação do palácio; 4.3.3.1 Palácio, antes da ampliação; 4.2.4.1.1 – Modificações e construções – palácio.

Fundo José de Figueiredo

Caixas 1 a 14 [documentos com datas extremas 18-- - 1940]. Atualmente disponibilizados em: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4719837.

Copiadores de correspondência

Copiadores de correspondência remetida [1905-1938]. Várias pastas.

Copiadores de correspondência remetida – Estrangeiro. [1911-1937].

Inspeção Geral dos Museus

Pasta 1 – Constituição da Inspeção Geral dos Museus [1933].

Registador e Processos 1 a 62. Cx.s 1 e 2 [várias datas].

Recortes de imprensa

Livro de Recortes de Imprensa (1902-1911).

Livro de Recortes de Imprensa (1912-1913).

Livro de Recortes de Imprensa (1914-1915).

Livro de Recortes de Imprensa (várias datas).

Caixa com Recortes de Imprensa (várias datas). Não catalogado.

Secretaria – Assuntos pendentes

Museu Nacional de Arte Antiga. Cadastro do seu pessoal efectivo. [s.d., 193-] [rascunho].

Fundo "Arquivo Dr. João Couto"

Instituto de Alta Cultura, Dossiê 87. Núcleo "Instituto de Alta Cultura". Ass.º 7 – Centro de Estudos Iconográficos. AJC-VI87-P2.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Arquivo Oliveira Salazar, "Realização de obras no Museu Nacional de Arte Antiga". AOS/CO/ED.1A, Cx. 129, pt.3, 146-499 [1933, Mai. 27 – 1941, Dez. 20]. [Documentos descritos em Anexo, Doc.11].

Arquivo da Universidade de Coimbra

Fundo Universidade de Coimbra

Série "Certidões de Idade" (1834-1900), Vol.68, fl.354-354v; Série "Livros de Matrículas" (1888-89), N.º111. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-50; Série "Livros de Matrículas" (1889-90), N.º112, fl.56. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-51; Série "Livros de Matrículas" (1890-91), N.º113, fl.73. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-52; Série "Livros de Matrículas" (1891-92), N.º114, fl.98. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-53; Série "Livros de Matrículas" (1892-93), N.º115, fl.131. Cota: AUC-IV-1ªD-2-5-54; "Carta de curso de José Nunes de Figueiredo" (1894). Cota: IV-2ªD-13-3-17.

1.2 Bibliotecas

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Fundo Reservados – Espólio de Diogo de Macedo

Artigos publicados na imprensa sobre arte em Portugal / José de Figueiredo... (et al.), compilados por Diogo de Macedo. [1901-193-]. DM 374/14-85.

Artigos publicados na imprensa sobre José de Figueiredo e a sua actuação na vida cultural portuguesa, compilados por Diogo de Macedo [1907-197-]. DM 391/45-49; DM 391/95-97; DM 391/139-147; DM 391/191-193; DM 391/207-210; DM 391/214-216; DM 391/219-221; DM 391/223-226.

Carta de José de Figueiredo para Diogo de Macedo [Lisboa, 25 de janeiro de 1935]. DM 375/20

Carta de José de Figueiredo para Diogo de Macedo [Lisboa, 15 de julho de 1935]. DM 283/54.

Cartas de José de Figueiredo para Diogo de Macedo [4 cartões de visita; 2 postais ilustrados, 6 cartas ; várias dimensões] [1931-1936]. DM 391/8-13; DM 391/59; DM 391/106; DM 391/117; DM 391/118; DM 391/120; DM 391/121.

Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (Leiria)

Fundo Afonso Lopes Vieira

Correspondência recebida, de José de Figueiredo: Vol. I, n.º 1 [1909-1923]; Vol. VI, n.º 29-5 (Amadis) [1923]; Vol. VIII, n.º 20 [1924-1925]; Vol. XIII, n.º 10 [1928-1936]; Vol. XIV, n.º 40 [1929].

Biblioteca Municipal de Coimbra

Gabinete de História da Cidade. Espólio de António Augusto Gonçalves. Correspondência. A-2 – Cartas de José de Figueiredo.

Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga

Documentação anexada ao exemplar de "Arte Portugueza Primitiva" que pertenceu a Luciano Freire (RES619).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Vários documentos – "Expediente sobre un telegrama del Presidente de la Academia de Ciencias de Lisboa, agradeciendo la comunicación laudatoria de la Real Academia de la Historia, con motivo de la aportación de Portugal a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla". Cota: CAEUP/9/7980/10. Acedido em abril de 2013 em: http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=322230&portal=111

1.3 Outros

Col. Herdeiros de Júlia de Sousa Lopes Perez Fernandes

Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal [prospeto de divulgação, s.d.].

Espólio José de Figueiredo (Col. Dr. José Krohn da Silva)

Vários documentos, não tratados arquivisticamente, sem cota. Os documentos consultados têm como datas extremas [1894-1937].

1.4 Fontes impressas

Legislação (por ordem cronológica)

Diário do Governo n.º 203, de 27 de agosto de 1836 [Circular de 25 de agosto de 1836, determinando, em cada capital de distrito, a instituição de uma "Bibliotheca pública, - um Gabinete de raridades, de qualquer especie, e outro de Pinturas].

Diário do Governo, n.º 255, de 14 de novembro de 1898, 3083-3084 [Sobre a representação portuguesa na Exposição Universal de Paris de 1900].

Diário do Governo, n.º 267, de 28 de novembro de 1898, 3203 [Sobre a representação portuguesa na Exposição Universal de Paris de 1900].

Diário do Governo n.º 258, de 15 de novembro de 1901, 3193-3196. [Decreto de 14 de novembro de 1901, reforma da Academia, da Escola e Museu de Belas-Artes de Lisboa; retificado no *Diário de Governo* n.º 261, de 19 de novembro de 1901, 3256-3259].

Diário do Governo, n.º 294, de 28 de dezembro de 1901, 3707 [Nomeação de José de Figueiredo para o cargo de 1.º oficial da Direção Geral de Instrução Pública].

Diário do Governo n.º 287, de 19 de dezembro de 1902, 4180 [Nomeação de José de Figueiredo como vogal do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais].

Diário do Governo, n.º 291, de 24 de dezembro de 1902, 4245-4254 [Regulamentação do decreto de 14 de novembro de 1901].

Diário do Governo, n.º 41, de 22 de novembro de 1910, 514-515 ["Decreto, com força de lei, de 19 de novembro, providenciando no sentido de evitar a deterioração e a saída para o estrangeiro de objectos de valor artístico e histórico"].

Diário do Governo, n.º 91, de 21 de abril de 1911, 1619-162 [Decreto de 20 de abril de 1911, Lei de separação do Estado das Igrejas].

Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos. Decreto, com força de lei, de 26 de Maio de 1911. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911. Decreto publicado no *Diário do Governo*, n.º 124, de 29 de maio de 1911, 2244-2247.

Diário do Governo, n.º 124, de 29 de maio de 1911, 2244-2250 [Decretos n.º 1 e n.º 2, com força de lei, de 26 de maio de 1911, de reorganização dos serviços artísticos e arqueológicos e de reorganização das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto; nomeação de José de Figueiredo para a direção do MNAA].

Diário do Governo n.º 150, de 28 de junho de 1912, 2303 [Portaria de 27 de junho de 1912, nomeando uma comissão para a organização do regulamento sobre a proteção às obras de arte e objectos arqueológicos].

Diário do Governo n.º 152, 2.ª Série, de 5 de julho de 1915 [Decreto n.º 152, nomeando José de Figueiredo como Inspetor dos Museus Regionais].

Diário do Governo n.º 5, de 16 de março de 1916, suplemento [Decreto n.º 2.284-D, publicando o Regulamento do Museu Nacional de Arte Antiga]. Retificado no *Diário do Governo* n.º 71, de 12 de abril de 1916, 318.

Diário do Governo n.º 281, de 18 de dezembro de 1924, 1858-1863 [Lei n.º 1.700, determinando que junto do Ministério da Instrução Pública funcione um Conselho Superior de Belas-Artes].

Diário do Governo n.º 34, de 13 de fevereiro de 1926, 135-146 [Decreto n. º 11.445, aprovando o regulamento da lei n.º 1.700 que reorganiza os serviços artísticos e arqueológicos].

Diário do Governo n.º 238, de 27 de outubro de 1927, 2115-2116 [Decreto n.º 14.489, determinando que seja organizada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha uma secção Portuguesa, que ficará a cargo de um comissário geral. Autorizando o Governo a despender com a Exposição até a quantia de 10:000 contos].

Diário do Governo n.º 252, de 15 de novembro de 1927, 2205 [Decreto n.º 14.572, nomeando o comissário geral da Secção Portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha e fixando os respectivos vencimentos – Coronel de Engenharia Manuel Gonçalves da Silveira Azevedo e Castro].

Diário do Governo n.º 67, de 22 de março de 1928, 563-568 [Decreto n.º 15.216, reorganizando os serviços artísticos e arqueológicos].

Diário do Governo n.º 13, de 16 de janeiro de 1929, 122-124 [Decreto n.º 16.381, criando a Junta de Educação Nacional].

Diário do Governo n.º 32, de 8 de fevereiro de 1929, 398-402 [Decreto n.º 16.481, reorganizando os serviços da Instrução Pública – extingue a Direção Geral das Belas-Artes, agora Direção Geral do Ensino Secundário, Superior e Artístico].

Diário do Governo n.º 138 de 17 de junho de 1930, 1111-1112 [Decreto n.º 18.475, determinando a participação de Portugal Exposição Colonial Internacional de Paris e instituindo o Comissariado Geral da Exposição Colonial Portuguesa em Paris].

Diário do Governo n.º 55, de 5 de março de 1932, 419-421 [Decreto n.º 20.977, criando a Academia Nacional de Belas-Artes e regulando o seu funcionamento].

Diário do Governo n.º 56, de 7 de março de 1932, 431-436 [Decreto n.º 20.985, instituindo o Conselho Superior de Belas-Artes e extinguindo os Conselhos de Arte e Arqueologia].

Diário do Governo n.º 10, de 12 de janeiro de 1933, 51-52 [Decreto n.º 22.110, regulamentando o estágio que os conservadores dos museus são obrigados a fazer no Museu Nacional de Arte Antiga].

Diário do Governo n.º 162, 22 de julho de 1933, 1418-1419 [Decreto-lei n.º 22.860, modificando o decreto orgânico do Conselho Superior de Belas-Artes].

Diário do Governo n.º 304, de 31 de Dezembro de 1935, 1990 [Decreto n.º 26.175, reunindo sob a Direção dos Museus Nacionais de Arte Antiga o Museu das Janelas Verdes e o Museu dos Coches].

Diário do Governo n.º 116, de 19 de maio de 1936, 536-547 [Decreto-lei n.º 26.611, regulamentando a Junta Nacional da Educação].

Diário do Governo n.º 202, de 28 de agosto de 1936, 1039-1040 [Decreto-lei n.º 26.957, instituindo as Missões Estéticas de Férias].

Diário do Governo n.º 203, de 31 de agosto de 1937, 902-907 [Decreto n.º 28.003, aprovando o regulamento interno da Academia Nacional de Belas-Artes].

Diário do Governo n.º 256, de 24 de novembro de 1943, 812-813 [Decreto-lei n.º 33.267, determinando que o Museu dos Coches e o Museu das Janelas Verdes deixem de estar reunidos sob a designação de Museus Nacionais de Arte Antiga].

Diário do Governo n.º 286, de 18 de dezembro de 1965, 1696-1705 [Decreto-lei n.º 46.728, publicando o "Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia"].

2. BIBLIOGRAFIA

2.1 Obras de José de Figueiredo

2.1.1 Monografias (por ordem cronológica)

FIGUEIREDO, José de – *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes*. Lisboa: M. Gomes, 1901.

_____ *Portugal na Exposição de Paris.* Lisboa: Empreza da História de Portugal Editora, 1901.

_____ *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*. Lisboa: Typographia "A Editora", 1908.

_____ *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa: Typ. do Annuario Commercial, 1910.

_____ e MORET, Aureliano de Beruete – *Discursos pronunciados no banquete oferecido pelos «Amigos do MNAA de Lisboa» ao académico espanhol Dr. Aureliano de Beruete e Moret*. Lisboa: Edição dos «Amigos do Museu», 1916.

_____ e VIEIRA, Afonso Lopes – *A Augusto Rosa. Palavras ditas no dia da inauguração da lápide comemorativa, colocada no predio da sua residencia, aos 10 de fevereiro de 1921*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva, 1921.

_____ (et. al.) – *In Memoriam Luiz Fernandes. Homenagem dos «Amigos do Museu»*. Lisboa: Edição dos «Amigos do Museu», 1923.

_____ (org.) – *Centenário da fundação da Fábrica da Vista Alegre. 1824-1924- Exposição retrospectiva dos seus cristais e porcelanas no Palácio das Janelas Verdes em Maio de 1924.* Catálogo provisório. Lisboa: Vista Alegre, 1924.

_____ *Portugal em Sevilha: catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos.* Lisboa: Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

_____ *L'art portugaise de l'époque des grandes découvertes au XX siècle* [catálogo]. Paris: Gauthiers-Villars, 1931.

_____ *Exposição de arte francesa especialmente de ourivesaria do século XVIII* [catálogo]. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1934.

_____ *Exposição de arte francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados.* Lisboa: Centro Tip. Colonial, 1934.

_____ *Introduction au recueil de documents concernant, spécialment, les piéces d'orfévrerie commandées en France pour le Portugal.* Lisbonne : Académie Nationalle des Beaux-Arts, 1935.

_____ *Algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes.* Lisboa: Museus Nacionais de Arte Antiga, 1937.

_____ *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes.* Lisboa: Museus Nacionais de Arte Antiga / Imprensa Libanio da Silva, 1938.

_____ e VALENTE, Vasco – "Correspondência inédita de Soares dos Reis. Compilada por José de Figueiredo e anotada por Vasco Valente". Separata da revista *Mvsevm*. N.º 1, [1942]. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1942.

2.1.2 Prefácios, introduções, artigos em periódicos e colaborações em obras de outros autores (por ordem cronológica)

FIGUEIREDO, José de – "Carvões" in *La Plume. Revue littéraire et artistique bi-mensuelle.* Ano 11, n.º 233. [Paris, 1899], 145-146.

_____ "O nosso pavilhão continental na proxima exposição universal de Paris" in *Novidades* [14 de dezembro de 1899], 2.

_____ "Antonio Nobre" in *Novidades* [19 de março de 1900], 2.

_____ "Columbano Bordallo Pinheiro" in *O Dia* [16 de abril de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes I" in *O Dia* [21 de maio de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes II" in *O Dia* [26 de maio de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes III" in *O Dia* [28 de maio de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes IV" in *O Dia* [31 de maio de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes V" in *O Dia* [11 de junho de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes VI" in *O Dia* [18 de junho de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes VII" in *O Dia* [21 de junho de 1902].

_____ "Sociedade Nacional de Bellas Artes VIII" in *O Dia* [25 de junho de 1902].

_____ "Interiores de artistas. No atelier de Carlos Reis" in *O Dia* [maio de 1903].

_____ "Arte e artistas contemporâneos" in FORJAZ, Augusto e MONTEIRO, José de Souza. *Portugal Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Publicação d'O Malho. [1905], 125-140.

_____ "Um fundidor de arte" in *Novidades*. N.º 6792 [1906].

_____ "A exposição da Sociedade Nacional I" in *Novidades* [12 de maio de 1906].

_____ "A esculptura na Exposição I" in *Novidades* [16 de maio de 1906], 1.

_____ "A exposição de cerâmica de Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro" in *Serões*. Vol. II, n.º 12 [junho de 1906], 508-512.

_____ "Os serviços de architectura e os engenheiros em Portugal" in *Ilustração Portugueza*. II Série, N.º 33 [8 de outubro de 1906], 308-313.

_____ "A primeira exposição d'arte na Illustração Portugueza" in *Ilustração Portugueza*. II Série, N.º 45 [31 de dezembro de 1906], 683-689.

_____ "O anno artistico" in *O Dia* [31 de dezembro de 1907].

_____ "O novo edificio do Banco Lisboa e Açores" in *A Architectura Portugueza*. Ano I, n.º 1 [janeiro de 1908], 3-4.

_____ "A casa Biester" in *A Architectura Portugueza*. Ano I, n.º 4 [abril de 1908], 13-16.

_____ "Predio do Dr. Guilherme Augusto Coelho, pelo architecto Adães Bermudes" in *A Architectura Portugueza*. Ano I, n.º 7 [julho de 1908], 25-27.

_____ "O projecto do palacio para Exposições d'Arte" in *O Dia* [29 de julho de 1908].

_____ "Questões d'Arte" [carta aberta] in *O Dia* [1 de agosto de 1908].

_____ "Questões d'Arte" [carta aberta] in *O Dia* [6 de agosto de 1908].

_____ "A casa do J. J. da Silva Graça" in *A Architectura Portugueza*. Ano I, n.º 12 [dezembro de 1908], 45-47.

_____ "Uma arvore" in *Arte*. 4.º Ano. N.º extraordinário [Dezembro de 1908], 20.

_____ [texto de catálogo]. *Secção portuguêsa de Bellas Artes: exposição nacional no Rio de Janeiro, anno de 1908*. Lisboa: Typ. A Editora, 1908.

_____ [carta de] "O Museu Nacional de Bellas Artes" in *O Diário de Notícias* [21 de junho de 1909].

_____ [carta de] "O Museu Nacional de Bellas Artes" in *O Diário de Notícias* [24 de junho de 1909].

_____ "Arquivo. As bellas-artes e o Pôrto" in *O Primeiro de Janeiro* [5 de novembro de 1909]. (Reproduzida em *MVSEV. Publicação do Círculo Dr. José de Figueiredo*. Vol.1, n.º 3 [Porto, dezembro de 1942], 239-241).

_____ [carta de] "Alguns esclarecimentos sobre os quadros da Beira. Resposta à carta aberta do pintor vizeense sr. José d'Almeida e Silva" in *O Século* [14 de março de 1910].

_____ [entrevista] – "Quadros portuguezes no estrangeiro. A nossa escola typica de pintura" in *O Século* [9 de novembro de 1910], 1.

_____ "Bellas Artes. Uma exposição interessante. Trabalhos dos alumnos da Academia de Bellas-Artes – Francisco Franco e Henrique Franco. A exposição Ruivo e as copias de Campas" in *República* [25 de março de 1911, 1], 111.

_____ [entrevista] – "O Museu das Janellas Verdes" in *O Século* [26 de julho de 1911].

_____ [introdução] – *Catalogo da exposição de pintura e desenhos de Alfredo Keil*. Lisboa: Typ. A Editora Limitada, 1912.

_____ [entrevista] – "Os ex-paços reaes podem aproveitar-se para museus?" in *O Século* [2 de junho de 1912].

_____ [entrevista] – "Uma excursão de estudo" in *O Seculo* [8 de dezembro de 1912].

_____ "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça– *Manual do viajante em Portugal*. 4.ª edição. Lisboa: Typ. da «Gazeta dos Caminhos de Ferro», 1913, 27-31.

_____ "Christovão de Figueiredo" in *Diário de Notícias* [9 de março de 1914].

_____ "Christovão de Figueiredo" in *Diário de Notícias* [10 de março de 1914].

_____ "O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol. 1, n.º2, [15 de dezembro de 1915], 142-153.

_____ "Chronica d'Arte. Exposição de aguarela, desenhos e miniatura, da Sociedade Nacional de Belas-Artes" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol.1, n.º3, s.d. [1915-1916], 293-295.

_____ [prefácio] – *Catálogo da exposição de pintura, pastel e desenho de J. J. de Souza Pinto*. Lisboa: Typ. do Annuario Comercial, 1916.

_____ "A exposição Sousa Pinto" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol.I, n.º4, [janeiro de 1916], 386-389.

_____ [carta de] "O retrato de Nun'Alvares" in *Diário de Notícias* [17 de agosto de 1916].

_____ "O Museu Nacional de Arte Contemporânea" in *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil*. Vol. II, n.º7, [1916?], 658-660.

_____ [introdução] – *Exposição Sousa Lopes: pintura a oleo, desenho, agua-forte*. Lisboa: A Editora Lda, 1917.

_____ "Sequeira, Manique e o pintor brasileiro Manuel Dias" in *Atlantida. Órgão do pensamento latino no Brasil e em Portugal.* Ano V, vol. XII, n.º 44-45, s.d. [1920], 81-89.

_____ "Introdução a um estudo sobre a pintura quinhentista em Portugal" in *Boletim de Arte e Arqueologia.* Órgão do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa. Fasc. I [1921], 9-18.

_____ "Un panneau inconnu de Roger Van der Weyden?" in *Boletim de Arte e Arqueologia.* Órgão do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa. Fasc. I [1921], 91-94.

_____ "A iconografia da Rainha D. Leonor e a arte do seu tempo" in *Diário de Notícias* [1 de janeiro de 1922].

_____ "A iconografia da Rainha D. Leonor e a arte do seu tempo II" in *Diário de Notícias* [10 de janeiro de 1922].

_____ "Os paineis S. Vicente por Nuno Gonçalves" in *Diário de Notícias* [27 de janeiro de 1922].

_____ "O retrato de D. Sebastião" in *Diário de Notícias Ilustrado.* N.º de Primavera [1922].

_____ "Salomon Reinach" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. I [setembro de 1923], 131.

_____ "Opinion sur un important problème : primitifs flamands et primitifs français" in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, T. XLIV [Paris, dezembro de 1923], 86-90.

_____ "Pintura portuguesa primitiva (Frei Carlos)" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. I [janeiro de 1924], 39-43.

_____ "Vergílio Correia: Sequeira em Roma (duas épocas)" [Recensão crítica] in *ibidem*, 128-131.

_____ "Norton de Matos e Sousa Lopes" in *ibidem*, 147-148.

_____ "Os retábulos de Ferreirim" in *ibidem*, 153.

_____ [carta de] "Jorge Afonso ou Vasco Fernandes? O sr. dr. José de Figueiredo emite de novo a sua opinião sobre o assunto. Os painéis da Sé de Viseu não são de Vasco Fernandes" in *Diário de Notícias* [21 de fevereiro de 1924].

_____ "Um desenho inédito de Rembrandt" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. II [março de 1924], 169-170.

_____ "Pintura portuguesa primitiva. Jorge Afonso" in *ibidem*, 217-232.

_____ "Exposição retrospectiva de pintura e desenhos do artista Manuel de Macedo" in *ibidem*, 275-278.

_____ "Luciano Freire: Museu Nacional dos Coches (e Indumentária dos séculos XVII, XVIII e XIX). Catálogo descritivo e ilustrado pelo autor" [Recensão crítica] in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. III [junho de 1924], 406-408.

_____ "Vergílio Correia: Vasco Fernandes. Mestre do Retábulo da Sé de Lamego" [recensão crítica] in *ibidem*, 413-421.

_____ "Exposição comemorativa do 1.º Centenário da Fábrica da Vista Alegre" in *ibidem*, 423-427.

_____ "Un primitif portugais. Frey Carlos" in *Au Jardin de l'Infante*. N.º 8 [Paris, outubro de 1924], 6-9.

_____ "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*. 5.ª edição. Lisboa: Typ. da «Gazeta dos Caminhos de Ferro», 1924, 23-26.

_____ "Museu de Arte Antiga" in PROENÇA, Raul (dir.) – *Guia de Portugal I. Generalidades. Lisboa e Arredores.* 4.º Reimpressão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Maio 2006 [1924], 365-383.

_____ "O retrato de Vasco da Gama existente no Museu Nacional de Arte Antiga não deve ser da autoria nem de Corneille de Lyon nem de Cristovão de Utrecht" in *Diário de Notícias* [28 de janeiro de 1925].

_____ "Retrato de D. Sebastião" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Vol. V e VI (Fascículo Camoneano) [1925], s.p.

_____ "Armada portuguesa num pôrto de mar. Pintura de Gregório Lopes, de cerca de 1521, existente em uma colecção da Baviera" in *ibidem*, s.p.

_____ "A iconografia de Camões. Notas ao retrato da portada" in *ibidem*, 291-292.

_____ "Homenagem a Columbano" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. VII [outubro de 1925], 112-114.

_____ "A Natividade. Iluminura de Gregório Lopes (?) do *Livro de Horas de D. Manuel* (no Museu Nacional de Arte Antiga)" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fascículo do Natal (VIII) [dezembro de 1925], 137-139.

_____ "As natividades. Do baixo-relevo de Atouguia da Baleia (séc. XIII e XIV e do tríptico da Colegiada de Guimarães" in *ibidem*, 161-162.

_____ "A virgem com o menino. Escultura tríptico, em marfim, trabalho francês do fim do séc. XIII ou começo do séc. XIV (Tesouro da Sé de Évora)" in *ibidem*, 163-164.

_____ "A natividade" in *ibidem*, 189.

_____ "Vasco Fernandes. O «Grão Vasco» no Museu Regional de Viseu e na Igreja de S. João de Tarouca" in *ibidem*, 239-242.

_____ "A Santa Família por Alberto Durer" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fascículo ? [1926], s.p.

_____ "A Baixela Germain" in *ibidem*, 484-485.

_____ [carta de] "Os paineis de S. Vicente. O sr. dr. José de Figueiredo considera erradas as afirmações do sr. José Saraiva" in *Diário de Notícias* [9 de janeiro de 1926].

_____ [carta de] "Os «Paineis de S. Vicente» por Nuno Gonçalves. O sr. dr. José de Figueiredo elucida claramente este assunto" in *Diário de Notícias* [23 de janeiro de 1926].

_____ [carta de] "Pintores portugueses. O retábulo de Lamego é de Vasco Fernandes? O sr. dr. José de Figueiredo não perfilha a opinião do sr. dr. Vergílio Ferreira" in *Diário de Notícias* [28 de dezembro de 1926].

_____ "Arte portuguesa primitiva. Gregório Lopes e a Infanta D. Maria" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fascículo X [1927], 95-104.

_____ "Os quadros de Laszló" in *Ilustração*, n.º 35 [1 de junho de 1927], 28-29.

_____ [introdução] *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1927.

_____ "O tríptico do Espírito Santo" in *Ilustração Moderna*. Ano 2, n.º 14 [Porto, junho de 1927], 323-329.

_____ [Pequena notícias sobre Joaquim de Vasconcelos] in *Ilustração Moderna*. Ano 4, n.º 30 [Porto, fevereiro de 1929], 277.

_____ "O nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI" in SAMPAIO, Albino Forjaz (org.) – *História da literatura portuguesa ilustrada.* Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1929.

_____ "António José da Costa" in *Ilustração Moderna*. 5.º Ano, n.º 42 [Porto, abril de 1930], 74-76.

_____ "Discurso" in *Mulheres Portuguesas* [Catálogo da "Exposição feminina, antiga e moderna, de caracter literario, artistico e scientifico"]. Lisboa, Maio de 1930, 53-57.

_____ *"*Quillard au Portugal*"* in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. T. XLVIII [Paris, junho-dezembro de 1930], 330-334.

_____ "Museu Nacional de Arte Antiga" in COSTA, L. de Mendonça e D'ORNELLAS, Carlos (org.) – *Manual do viajante em Portugal*. Lisboa: Tipografia da *Gazeta dos Caminhos de Ferro* e *Revista Insular e de Turismo*, 1930, 23-26.

_____ "Metsys e Portugal" in *Separata de Mélanges Hulin de Loo*. [s.l.], [s.n.], 1931.

_____ *"*Quillard au Portugal (2. Article)*"* in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne.* T. LIX [Paris, janeiro-maio 1931), 230-236.

_____ "Retratos (?) e imagens de Santo António" in *Notícias Ilustrado.* N.º 157 [14 de junho de 1931], 12-13.

_____ "L'art au Portugal depuis le XVe siècle" in *La Revue d'Art Ancien et Moderne*. Tomo LX, n.º 327 [Paris, junho de 1931], 75-86.

_____ "L'Exposition d'art portugais au Jeu de Paume" in *L'Illustration*. N.º 4.609 [Paris, 4 de julho de 1931], 348.

_____ *"*L'art au Portugal depuis le XV siècle*"* . *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*. T. LX [Paris, junho-dezembro 1931], 75-86.

_____ "As tapeçarias da tomada de Arzila e da ocupação de Tânger" in *Notícias Ilustrado.* N.º 184 [Natal de 1931], s.p.

_____ [introdução] – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. I [1932], I-XI

_____ [prefácio] – *Catálogo e guia de algumas obras de arte temporáriamente agrupadas neste museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do Descobrimento do caminho marítimo da Índia*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1932.

_____ [prefácio] – *Exposição José Tagarro* [Catálogo de exposição]. Lisboa. [1932], 5-8.

_____ "A reintegração de tres valiosíssimos quadros do Museu Regional de Évora" in *Notícias Ilustrado.* N.º260 [4 de junho de 1932], 21-22.

_____ "Discurso do presidente da Academia" in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. I [1932], 27-35. Texto da comunicação proferida na sessão solene inaugural, realizada no MNAA na noite de 4 de abril de 1932.

_____"Metsys et le Portugal" in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Tomo 3, n.º 1 [Bruxelas, janeiro de 1933], 1-16.

_____ [carta de] "Iconografia de Vasco da Gama. Razões que levaram o dr. José de Figueiredo a aceitar como autêntico o retrato que existe no Museu de Arte Antiga" in *Diário de Notícias* [9 de março de 1934].

_____ "A rainha Santa Isabel. Pintura quinhentista da Escola Portuguesa" in *Notícias Ilustrado*. N.º 332 [21 de outubro de 1934], 17-18.

_____ "Museus: apreciações da imprensa" in *Guia de Portugal artístico.* Lisboa: M. Costa Ramalho, 1934.

_____ "Um achado artístico na Sé de Évora" in *Notícias Ilustrado.* N.º 324 [26 de Agosto de 1934], 16.

_____ "A capela dos Alfaiates do Porto e o seu retábulo quinhentista" in *Notícias Ilustrado*. N.º 346 [27 de janeiro de 1935], 9.

_____ [introdução] – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. (I) Documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1935.

_____ [introdução] – *Exposição de pintura de Don Fernando A. de Sotomayor e de suas filhas D. Pilar e D. Maria del Carmen*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1936, III-IX.

_____ [prefácio] – *Exposição Georges K. Lukomski. Sinagogas antigas da Europa (séculos XI a XVIII).* Lisboa: Associação da Juventude Israelita, 1936.

_____ "Cruz de altar existente no Museu das Janelas Verdes" in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Vol. III [1938], 56-57 e 4 pp. extra-texto. Texto de comunicação proferida em 8 de março de 1937.

_____ "O hostiário de marfim existente no Museu Grão Vasco" in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Vol. III [1938], 36-37 e 5 pp. extra-texto. Texto de comunicação proferida em 23 de outubro de 1934.

_____ "O palácio dos Duques de Bragança" in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Vol. III [1938], 38 e 1 pp. extra-texto. Texto de comunicação proferida em 23 de outubro de 1934.

_____ "Teatro Real da Ópera" in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo*. Vol. III [1938], 33-35 e 2 pp. extra-texto. Texto de comunicação proferida em 23 de junho de 1933.

_____ [introdução] – *Catálogo da exposição de pintura e desenho de Teodoro Baierl*. Catálogo de exposição realizada no Palácio das Janelas Verdes entre 30 de abril de 21 de maio de 1937. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1937, III-IX.

_____ [apresentação] – *Exhibition of Works by Georges Loukomski of Old Monuments of Art in Portugal*. Folheto de divulgação de exposição realizada na Casa de Portugal em Londres, entre 9 e 23 de dezembro de 1937 [s.n.] [s.l.], 1937.

2.2 Sobre José de Figueiredo

AAVV – *Homenagem ao Dr. José de Figueiredo*. Lisboa: Edição dos «Amigos do Museu», 1932.

ARAGÃO, Ruy de [pseud. Diogo de Macedo] – "Dr. José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano IV, n.º 171 [2 de janeiro de 1938], 5.

BAIÃO, Joana Margarida Gregório – *José de Figueiredo (1871-1937) Sua acção e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal. Projecto para tese de doutoramento.* Trabalho final de Curso de Doutoramento em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010 [texto policopiado].

BAIÃO, Joana – "José de Figueiredo, historiador e crítico de arte, director do Museu Nacional de Arte Antiga. A sua contribuição no panorama historiográfico e museológico português" in *Actas do Simpósio "Património em* construção*. Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2011, 113-120.

CARVALHO, Coelho de – *A Língua, e a Arte em Portugal (Carta ao dr. José de Figueiredo, auctor da brochura Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal)*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.ª, 1909.

COUTO, João – *José de Figueiredo* in "Bulletin des études portugaises", Fasc. 1. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1938.

COUTO, João – "José de Figueiredo" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. II, Vol. IV [janeiro a dezembro de 1959], 1-6.

CUNHA, Alfredo da – *Dr. José de Figueiredo*. Lisboa: Edição dos "Amigos do Museu", 1938.

FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*. Separata do "Boletim cultural" da Câmara Municipal do Porto. Vol. I, Fasc. II. Porto: Tipografia Leitão, 1938.

GONÇALVES, António Manuel – *O dr. José de Figueiredo e o Museu de Aveiro.* [s.l.] [s.n.], 1987, 115-126.

OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

LEAL, Alfredo – *Os painéis do Infante: ligeiros comentários sobre a memória do dr. José de Figueiredo àcêrca do pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa: Edição da Tipografia Comércio e Indústria, 1917.

LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" in *Les Nouvelles Littéraires* [Paris, 14 de setembro de 1935], 4.

"Morreu José de Figueiredo" in *O Século* [19 de dezembro de 1937], 1 e 5.

NORONHA, D. Francisco de – "José de Figueiredo (director do Museu Nacional de Arte Antiga" in *O Occidente*. N.º 1221 [30 de novembro de 1912], 258-259.

PAMPLONA, José de – "Um grande mestre. José de Figueiredo" in *Diário da Manhã* [12 de fevereiro de 1938].

PONTES, Teresa – *Museologia da Arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. [Texto policopiado], 2 Vol.

SANTOS, Luiz Reis – "Queluz: a documentação e conservação do nosso património artístico: acuso José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano I, n.º 9 [28 de outubro de 1934].

SANTOS, Reinaldo – *Homenagem à memória do Dr. José de Figueiredo no Museu das Janelas Verdes em 19 de Fevereiro de 1938*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1938.

2.3 Publicações periódicas (por ordem cronológica)

2.3.1 Nacionais

CHAGAS, Pinheiro – "Marquez de Sousa Holstein" in *O Occidente. Revista illustrada de Portugal e do estrangeiro.* 1.º ano, vol. I, n.º 20 [15 de outubro de 1878], 156-157.

ORTIGÃO, Ramalho e QUEIRÓS, Eça – *As Farpas: chronica mensal da politica, das letras e dos costumes.* Lisboa: Typ. Universal, [1871-1883].

O Reporter, 1888, 1.

VASCONCELOS, Joaquim de – "Taboas na pintura portugueza do seculo XV. Retrato inedito do Infante D. Henrique" in *O Comércio do Porto* [27 e 28 de julho de 1895].

Y. – "Museus" in *O Século* [25 de novembro de 1897]; republicado em *O Archeologo Português*. Vol. III, n.º 12 [1897], 279-280.

A Construção, n.º 68 [Lisboa, 15 de maio de 1899], 3.

"Exposição Universal de Paris em 1900. Projectos para os pavilhões portugueses" in *O Occidente. Revista illustrada de Portugal e do estrangeiro.* 22.º ano, vol. XXII, n.º 753 [30 de novembro de 1899], 262.

REIS, Fernando – "Os livros. Portugal na Exposição de Paris" in *Revista Nova*, 1.º Ano, n.º 3 [20 de maio de 1901], 94-96.

VITERBO, Sousa – "O Museu de Bellas Artes" in *O Diário de Notícias* [13 de agosto de 1901].

Gazeta dos Caminhos de Ferro, [1 de janeiro de 1903], 8.

"Museu do Patriarchado" in *O Archeologo Português*. Vol. X, n.º 10-12 [outubro de 1905], 326-327.

"A evolução da arte em Portugal" in *O Século*, [31 de julho de 1908].

REIS, Carlos - "O projeto do palacio para Exposições d'Arte" [carta aberta] in *O Dia* [30 de julho de 1908].

REIS, Carlos – "Questões d'arte" [carta aberta] in *O Dia* [3 de agosto de 1908].

"Vida artistica. Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *O Século* [6 de agosto de 1908], 5.

R. – "Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal" in *Arte: Archivo de Obras de Arte*, 4.º ano, n.º 44 [31 de agosto de 1908], 59-60.

REIS, Luiz da Camara – "Evolução da arte em Portugal" in *O Dia* [dezembro de 1908].

REIS, Carlos – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *Diário de Notícias* [21 de abril de 1909], 1.

REIS, Carlos – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *Diário de Notícias* [14 de junho de 1909], 1.

FREIRE, Luciano – "Museu Nacional de Bellas Artes" [carta aberta] in *Diário de Notícias* [15 de junho de 1909], 1.

"Uma excursão artistica" in *Arte: Archivo de Obras de Arte*, 6.º ano, n.º 61 [janeiro de 1910], 10.

"Os quadros de S. Vicente restaurados" in *O Século* [4 de maio de 1910].

Rubrica "Sociedades & Academia Scientificas" in *O Mundo* [12 de maio de 1910].

"O pintor Nuno Gonçalves" in *O Século* [22 de maio de 1910].

"A ressurreição de um grande pintor. As tabuas de Nuno Gonçalves" in *Ilustração Portugueza*. N.º 223 [30 de maio de 1910], 691-696.

"O pintor Nuno Gonçalves" in *Brasil-Portugal*, n.º 273 [1 de junho de 1910], 138-141.

"O pintor Nuno Gonçalves (cont.)" in *Brasil-Portugal*, n.º 274 [16 de junho de 1910], 152.

REINACH, Salomon – "O mysterio do homem do copo de vinho" in *Ilustração Portuguesa*, n.º254 [2 de janeiro de 1911], 13-16.

MOURA, Manuel de – "Cartazes artisticos" in *Arte: Archivo de Obras de Arte* Ano 7, n.º 74 [fevereiro de 1911], 13-14.

"Os jardins de Lisboa. A mais bella estatua. Varios artistas portuguezes respondem ao inquerito da Republica" in *A Republica* [abril de 1911]).

Luciano Freire [entrevista] - "O museu de gravura antiga" in *O Século* [23 de dezembro de 1911].

RIBEIRO, João-Augusto – "O ensino official das Bellas-Artes" in *A Águia. Órgão da Renascença Portuguesa*, n.º 2, 2.ª série [fevereiro de 1912], 56-57.

"Principia a transformar-se o museu das Janelas Verdes" in *O Seculo* [24 de março de 1912].

"Museu d'Arte Antiga. As novas salas" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 319 [1 de abril de 1912], 435.

"Mais dois quinhentistas identificados como portuguezes" in *O Século* [16 de maio de 1912].

COBEIRA, António – "Cronica Occidental" in *O Occidente*, n.º 1221 [30 de novembro de 1912], 257-258.

M.S. – "Pela educação popular. Os museus regionaes" in *O Século* [16 de janeiro de 1914].

"O ministro da instrução visita o Museu de Arte Antiga e o Conservatorio" in *O Século* [20 de outubro de 1915].

BURITY, Braz [pseud. Joaquim Madureira] – "Mandarinatos, mandarins e mandriões" in *Os Burros*. N.º 2 [25 de dezembro de 1915].

"Museu Nacional de Arte Antiga. A abertura das novas salas" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 738 [12 de abril de 1920],

"No museu de arte antiga. Inaugura-se uma sala de pintura hespanhola" in *O Século* [3 de abril de 1921].

"A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 816 [8 de outubro de 1921], 232-234.

MOREIRA, Francisco Almeida – "Carta de Paris. O Congresso da História da Arte" in *Diário de Lisboa* [outubro de 1921].

"No Congresso de Paris" in *Diário de Notícias* [19 de novembro de 1921].

OLIVEIRA, Cardoso de – "Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Portugal no grande certamen" in *Ilustração Portuguesa*, n.º 928 [1 de dezembro de 1923], 707-709.

"Georges Demotte" in *Lvsitania. Revista de Estudos Portugueses*. Fasc. I [janeiro de 1924], 154-156.

CORREIA, Vergílio – "Explicação aos leitores" in *Terra Portuguesa*. Tomo V, n.º 38 [maio de 1924], 13.

CORREIA, Vergílio – "Resposta a uma crítica" in *ibidem*, 14-15.

"As tapeçarias da Tomada de Arzila foram feitas sôbre cartões de Nuno Gonçalves?" in *O Mundo* [29 de janeiro de 1925], 2.

SANTOS, Alfredo Elviro dos – "Ao redor dos Painéis de S. Vicente" in *Diário de Notícias* [21 de fevereiro de 1926].

"O que será o Pavilhão de Portugal em Sevilha" in *O Notícias Ilustrado*. N.º extraordinário [18 de março de 1928], 12.

"O 80.º aniversário do mestre" in *Ilustração Moderna*. Ano 4, n.º 30 [fevereiro de 1929], 288-290.

"Uma conferencia do Dr. Reinaldo dos Santos no Museu de Antuerpia" in *O Século* [28 de maio de 1930].

"Portugal na proxima Exposição Colonial de Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 112 [3 de agosto de 1930], 20-21.

"As obras decorativas escolhidas para o pavilhão português na Exposição Colonial de Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 140 [15 de fevereiro de 1931], 19 e 24.

FONSECA, Martinho [carta aberta] in *Diário de Lisboa* [23 de junho de 1931].

LUSO, Rémy – "O reverso da medalha da exposição de arte portuguesa" in *Novidades* [19 de julho de 1931].

"O grande triunfo de Portugal em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 164 [2 de Agosto de 1931], 10-11.

A.G. – "Algumas obras primas da arte portuguesa expostas no Museu do Jeu de Paume em Paris" in *Ilustração*, n.º136 [15 de agosto de 1931], 17-19.

"Um grande triunfo português em Paris" in *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 14-15.

"A Arte Portuguesa em Paris: Sousa Lopes fala-nos do êxito alcançado pela exposição" in *Diário de Lisboa* [16 de novembro de 1931].

"A exposição de arte portuguesa no Jôgo da Pela" in *Boletim Geral das Colónias*. VII, N.º 78 [Dezembro 1931], 265-273.

"Luís Fernandes. Um grande doador do Museu Nacional de Arte Antiga" in *Notícias Ilustrado*, n.º 191 [7 de fevereiro de 1932], 9.

"A Semana das Colonias no Museu de Arte Antiga" in *Notícias Ilustrado*, n.º 193 [21 de fevereiro de 1932], 14.

"As impressões dum artista. Como vê a arte portuguesa o sr. René Huygue, conservador do Museu do Louvre" in *Diário de Lisboa* [14 de maio de 1932], 5.

"O que importa fazer em defesa do nosso patrimonio artistico" in *Diário de Notícias* [30 de setembro de 1932].

"Salazar na imagem" in *Notícias Ilustrado*, n.º 237 [25 de dezembro de 1932], capa e 12-13.

FRADIQUE [pseud. Tomás Ribeiro Colaço] – "Uma conferência de Luiz Reis Santos in *Fradique* [29 de março de 1934].

SANTOS, Luís Reis [carta de] in *Fradique* [5 de abril de 1934].

"A arte francesa em Lisboa" in *Notícias Ilustrado*, n.º 313 [10 de junho de 1934], 17.

BRAGANÇA, José de – "A Exposição de Arte Francesa (Escultura, Gobelins, Limoges) na Sociedade Nacional de Belas-Artes" in *O Diabo*. Ano I, n.º 4 [21 de julho de 1934], 4.

BRAGANÇA, José de – "A prata da Casa ou outra Exposição de Arte Portuguesa" in *O Diabo*, Ano I, n.º 9 [26 de agosto de 1934], 8.

"Património artístico nacional" in *Notícias Ilustrado*, n.º 333 [28 de outubro de 1934], 8.

SANTOS, Luiz Reis – "Queluz : a documentação e conservação do nosso património artístico: acuso José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano I, n.º 9 [28 de outubro de 1934].

"Morreu José de Figueiredo" in *O Século* [19 de dezembro de 1937], 1 e 5.

ARAGÃO, Ruy de [pseud. Diogo de Macedo] – "Dr. José de Figueiredo" in *O Diabo*. Ano IV, n.º 171 [2 de janeiro de 1938], 5.

EGO – "Uma opinião…" in *O Comércio do Porto*, [3 de janeiro de 1938].

PAMPLONA, Fernando de – "Um grande mestre: José de Figueiredo" in *Diário da Manhã* [12 de janeiro de 1938].

EÇA, Maria – "O ressurgimento da arte em Portugal" in *Ilustração*, n.º 290 [16 de janeiro de 1938], 31.

"O Grupo «Amigos do Museu» tratou na sua reunião de ontem da homenagem ao dr. José de Figueiredo" in *O Século* [12 de janeiro de 1938], 1.

"A homenagem ao dr. José de Figueiredo" in *O Século* [20 de fevereiro de 1938].

"Foi, ontem, prestada a homenagem à memória do dr. José de Figueiredo" in *A Voz* [20 de fevereiro de 1938].

"O novo director do Museu das Janelas Verdes…" in *O Século* [3 de março de 1938].

COUTO, João – "Notas para a história da ampliação do Museu das Janelas Verdes" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. I, Fasc. 2 [julho de 1939], 45-54.

OLIVEIRA, Alberto de – "José de Figueiredo" in *Jornal de Notícias* [27 de dezembro de 1939], 3.

Mvsev. Revista de Arte, Arqueologia, Tradições. Vol. I, N.º 1 [Porto, junho de 1942].

"Os painéis de S. Vicente e a sua colocação no Museu das Janelas Verdes" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Fasc. 8, Vol. 11 [julho a dezembro de 1942], 153-169.

PINTO, Augusto Cardoso – "Relatório acêrca dos inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)" in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*. Vol. III, Fasc. 9 e 10 [janeiro a dezembro de 1943], 46-68.

COUTO, João – "Os habitantes de Lisboa ignoram a existência dos seus museus de Arte" in *Olisipo. Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa»*, Ano IX, n.º 34 [abril de 1946], 82-85.

COUTO, João – "Justificação do arranjo de um museu". Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. II, Fasc. 1[1950].

COUTO, João – "O Museu Nacional de Arte Antiga e o alargamento da sua acção cultural" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Fasc. II, Vol. III [janeiro de 1954 a dezembro de 1955], 57-65.

COUTO, João – "A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria" in *Boletim do Museu Nacional das Janelas Verdes*, Fasc. III, Vol. III [janeiro a dezembro de 1956], 1-21.

COUTO, João – "O Ensino e a Arte" in *Palestra*, nº12 [1961].

COUTO, João – "A minha vida de conservador" in *Ocidente*, nº 315**,** Vol. LXVII [julho de 1964].

COUTO, João – "Residência dos Patudos" in *Ocidente*, Vol. LXVIII, nº 326 [junho de 1965].

2.3.2 Estrangeiras

ROBINSON, J. C. – "The early Portuguese school of painting; with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco»" in *The Fine Arts Quarterly Review.* Vol I. [Londres, julho-outubro de 1866], 375-400.

ZOLA, Émile – "J'accuse…! Lettre au président de la république" in *L'Aurore Littéraire, Artistique, Sociale* [Paris, 13 de janeiro de 1898].

"Rodin" in *La Plume. Revue littéraire et artistique bi-mensuelle.* Numéro exceptionnel, VIe Fascicule, [Paris, junho de 1900], 487-488.

RAMBOSSON, Yvanhoé – "Publications du mois" in *Mercure de France* [Paris, outubro de 1903], 253.

COOK, Herbert – "Some early Portuguese paintings" in *The Burlington Magazine for Connoisseurs. Illustrated and published monthly*. Vol.15 [Londres, abril-setembro de 1909], 232-237.

BERTAUX, Émile – "Un maitre portugais au XVe siècle. Nuno Gonçalves. A propos d'un livre nouveau (de José de Figueiredo)" in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*. N.º 160, Tome XXVIII [Paris, 10 de julho de 1910], 213-226.

BERTAUX, Émile – "A Lisbonne. Les journées de 4 et 5 octobre" in *Revue de Paris*, [Paris, 15 de outubro de 1910], 881-894.

LAFOND, Paul – "La peinture portugaise au XVe siècle: Nuno Gonçalves" in *Gazette des Beaux-Arts* [Paris, maio de 1911], 427-435.

"La vida artistica. Banquete en honor del doctor Jose de Figueiredo, director del Museo de Lisboa" in *El Sol* [Madrid, 15 de novembro de 1923], 4.

Blanco y Negro. Revista Ilustrada [Madrid, 18 de novembro de 1923], capa.

VITRY, Paul – "L'Exposition d'Art portugais au Musée du Jeu de Paume" in *Bulletin des Musées de France*. Ano 3, n.º 7 [Paris, julho de 1931], capa + 142-145.

GILLET, Louis – "L'Art portugais aux Tulleries" in *Revue des Deux Mondes* [Paris, 15 de julho de 1931], 438-448.

VERNE, Henri – "Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collecions du Musée du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934" in *Bulletin des Musées de France*. Ano 6, n.º 1 [Paris, janeiro de 1934], 1-40.

LEFÈVRE, Frédéric – "Au Portugal. Une heure avec M. de Figueiredo" in *Les Nouvelles Littéraires* [Paris, 14 de setembro de 1935], 4.

2.4 Teses e dissertações

ALMEIDA, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto, das origens à sua extinção (1832-1940)*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008. [Texto policopiado].

ALVES, Alice Nogueira – *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos em Portugal*. Tese de Doutoramento em História, na especialidade de Arte, Património e Restauro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009. [Texto policopiado].

BARREIRA, Catarina A. M. Fernandes – *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003. [Texto policopiado].

CARNAXIDE, Jorge Humberto Santos – *O Museu de Escultura Comparada de Mafra: um projecto romântico no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010. [Texto policopiado],

CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de – *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do século XX*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992. [Texto policopiado], 3 vol.

CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de – *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A constituição de uma coleção nacional*. Tese de Doutoramento em História da Artes, especialização em Museologia e Património Artístico. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014. [Texto policopiado].

COSTA, Madalena Gagean Formigal Cardoso da – *Museus e educação – contributo para a história e para a reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1996. [Texto policopiado].

CUSTÓDIO, Jorge Manuel Raimundo – "*Renascença" artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República*. Tese de Doutoramento em Arquitetura. Universidade de Évora, 2009. [Texto policopiado], 2 Vol.

DURO, Ana Rita Rodrigues – *Eduardo Malta, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporanea*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013. [Texto policopiado].

ELIAS, Margarida – *Columbano no seu tempo (1857-1929)*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. [Texto policopiado].

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *História dos museus públicos de arte no Portugal de oitocentos: 1833-1884.* Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. [Texto policopiado].

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em festa: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização.* Tese de

Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. [Texto policopiado].

GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Museologia e etnologia em Portugal. Instituições e personalidades.* Tese de Doutoramento em Antropologia, área de Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997. [Texto policopiado], 2 Vol.

LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos (1849-1946). Historiador, crítico de arte e museólogo.* Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008. [Texto policopiado], 2 Vol.

LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Teoria e crítica de arte em Portugal: 1881-1900.* Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. [Texto policopiado].

MANAÇAS, Vítor – *Museu Nacional de Arte Antiga. 1911-1962. Uma leitura da sua história.* Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. [Texto policopiado], 2 Vol.

MARTINS, Ana Cristina – *A Associação dos Arqueólogos Portugueses na senda da salvaguarda patrimonial. Cem anos de* trans*formação (1863-1963)*. Tese de Doutoramento em Letras (História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. [Texto policopiado], 2 Vol.

MOREIRA, Isabel Martins – *As formas do legado da cultura: museus e monumentos em Portugal (1772-1974)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia Aprofundada e Realidade Portuguesa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1988. [Texto policopiado], 2 Vol.

NETO, Maria João Baptista – *O restauro do mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900.* Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990. [Texto policopiado], 3 Vol.

NUNES, Maria Helena Duarte Souto – *Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. [Texto policopiado], 2 Vol.

OLIVEIRA, Paulo Alexandre Martins – *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte no pensamento e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*. Dissertação em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004 [Texto policopiado]. 2 Vol.

PEREZ, Maria Feliza Henriques Pereira – *Adriano de Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Entre a continuidade e a mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012. [Texto policopiado].

PONTES, Teresa – *Museologia da Arte. Conceitos e práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. [Texto policopiado], 2 Vol.

PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *A Academia de Coimbra (1880-1926). Sociedade, cultura e política*. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação (especialização em História da Educação). Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 1994. [Texto policopiado], 2 Vol.

RODRIGUES, Paulo Alexandre Simões - *Património, identidade e história. O valor e o significado dos monumentos nacionais no Portugal de oitocentos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea (séculos XVIII-XX). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998. [Texto policopiado].

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. [Texto policopiado], 2 Vol.

ROSMANINHO, Nuno – *A historiografia artística portuguesa de Raczynski ao dealbar do Estado Novo: 1846-1935*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal. Universidade de Coimbra, 1993. [Texto policopiado].

SANTOS, Paula Maria Mesquita Leite – *João Allen, 1781-1950, coleccionador e fundador de um museu*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996. [Texto policopiado], 2 vol.

SANTOS, Regina Maria Seixas dos – *Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908 – Significados e intenções*. Dissertação de Mestrado em Relações Históricas Portugal, Brasil, África e Oriente. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999. [Texto policopiado].

SANTOS, Rui Afonso – *O design e a decoração em Portugal. Exposições e feiras. Os anos 20 e 30.* Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994. [Texto policopiado], 2 Vol.

SERRA, Carlos Manuel Santos – *António Augusto Gonçalves. O percurso museológico.* Dissertação de Mestrado em Museologia e Património Cultural. Universidade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002 [Texto policopiado].

SOARES, Luís Filipe da Silva – *Palácio Nacional de Sintra. Circuito expositivo. Análise da sua exposição*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010 [texto policopiado], 14.

TAVARES, Cristina Azevedo – *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. [Texto policopiado].

2.5 Bibliografia geral

ABREU, Alberto A. – "Positivismo e antipositivismo em Viana do Castelo no princípio do século XX: republicanismo entre positivismo e antipositivismo" in *Cadernos Vianenses*. Tomo 44, 2010, 85-101.

Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Français. Paris: Les Presses Universitaires, 1922-1924.

Actes du XIIe Congrès Internatinal d'Histoire de l'Art. Bruxelles 20-29 septembre 1930. Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, [s.d.] [1933].

Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Stockholm: Le Comité Organisateur du Congrès, 1933.

ALEXANDER, Edward P. – *Museum Masters: their museums and their influence*. Walnut Creek (EUA): Altamira Press, 1995.

ALMEIDA, Fialho de – *Os Gatos. Publicação mensal d'inquérito à vida portugueza*. I Volume. 6.ª edição. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1927.

ALVES, Alice Nogueira – "A autonomia do restauro da pintura em Portugal – Inovações da lei de Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos da 1.ª República (26 de Maio de 1911) " in *Actas do Simpósio Património em Construção. Contextos para a sua preservação.* Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil / Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, 343-350.

AAVV – *De Amicitia. 100 anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga* [Catálogo de exposição realizada entre 8 de março e 27 de maio de 2012]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Instituto dos Museus e da Conservação, 2012.

AAVV – *In memoriam Luiz Fernandes*. Lisboa: Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1923.

AAVV – *Miguel Ventura Terra. Arquitectura enquanto projecto de vida*. Esposende: Câmara Municipal de Esposende, 2006.

AAVV – *Philéas Lebesgue*. Paris: Edition de la Revue Littéraire des Primaires Les Humbles, 1918.

BAIÃO, Joana – "O amigo brasileiro. Luís Fernandes, 1859-1922" in *Atas Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Perfis e Trânsitos*, 2014 [no prelo].

BAIÃO, Joana – "Freire, Luciano" in LAPA, Pedro e SILVEIRA, Maria de Aires (org.) - *Arte portuguesa do século XIX. Vol. I. 1850-1910*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2010.

BAIÃO, Joana – "Teixeira Lopes" in LAPA, Pedro e SILVEIRA, Maria de Aires (org.) - *Arte portuguesa do século XIX. Vol. I. 1850-1910*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2010.

BAIRRADA, Eduardo Martins – "A Academia Nacional de Belas-Artes no cinquentenário da sua Fundação (1932-1982)" in *Mundo da Arte*. Separata do n.º 14 [Junho de 1983], 49-52.

BASTOS, Celina e CARVALHO, Marta Barreira – *Por amor à Arte. Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. 100 anos 1912-2012*, 2012. Lisboa: GAMNAA, 2012.

BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa – 1789-1945.* Lisboa: Temas e Debates, 2000.

BAZIN, Germain – *História da história da arte.* S. Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989 [1986].

BAZIN, Germain – *Le temps des musées*. Collection L'Art témoin. Liège / Bruxelas : Desoer S. A. Éditions, 1967.

BEAUMONT, Maria Alice – "Pequena história do Museu de Cascais" in *Boletim do Museu - Biblioteca do Conde Castro Guimarães.* Nº 2. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1971, 17-36.

BENNET, Tony – *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres / Nova Iorque: Routledge, 1995.

BERLIN, Claude – "Historique de la Societé des Amis du Louvre" in MARGERIE, Anne (dir.) – *Des mecenes par millier – un siècle de dons par les Amis du Louvre*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997,

BERGDOLL, Barry – *Karl Friedrich Schinkel. An architecture for Prussia*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1994.

BERTAUX, Émile – "La renaissance en Espagne et au Portugal" in MICHEL, André (ed.) – *L'histoire de l'art.* Vol. IV. Paris: A. Colin, 1911.

BOER, Pin Den – *History as a profession: the study of history in France, 1818-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

BOLAÑOS, Maria – *Historia de los museos en España*. 2.ª edição, revista e aumentada. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2008.

BORGES, José Pedro de Aboim – "José Antunes Marques Abreu" in CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *Portugal 1910-2010. 100 anos de património. Memória e identidade.* Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico / Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, 151-152.

BOURDIEU, Pierre – "A ilusão biográfica" [1986] in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.) – *Usos & abusos da história oral*. 2.ª edição. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998 [1996], 183-191.

BOTELHO, João Alpoim – "Luís Augusto de Oliveira e o Museu de Viana do Castelo. O maior mecenas de um museu municipal português" in *Cadernos Vianenses*. N.º 40 [2007], 309-330.

CALLU, Agnès – *La Reunion des Musées Nationaux (1870-1940). Genèse et functionnement.* Collection Mémoires et documents de l'École de Chartes. Paris: École de Chartes, 1994.

CAMPILHO, Maria de Sousa Holstein e – "O Marquês de Sousa Holstein. Uma reflexão própria sobre colecções" in AAVV – *Uma família de coleccionadores. Poder e cultura.*

Antiga colecção Palmela. Lisboa: Instituto Português de Museus / Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001.

CARDOSO, António (et al.) – *Porto 1865: uma exposição* [Catálogo de exposição realizada no Museu Nacional Soares dos Reis em Junho de 1994]. Porto: Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa, D.L., 1994.

CARMO, Germano do – "Cid, o inovador" in *Informação Espírito Santo Saúde*. N.º 2 [abril-junho de 2008], 59-63.

Cartas de Joaquim de Vasconcelos. Porto: Edições Marques Abreu, Herd.os, 1973.

CARVALHO, José Alberto Seabra – "Arrolar para os museus" in *Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja.* N.º2 [janeiro-julho de 2011], 44-45.

CARVALHO, José Alberto Seabra – "A invenção de uma identidade para os primitivos portugueses" in AAVV – *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves.* Lisboa: Athena / Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

CARVALHO, José Alberto Seabra – "Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire" in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007.

CARVALHO, José Alberto Seabra – "Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX" in *Conservar Património*, n.º 5 [2007], 5-8.

CARVALHO, José Alberto Seabra e CARVALHO, Marta Barreira – "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte (do liberalismo ao Estado Novo)" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol. 20 – *Em torno da história da arte.* Lisboa: Fubu Editores, 2009.

CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.

CASTRO, Laura – *Museu Nacional de Soares dos Reis*. Colecção Museus de Portugal. Vila do Conde: QuidNovi, 2011.

Cataloque de peinture, dessin, architecture et arts décoratifs exposés au Grand Palais de Champs-Élysées. Paris: Société du Salon d'Automne / Évreux Ch. Hérissey, Imprimeur, 1904.

CATROGA, Fernando – *O Republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*. 2.ª Edição. Lisboa: Editorial Notícias, 2000 [1991].

CATROGA, Fernando – "Romantismo, literatura e história" in MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Vol. 5 – *O liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

CAYGILL, Marjorie – *The story of the British Museum*. 3.ª edição. Londres: The British Museum Press, 2002 [1981].

CHARPENTREAU, Jacques e JEAN, Georges – *Dictionnaire des poètes et de la poésie*. Collection Folio Junior en Poesie. Paris: Gallimard, 1983.

CIDADE, Hernâni – *Século XIX. A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*. Lisboa: Edições Ática, [1961].

CLAUSEN, Meredith L. – *Frantz Jourdain and the Samaritaine.* Leiden: E. J. Brill, 1987.

COFFIGNON, A. – "Le pavillon du Portugal" in *Encyclopédie du siècle. L'exposition de Paris 1900.* Tomo 2. Paris: Librairie Illustrée, Montgredien et C.ie, Éditeurs, 1900.

Congrès d'Histoire de l'Art. Compte-rendu analytique. Paris : Les Presses Universitaires de France, 1922.

CORET, Noël – *Salon d'Automne, 1903-2003: l'Art en effervescence*. Paris: Casta Diva Ed., 2003.

CORTEZ, Fernando Russell – "A Academia Real de Belas-Artes e a protecção do património artístico, seu resultado na criação dos museus portugueses" in *Belas-Artes*. N.º 2-4. Lisboa [s.n.], 1984, 79-95.

COSTA, Cincinnato (org.) – *Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908. Catallogo official da secção portugueza*. Lisboa: Typ. A Editora, 1908.

COSTA, Madalena Cardoso da – "João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1938-1964)" in ASCENCIO, J. (et. al.) (ed.) – *SIAM - Series de Investigación Iberoamericana en Museología.* Ano 3, Vol. 6. *Historia de las colecciones, historia de los museos.* Madrid: Universidad Autonoma de Madrid, 2012, 137-151.

COSTA, Madalena Cardoso da – "João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962" in *IV Congresso de História da Arte Portuguesa. Homenagem a José-Augusto França. Comunicações* [CD-Rom]. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 2012, 208-215.

COSTA, L. de Mendonça (coord.) – *Manual do viajante em Portugal*. Lisboa: Typographia da «Gazeta dos Caminhos de Ferro, editora, 1907.

COURAJOD, Louis – *Les origines de la Renaissance en France au XIVe & au XVe siècle.* Paris: Honoré Champion, Librairie, 1888.

COURAJOD, Louis – *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*. Paris: Imprimerie Nationale. 1890.

CRIMP, Douglas – *On the museum's ruins*. 4.ª Edição. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000 [1993].

CROISET, Maurice – *"*Le Collège de France*"* in AAVV – *La vie universitaire à Paris.* Paris: Librairie Armand Colin, 1918.

CRUZ, António – *Joaquim de Vasconcelos: o homem e a obra*, *com algumas cartas inéditas*. [s.l.]: Marânus, 1950.

CRUZ, António João – "Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900" in *Conservar Património*, n.º 5 [2007], 67-83.

CRUZ, António João – "Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente" in AAVV – *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do século XV*. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Reproscan, 1994, 43.

DESWART-ROSA, S. – "Athanase Raczynski au Portugal, 1842-1848" in *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. N.º 9-10. Lisboa: IHA-FLUL, 2010-2011, 19-91.

DIEULAFOY, Marcel – "Art in Spain and Portugal" in *Ars una: species mille. General history of art*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1913.

DINIS, Júlio – *Uma família inglesa*. Porto: Porto Editora, 1981 [1868].

DORNELAS, Affonso de – *Os painéis do mosteiro de S. Vicente. I – Apelo aos estudiosos*. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1931.

DORNELAS, Affonso de – *Os painéis do mosteiro de S. Vicente. II – Elementos para a sua identificação e vida*. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1931.

Eça de Queiroz entre os seus, apresentado por sua filha. Cartas intimas. Porto / Lisboa: Livraria Lello & Irmão Editores / Aillaud & Lellos, Limitada, 1948.

Encyclopaedia Universalis. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A., 1989.

Encyclopedia of World Art. Vol. IV. Londres: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1961.

ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri, 2007.

Estatutos do Grupo dos «Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa» aprovados em sessão de Assembleia Geral aos 27 de Abril de 1912. Lisboa: Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1916.

Estatutos da Liga de Educação Esthetica, 1909. Lisboa: L.E.E.

Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados. Lisboa: Centro Typ. Colonial, 1934.

Exposição comemorativa do primeiro centenário do nascimento de Henrique Lopes de Mendonça. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1956.

Exposição Universal de 1900. Secção portugueza – Inspecção Geral. I – Principaes disposições do regulamento geral. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.

Exposicion Ibero-Americana Sevilha. Programa. [s.l.] [s.n.], 1927.

Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Section d'Art Flamand Ancien. Tome I – Peintures, Dessins, Tapisseries. Catalogue. Anvers : [s.n.], 1930.

Exposition Universelle International de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe XVII – Colonisation. Classes 113 à 115. Paris: Imprimerie Nationale, 1906.

FERNANDES, José Alberto Rio – *Porto. Cidade e comércio*. Porto: Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1997.

FERNANDES, José Guilherme (Macedo) – *Abel Botelho (filho ilustre de Tabuaço)*. Tabuaço: Núcleo Regional do Concelho de Tabuaço, 1986.

FLOR, Pedro – *Nuno Gonçalves.* Coleção Pintores Portugueses. Matosinhos: QuidNovi, 2010.

FOUCARD, Bruno – *"Musées"* in AMBRIÈRE, Madeleine – *Dictionnaire du XIXe siècle européen.* Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FRANÇA, Alfredo – *Paineleida*. Lisboa: Edição de "A Peninsular", Lda, 1926.

FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. [2 Vol.]. 3.ª edição. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990 [1974].

FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. 4.ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 [1974].

FRANÇA, José-Augusto – "Crítica de arte" in AAVV – *Dicionário da pintura universal. Vol. III – Pintura portuguesa*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973.

FRANÇA, José-Augusto – *O romantismo em Portugal: estudo de factos sócio-culturais.* 2.º Vol. – *Os anos da loucura*. Lisboa: Livros Horizonte, [1974-1976].

FREIRE, Luciano – "Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos" in *Conservar Património*. N.º5 [2007], 9-65.

GEORGEL, Chantal (dir.) – *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle.* Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994.

GONÇALVES, António Manuel – *Carlos Reis. Director de museus nacionais*. Separata de «Nova Augusta», Revista Torrejana de Cultura. N.º 2, comemorativo do Nascimento de Carlos Reis. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963.

GONÇALVES, António Manuel – *Historiografia da arte em Portugal*. Separata do "Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra". Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

GONÇALVES, António Manuel – *Do restauro dos painéis de São Vicente de Fora*. Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1960.

GONÇALVES, Artur e LOPES, Gustavo de Bívar Pinto – *Carlos Reis.* Torres Vedras: [s.n.], 1942.

GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Para a história dos museus locais. A propósito da criação do museu do Lorvão*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural 1984.

GOUVEIA, Henrique Coutinho – "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo" in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*. Vol.I, Tomo I. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português do Património Cultural [Jan.-Jun. 1985], 147-184.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s.d.].

GREENHILL, Eilean Hooper – *Museum and gallery education*. Leicester: University Press, 1991.

GUERREIRO, António – *Exposições universais. Paris, 1900*. Lisboa: Expo98, 1995.

Guia Breve do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães. Lisboa: Neogravura Lda., 1952.

Guia oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha. Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

HARGROVE, June e McWILLLIAM, Neil (ed.) – *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*. Washington: National Gallery of Art, 2005.

HASKELL, Francis – *The ephemeral museum. Old Masters paintings and the rise of the art exhibition.* New Haven / London: Yale University Press, 2000.

HATT, Michael e KLONK,Charlotte – *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

HENRIQUES, Raquel Pereira – *António Ferro - estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.

HERMETT, Guy – *História das nações e do nacionalismo na* Europa. Colecção Nova História. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

HOBSBAWM, Eric – *A questão do nacionalismo. Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito, realidade*. Lisboa: Terramar, 1998.

HOBSBAWM, Eric – "O ressurgimento da narrativa. Alguns comentários" in *RH – Revista de História*. [n.º de inverno]. Campinas: IFCH/Unicamp, 1991, 39-46.

HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel – *1931: La mémoire du siècle. L'Exposition Coloniale*. Paris: Editions Complexe, 1991.

HOLANDA, Francisco de – *Da pintura antiga.* Introdução e notas de Angel González Garcia. Colecção Arte e Artistas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983 [1548].

JAYNE, Mary Salked – *The "Museu das Janelas Verdes" at Lisbon.* Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu, 1936.

JOÃO, Maria Isabel – *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960).* Col. Textos Universitários de Ciências Sociais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.

JUNOD, Karen – *Wrinting the lives of painters: biography and artistic identity in Britain 1760-1810*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KAISER, David Aram – *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: University Press, 1999.

KAVANAGH, Gaynor – *Museums and the First World War: a social history*. 2.ª edição. Londres: Leicester University Press, 1998 [1994].

KLEINBAUER, Walter Eugene (ed.) – *Modern perspectives in Western art history: an anthology of twentieth-century writings on visual arts*. Canada : Medieval Academy of America, 2001.

KRAUSS, Rosalind – "In the name of Picasso" in *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. [s.l.] MIT Press, 1986, 23-40.

KRIS, Ernst e KURS, Otto – *Lenda, mito e magia na imagem do artista. Uma experiência histórica*. Colecção Dimensões. Lisboa: Editorial Presença, 1988 [1979].

LAFENESTRE, Georges – *La peinture italienne*. Paris: L.-H. May / Société Française d'Éditions d'Art, [1885].

LAFENESTRE, Georges – *L'exposition des primitifs françaises*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1904.

LAMY, Alberto Sousa – *Academia de Coimbra (1537-1990). História, praxe, boémia e estudo, partidas e piadas, organismos académicos*. Lisboa: Rei dos Livros, 1990.

LAPA, Albino – *História dos painéis de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Edição do Autor, 1935.

LAPA, Teresa – "Portuguese Sculpture at the Paris Universal Exhibition" in AAVV – *Portugal 1900* [Catálogo de exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian entre 29 de Junho e 10 de Setembro de 2000]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

LEANDRO, Sandra – "Academias de belas-artes e reformas do ensino em Portugal" in CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – *Portugal 1910-2010. 100 anos de património. Memória e identidade*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico / Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, 65-66.

LEANDRO, Sandra – "Para que serve o juízo? Crítica, critério, críticos e artistas no final do século XIX" in LAPA, Pedro e SILVEIRA, Maria de Aires (org.) - *Arte portuguesa do século XIX. Vol. I. 1850-1910*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2010.

LEANDRO, Sandra – "O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da «Pintura Antiga»" in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007, 65-80.

LEANDRO, Sandra – Invisíveis e intangíveis nos estudos de arte: João Couto e o Laboratório Científico in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2007, 83-95.

LE GOFF, Jacques – "História" in *Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, 158-259.

LEMONNIER, Henry e MICHEL, André – *Louis Courajod. Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*. [3 Vol.]. Paris: Alphonse Picard et Fils, Éditeurs, 1899.

LEPIK, Andres – "Berlin's Museum Island. Sanctuary for the Arts and Sciences" in STEINGRÄBER, Cristina Inês (ed.) – *The Museum Island*. Berlim: Staatliche Museen zu Berlin – Stifung Preußischer Kulturbesitz, 2007.

LIMA, Archer de – *Eça de Queiroz. Diplomata. Com vários trabalhos inéditos que Eça enviou ao ministério dos Negócios Estrangeiros e outros apontamentos ainda não publicados*. Lisboa: Portvgalia Editora, [s.d.]

LIMA, Henrique de Campos Ferreira (prefácio e anotações) – *Cartas dirigidas pelo conde de Raczynski a Ferdinand Denis*. Separata da Revista História. Lisboa: [s.n.], 1932.

LIMA, Magalhães – *Episódios da minha vida: memorias documentadas*. Vol. I. Lisboa: Livraria Universal de Armando J. Tavares, [1923].

LINO, Raul – "Missão Estética" in *Arte de Ontem e Hoje*. Lisboa: Edições R.E.S., 1948.

LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri / IHA – FCSH – UNL, 2007.

MACEDO, Manuel de – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

MALPIQUE, Manuel Cruz – *Agostinho de Campos, educador e homem de letras*. Lisboa: Depositária Livraria Ferin, 1960.

MALTA, Eduardo – *Retratos e retratados.* Intróito, perguntas e comentários por Luiz Norton. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite / Rio. 1938.

MALTA, Marize – "Da exibição à inspiração: o projeto de revisão museográfica do Museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro" in ASCENCIO, J. (et. al.) (ed.) – *SIAM - Series de Investigación Iberoamericana en Museología.* Ano 3, Vol. 6. *Historia de las colecciones, historia de los museos.* Madrid: Universidad Autonoma de Madrid, 2012.

MANTAS, José de Quintanilha – "Reports on the Paris Universal Exhibition" in AAVV – *Portugal 1900* [Catálogo de exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian entre 29 de Junho e 10 de Setembro de 2000]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

MATOS, Sérgio Campos – *Consciência histórica e nacionalismo. Portugal, séculos XIX e XX.* Coleção Horizonte Histórico. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MARCEL, Henri – "L'École du Louvre" in AAVV – *La vie universitaire à Paris.* Paris: Librairie Armand Colin, 1918.

MARQUES, A. H. de Oliveira – *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*. Lisboa: Delta, 1986. 2 vol.

MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano*. Vol. II. Lisboa: Palas, 1973.

MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Vol. III. Das revoluções liberais aos nossos dias.* Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MARIGNAN, A. – *Un historien d'art français. Louis Courajod.* Paris: Librairie Émile Bouillon, 1899.

MARKL, Dagoberto – "Os painéis de Nuno Gonçalves" [recensão crítica] in *Património. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Ciências e Técnicas do Património*. Vol. I, 2002, 293-302.

MONGE, Maria de Jesus – "O património artístico no início do século XX: de Paços Reais a Palácios Nacionais, intenções e razões" in *Actas do Simpósio "Património em* construção*. Contextos para a sua preservação*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2011, 121-126.

MONGE, Maria de Jesus e SOARES, Luís Filipe da Silva – "A 'viragem' museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais" in *IV Congresso de História da Arte Portuguesa. Homenagem a José-Augusto França. Comunicações* [CD-Rom]. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 2012, 196-200.

MONMARCHÉ, Marcel (dir.) – *Les Guides Bleus. Espagne et Portugal*. Paris: Hachette, [várias datas].

MONNIER, Gérard – *L'art et ses instituitions en France. De la Révolution à nos jours.* Collection Folio / Histoire. Paris: Gallimard, 1995.

MONTEIRO, Adolfo Casais – *Cartas inéditas de António Nobre.* Coimbra: Edições "Presença", 1934.

MOREIRA, Rafael – "A "descoberta" dos Painéis" in *Nuno Gonçalves. Novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do século XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

MOURRE, Michel – *Dicionário de história universal*. [3 Vol.]. Porto: Edições Asa, 1998.

Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Paris: Société des Nations / Office International des Musées / Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935 [2. vol].

Museu Nacional de Bellas Artes. Catalogo provisorio. Secção de Pintura. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

NACENTA, Raymond - *School of Paris: the painters and the artistic climate of Paris since 1910*. Nova Iorque: New York Graphic Society, 1960.

NEGREIROS, José de Almada – "A questão dos painéis: história do acaso de uma descoberta importante e do seu autor". Lisboa, [s.n.] [22 de março de 1926].

NÉRET, Gilles – *Rodin. Esculturas e desenhos*. Köln: Taschen, 1997.

NETO, Maria João Baptista – *James Murphy e o restauro do mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Colecção Teoria da Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NETO, Maria João – *Memória, propaganda e poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP Publicações, 2001.

NETO, Maria João Baptista – "A propósito da *descoberta* dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da *pintura gothica* em Portugal" in *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. N.º2, 2003, 219-260.

NOORDEGRAAF, Julia – *Strategies of Display. Museum presentation in nineteenth and twentieth century visual culture*. Roterdão: Museum Boijmans Van Beuningen Roterdam / NAi Publishers, 2004

Ó, Jorge Ramos do – *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito". 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal. A organisação dos museus e o serviço dos monumentos historicos e da archeologia offerecidas á commissão nomeada por decreto de 10 de novembo de 1875 por um vogal da mesma commissão. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

OLIVEIRA, Alberto de – *António Nobre. Página de memórias.* Extr. de «O Ocidente». Vol. IX. Lisboa: Editorial Império, Limitada, 1940.

OLIVEIRA, Alberto de – *Eça de Queiroz (paginas de memorias).* Lisboa: Portugal-Brasil Limitada, [1918].

OLIVEIRA, Alberto de – *Pombos Correios: notas quotidianas*. Coimbra: França Amado, 1913.

OLIVEIRA, César – *A preparação do 28 de maio. António Ferro e a propaganda do fascismo (1920-1926)*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

OLIVEIRA, Paulo – *Carlos Relvas e a sua casa-estúdio*. Golegã: Câmara Municipal da Golegã, 2006.

ORTIGÃO, Ramalho – *Arte portuguesa*. Tomo III. Lisboa: Livraria Clássica Editora A.M. Teixeira & C.ª (Filhos), 1947.

ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: António Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896.

ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas. O paiz e a sociedade portuguesa.* Vol. III – *Os Individuos.* Lisboa: David Corazzi - Editor, 1887.

ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas. O paiz e a sociedade portuguesa.* Vol. IX – *O movimento litterario e artistico.* Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

PÄCHT, Otto – *The practice of art history. Reflections on method*. Londres: Harvey Miller Publishers, 1999.

PAÇO, António Simões do – *Os anos de Salazar. O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. Lisboa: Centro Editor PDA / Planeta DeAgostini, 2008 [30 vol.].

PAMPLONA, Fernando de – "Da Academia de Belas-Artes de D. Maria e Passos Manuel (1836) à Academia Real de Belas-Artes (1862) e à Academia Nacional de Belas-Artes (1932) in *Belas-Artes*. N.º 2. Lisboa [s.n.], 1980, 45-51.

Paris exposition 1900: guide pratique du visitor de Paris et de l'Exposition. Paris: Hachette, 1900.

PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes. Aspecto geral*. 2.ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1904.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) – "Lopes, António Teixeira" in *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 2005.

PEREIRA, Paulo – "História da história da arte portuguesa" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol. 20 – *Em torno da história da arte*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy – *Exposições universais. Espetáculos da modernidade do século XIX.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PICARD, Alfred – *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rappor général administratif et technique.* Tome I. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida – "A escrita de si em *Só* de António Nobre" in *Revista Criação & Crítica*, n.º 4. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo. [Abril de 2010], 36-51.

PIMENTA, Belisário – *António Augusto Gonçalves. Polemista*. Separata do "Arquivo Coimbrão". Vol. XXIV. Coimbra: Coimbra Editora Lda, 1968.

PORFÍRIO, José Luís (coord.) – *O Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Electa, 1994.

POULOT, Dominique – *Musée et muséologie*. Collection Repères. Paris: Éditions la Découverte, 2005.

POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées. L'institutions de la culture*. Paris: Hachette Livre, 2007.

POULOT, Dominique – *Une histoire des musées de France. XVIIIe-XXe siècle.* Collection La Découverte / Poche. 2.ª edição. Paris: La Découverte, 2011 [2008].

PRATA, Manuel Alberto Carvalho – *Academia de Coimbra (1880-1926). Contributo para a sua história*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Junho de 2002.

PREZIOSI, Donald – *In the aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics.* Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group. 2006.

PRIORE, Mary del – "Biografia: quando o indivíduo encontra a história" in TOPOI. Vol. 10 [julho-dezembro], 2009, 7-16.

QUEIRÓS, Eça de – *Notas contemporâneas*. Porto / Lisboa: Livraria Lello & Irmão Editores / Aillaud e Lellos, Lda, 1945 [1909].

RACZYNSKI, Le comte A. – *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnés de documents*. Paris: Jules Renouard et C.ª, Libraires-Éditeurs, 1846.

"Rambosson, Yvanhoé" in CURINIER, C.E. (dir.) – *Dictionnaire national des contemporaines.* Tome III. Paris: Office Général d'Édition de Librairie & d'Imprimerie, [1914], 125-126.

RAMOS, Feliciano – *História da literatura portuguesa*. Braga: Livraria Cruz, 1956.

RAMOS, Paulo Oliveira – "Breve história do museu em Portugal" in ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.) – *Iniciação à museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

RAMOS, Rui – *História de Portugal*. Vol. VI – *A segunda fundação (1890-1926)*. Direção de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

RAMOS, Rui (coord.) – *História de Portugal*. 2.ª edição. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

REIS, Pedro Carlos – *Carlos Reis.* [s.l.]: ACD Edições, 2006.

RIBEIRO, Álvaro – *Os positivistas*. Lisboa: Distribuidora Livraria Popular Francisco Franco, 1951.

ROBINSON, J. C. – *A antiga escola portugueza de pintura com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1868.

RODRIGUES, Dalila – "A pintura no período manuelino" in PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa*. Vol.2. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

RODRIGUES, Paulo Simões – "O conde Athanasius Raczynski e a historiografia da arte em Portugal" in *Revista de História da Arte*, n.º 8 – "Museus e Investigação". Lisboa: Instituto de História da Arte da FCSH – UNL, 2011.

ROLLO, Maria Fernanda e ROSAS, Fernando (coord.) – *História da Primeira República em Portugal*. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

ROSAS, Fernando – *História de Portugal*. Vol. VII – *O Estado Novo*. Direção de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

ROSMANINHO, Nuno – "A historiografia artística de Vergílio Correia (1888-1944)" in *Separata da Revista da Universidade de Aveiro / Letras*. N.º 12, 1995, 161-185.

ROVIRA, Ribera y – *Portugal y Galicia nación: identidad etnica, histórica, literaria, filológica y artística*. Coleção Ensayos Iberistas. Barcelona: R. Tobella, impressor, 1911.

SAMPAIO, Albino Forjaz de – *Os barbaros. I – António Nobre*. Lisboa: Editores Guimarães & C.ª, 1919.

SAMPAIO, Albino Forjaz de – *Os escriptores. Abel Botelho. Sua vida e obra*. Collecção Patrícia. 1913). Lisboa: Empreza do Diário de Notícias, 1931.

SANCHEZ, Pierre – *Dictionnaire du Salon d'Automne: répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1903-1945*. Dijon: Echelle de Jacob, 2006.

SANTOS, Diana Gonçalves dos – "Obra de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas. Testemunhos da permanência de um gosto" in *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património.* I Série, Vol. III Porto: FLUP, 2004, 317-338.

SANTOS, Luís Reis – *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga.* Conferência realizada no Porto, em 1936, a convite da «Liga Portuguesa de Profilaxia Social». Lisboa: Imprensa Social, 1939.

SANTOS, Maria Isabel Rodrigues dos – "A biografia enquanto género historiográfico" in *Locus Soci@l*. N.º3, 2009, 105-115.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da literatura portuguesa*. 17.ª edição. Porto: Porto Editora, 2000.

SANTOS, Reinaldo dos – *A arquitectura em Portugal.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1929.

SARAIVA, José – *Os painéis do Infante Santo*. Leiria: Tip. Central, 1925.

SCHMIDT, Benito Bisso – "Construindo biografias… Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos" in *Estudos Históricos.* N.º19. [s.l.] 1997, 6.

Sousa Viterbo. Cem artigos de jornal insertos no Diario de Noticias de Lisboa e pela empresa deste jornal publicados em homenagem ao seu extinto colaborador". Lisboa: Tipografia Universal, 1912.

SEABRA, João – *A Lei Portuguesa da Separação do Estado das Igrejas de 20 de Abril de 1911*. Lisboa: Centro Cultural de Lisboa Pedro Hispano, 2008.

SECREST, Meryle – "The Demotte affair" in *Duveen: a life in art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 207-223.

SERÉN, Maria do Carmo – "Do «31 de Janeiro» ao fim da Monarquia" in *Resistência. Da alternativa republicana à luta contra a ditadura (1891-1974)* [Catálogo de exposição realizada na Cadeia da Relação do Porto entre 31 de Janeiro e 5 de Outubro de 2010]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *História de Portugal.* Lisboa: Editorial Verbo, 1988-1989 [vários volumes].

SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.) – *Nova história de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1991[vários volumes].

SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesas / Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

Sevilha. Expocicion Ibero-Americana [folheto-guia de propaganda]. [s.l.] [s.n.],1929.

SCHAER, Roland – *L'invention des musées*. Paris: Gallimard / Réunion des museés nationaux, 1993.

SHEEHAN, James H. – *Museums in the Germain Art World. From the end of the Old Regime to the rise of Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SILVA, Alcina – "Almeida Moreira. Vida e obra" in *Beira Alta. Revista trimestral para a publicação de documentos e estudos relativos às terras da Beira Alta*. Vol. LI, Fasc.s 3 e 4. Viseu: Assembleia Distrital de Viseu, 1992, 287-312.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique Silva – *Dicionário de Conceitos Históricos*. 2.ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2009 [2005].

SILVA, Raquel Henriques da – "O naturalismo e o Portuguesismo em pintura" in *João Vaz (1859-1931). Um pintor do naturalismo*. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2005.

SILVA, Raquel Henriques da - "Os museus: história e prospectiva" in PERNES, Fernando (coord.) - *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento / Sociedade Porto 2001 / Fundação de Serralves, 2001.

SILVEIRA, Carlos – "Adriano de Sousa Lopes. Um pintor nas trincheiras" in CARVALHO, Manuel e SALEMA, Isabel (ed.) – *25 Olhares sobre a I República: do republicanismo ao 28 de Maio*. Lisboa: Público / Comunicação Social, 2010, 174-183.

SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Publicações Leya – D. Quixote, 2010.

SILVEIRA, Maria de Aires – "Columbano Bordalo Pinheiro" in LAPA, Pedro e SILVEIRA, Maria de Aires (org.) – *Arte portuguesa do século XIX. Vol. I. 1850-1910*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2010.

"Statuts de la Société du Salon d'Automne" in *Catalogue du Salon d'Automne pour l'année 1903*. Paris: Ch. Hérissey, Imprimeur, 1903.

TAVARES, Cristina Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um século de História e de Arte*. [s.l.]: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira / Fundação Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.

The Dictionary of Art. London: Macmillan Publishers Limited, 1996.

THERRIEN, Lyne – *L'histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire*. Paris: Editions du CTHS, 1998.

THOMAS, Greg M. – "Instituting Genius. The formation of biographical art history in France" in MANSFIELD, Elizabeth (ed.) – *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*. Londres / Nova Iorque: Routledge, 2002, 260-268.

TOSTÕES, Ana – "O início do século XX: entre inovação e tradição" in RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Arte portuguesa da pré-história ao século XX*. Vol.16 - *Arquitectura moderna e obra global a partir de 1900*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

VAIRO, Giulia Rossi – "Crónica de um evento mundano: o leilão Burnay" in *Henri Burnay. De Banqueiro a coleccionador* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2003, 65-73.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biographico.* Porto: Imprensa Portugueza, 1875.

VASCONCELOS, Joaquim de – *O ensino da história da arte nos lyceus e as excursões escolares*. Porto: Typ. de A. J. da Silva Teixeira, A Sucessora, 1908.

VASCONCELOS, Joaquim de – *A pintura portuguesa dos século XV e XVI*. [s.l.] [s.n.] [1917].

VILLEMIN, Émile – "Rodin and his art" in *The Mentor*. Vol. 6, n.º4. New York: Mentor Association, 1918.

VITERBO, SOUSA - *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*. Lisboa: Exposition Universelle de 1900, Section Portugaise, 1900.

WEDEL, Carola (org.) – *Das Bode-Museum. Schatzkammer der Könige / The Bode Museum. Treasure vault of the Kings*. Berlim: Jaron Verlag, 2006.

XAVIER, Alberto – *Memórias da Vida Pública.* Lisboa: Livraria Ferin, 1950.

3. Internet

ALEGRIA, António Miguel e CAETANO, Joaquim Oliveira – "Nascer na convulsão. Os primeiros anos do Museu de Évora, 1915-1930". Comunicação apresentada nas I Jornadas de História Religiosa – A Igreja e a Primeira República (1910-1920), que decorreram no Instituto Superior de Teologia nos dias 4 e 5 de abril de 2005 in *Cenáculo – Boletim on-line do Museu de Évora.* N.º 1 [março de 2007]. Acedido em julho de 2009 em URL: http://museudevora.imc-ip.pt/pt-PT/Boletim/cenaculo1/ContentDetail.aspx?id=185.

Apontamentos de algumas prelecções do Dr. Emídio Garcia por Camelo e Abel de Andrade (1893). Acedido em 29 de maio de 2011 em URL: http://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/1262.pdf.

ARAÚJO, Hugo de – "O arquivo fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga. Esboço de uma biografia" in *PROJETHA. Projetos de História da Arte* [publicação online]. N.º 1 – "Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal". Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Acedido em julho de 2013 em URL: http://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2012/11/projetha_fontes_port.pdf

BENNASAR, Sebastián – "Ignasi Ribera i Rovira" in *Visat. Revista digital de literatura i traducció del PEN Català.* Acedido em março de 2012 em URL: http://www.visat.cat/historia-traduccio-literaria/cat/traductor/274/ignasi-ribera.html

Bibliothèque Nationale de France [bibliothèque numérique Gallica]. Acedido em várias datas [2010-2013] em URL: www.gallica.bnf.fr.

CALAFATE, Pedro – "Teófilo Braga". Lisboa: Instituto Camões. Acedido em 29 de maio de 2011 em URL: http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/rep7.html.

CARTER, Rand – "Karl Friedrich Schinkel: the last great architect". Prefácio da obra SCHINKEL, Karl Friedrik - *Collection of Architectural Designs including those designs which have been executed and objects whose execution was intended*. Chicago: Exedra Books Incorporated, 1981. Acedido em dezembro de 2011 em URL: http://www.tc.umn.edu/~peikx001/rcessay.htm

DESWARTE-ROSA, Sylvie – "Luz e sombra. Athanasius Raczynski au Portugal, 1842-1848" [2008] in *Atas dos IV Encontros de História da Arte IFHC / UNICAMP – A arte e a história da arte entre a produção e a reflexão*. São Paulo: Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas, 2008. Acedido em agosto de 2011 em URL: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DESWARTEROSA,Sylvie%20%20IVEHA.pdf

Dictionary of Art Historians [várias pesquisas]. Durham: Duke University / Art History Webmasters Association. Acedido em várias datas em URL: http://www.dictionaryofarthistorians.org

Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale [várias pesquisas]. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art. Acedido em várias datas em URL: http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347

Digitarq – Centro Português de Fotografia [pesquisa "Marques Abreu"]. Acedido em março de 2012 em URL: http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=39583

Encyclopaedia Britannica [várias pesquisas] Acedido em várias datas (2010-2013) em URL: http://www.britannica.com

E-Dicionário de Termos Literários (coord. Carlos Seia) [várias pesquisas]. Lisboa: FCSH-UNL, 2005. Acedido em junho de 2011 em URL: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/S/ simbolismo.htm

FARJAS, Jean-Claude – "Chronique du Salon d'Automne" in *site* da Société du Salon d'Automne. Acedido em novembro de 2011 em URL : http://www.salon-automne.com/a-propos/chronique-du-salon-dautomne/

FERREIRA, José – "Manuel de Figueiredo". Acedido em setembro de 2011 em URL: http://montedefralaes.blogspot.com/2009/10/fl3.html

FILHO, Silvio de Abreu – "Duas exposições espanholas: Sevilha e Barcelona, 1929" in *Arqtexto*. N.º 16 [2010], 28. Acedido em abril de 2013 em URL: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/02_SAF.pdf

Fine Arts Quarterly Review (The). Vol I. [julho-outubro de 1866]. HathiTrust Digital Library. Acedido em 5 de agosto de 2011 em URL: http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?seq=1&u=1&view=image&size=100&id=mdp.39015073418629&page=root&orient=0

"Fonseca, Ângelo Rodrigues da" in História da Primeira República – Biografias, no *site* do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa. Acedido em janeiro de 2013 em URL: http://www.primeirarepublica.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1178:fonseca-angelo-rodrigues-da-18721942&catid=15:biografias&Itemid=14

GOODWIN, Paige – "Mapping the limits of repatriable cultural heritage: a case study of stolen flemish art in french museums" in *University of Pennsylvania Law Review*, Vol. 157 [2008], 673-705. Acedido em dezembro de 2011 em URL: http://www.pennumbra.com/issues/pdfs/157-2/Goodwin.pdf

"Hippolyte Taine" in *Encyclopédie de l'Agora* [entrada de 2002, actualizada em 2006]. Acedido em novembro de 2011 em URL: http://agora.qc.ca/dossiers /Hippolyte_Taine

Infopédia [várias pesquisas]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Acedido entre 2011 e 2013 em: http://www.infopedia.pt

"International Museums Office" in Unesco Archives [*online*]. Acedido em fevereiro de 2013 em URL: http://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo;isaar

"João Marques de Oliveira" in *site* da Universidade do Porto [entrada de 2008]. Acedido em janeiro de 2013 em URL: http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000881

JÚNIOR, José Inaldo Chaves – "Biografia e micro-história: diálogos possíveis possíveis para uma história da governança no Império Português (Capitania da Parayba, c.1764.1797) in *Revista Cantareira* [julho-dezembro], 2011. Acedido em maio de 2012 em URL: http://revistacantareira.files.wordpress.com/2012/01/biografia-e-micro-histc3b3ria-dic3a1logos-possc3adveis-para-uma-histc3b3ria-da-governanc3a7a2.pdf

LEANDRO, Sandra – "Memória de um desencontro: os Teoremas para o estudo da história da arte na Península e especialmente em Portugal de Joaquim de Vasconcelos" (2003) in *Boletim Interativo da APHA*. N.º 4 (III Congresso Internacional da APHA) [dezembro de 2006]. Acedido em abril de 2011 em URL: http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/SLeandro_JVasconcelos.pdf.

LESEUR, Frédérique – *L'exposition Rodin au pavillon de l'Alma (1900)* in *site* do projeto "Histoire par l'image 1789-1939". Paris: Réunion des Musées Nationaux; Diréction Générale des Patrimoines; Ministère de l'Éducation Nationale. Acedido em setembro de 2011 em URL: http://www.histoire-image.org/site/ oeuvre/ analyse. php?i=352

MALATESTA,Vittoria Papa – "Bertaux, Émile" in *site* do *Institute National d'Histoire de l'Art*. Acedido em abril de 2013 em URL: http://www.inha.fr/spip.php?article2196

MatrizNet [várias pesquisas]. Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto dos Museus e da Conservação. Acedido em várias datas em URL: http://www.matriznet.ipmuseus.pt /matriznet/home.aspx

MONGE, Maria de Jesus – "Os palácios e as coleções reais portugueses 1910-1960. A memória da Monarquia em tempo de República" in *PROJETHA. Projetos de História da* Arte [publicação online]. N.º 1 – "Fontes para a História dos Museus de Arte em Portugal". Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Acedido em várias datas em URL: http://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2012/11/projetha_fontes _port.pdf

MONTCOUQUIOL, Jérôme – "Primitifs français. Découvertes et redécouvertes" in *La Tribune de l'Art. L'actualité de l'Histoire de l'Art Occidentel du Moyen-Age aux Années 30*. [Março de 2004]. Acedido em fevereiro de 2012 em URL: http://www.latribunedelart.com/primitifs-francais-decouvertes-et-redecouvertes-article 00260.html

MULCAHY, Rosemarie Mulcahy – "Sánchez Coello, Alonso" in *Enciclopedia Online del Museo Nacional del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado. Acedido em março de 2012 em URL: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/ enciclopedia-on-line/voz/sanchez-coello-alonso/

"Museu Nacional Soares dos Reis". Acedido em setembro de 2011 em URL: http://mnsr.imc-ip.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx

NINHOS, Cláudia - "«Com luvas de veludo». A estratégia cultural alemã em Portugal (1932-1945)" in *Relações Internacionais* [publicação *online*]. N.º 35. Lisboa: Instituto Português de Relações Internacionais da Universidade Nova de Lisboa, 2012. Acedido em agosto de 2013 em URL: http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/ri/n35/n35a08.pdf

"Nunes Júnior, António José". Acedido em janeiro de 2013 em URL: http://museuvirtual.fba.ul.pt/index.php?action=pdfprint&id=831&author=129

"Obituary of John Charles Robinson" in *The Times* [11 de abril de 1913]. [Transcrição]. Acedido em 5 de agosto de 2011 em URL: http://www.vam.ac.uk/content/people-pages/obituary-john-robinson/

"Painéis de S. Vicente" in *site* oficial do Museu Nacional de Arte Antiga. Acedido em junho de 2012 em: http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentDetail.aspx?id=213.

Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico, [1904-1915]. Acedido em várias datas em URL: http://www.arqnet.pt/dicionario/index.html

QUEIROZ, Amilcar de Barros – *Da Promotora de Belas-Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1860-1951* (1951). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes. Acedido em agosto de 2011 em URL: http://www.snba.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=87

REIS, Fernando – "Manuel Valadares". Lisboa: Instituto Camões. Acedido em agosto de 2013 em URL: http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p44.html

ROBERTSON, BRUCE – "The South Kensington Museum in context: an alternative history" in *Museum and Society* [Março de 2004]. Acedido em dezembro de 2011 em URL: http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/robertson.pdf

ROBINSON, J. C. – "The early Portuguese school of painting; with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to «Gran Vasco» (1866). Acedido em agosto de 2011 em URL: http://books.google.com/books/about/The_early_Portuguese school_of_painting. html?id=o_0GAAAAQAAJ

VOOGT, Casper – "Schinkel's Altes Museum, Monumentaly, and the Memorial" in *Architecture Ink* [Julho de 2002]. Acedido em dezembro de 2011 em URL: http://www.architectureink.com/2002-06/voogt/voogt.htm

ÍNDICE E PROVENIÊNCIA DE IMAGENS

Fig. 1 *Ex libris* de José de Figueiredo, desenhado por Raul Lino, c. 1910 in FIGUEIREDO, José de – *Arte portuguesa primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910 | **p. xiv**

Fig. 2 Retrato de José de Figueiredo, final da década de 1870 in FIGUEIREDO, Manuel de – *O portuense José de Figueiredo*, 1938 | **p. 30**

Fig. 3 Retrato de José de Figueiredo, década de 1880 in *Notícias Ilustrado*, n.º 345, [20 de janeiro de 1935], 12 | **p. 30**

Fig. 4 Retrato de José de Figueiredo, caloiro em Coimbra, c. 1888 in FIGUEIREDO, Manuel de – *Op. Cit*, 1938 | **p. 35**

Fig. 5 Retrato de José de Figueiredo, estudante em Coimbra in CASTILHO, Guilherme de – *António Nobre*, 1950 | **p. 36**

Fig. 6 Alguns companheiros de José de Figueiredo em Coimbra, ant. 1892 in CASTILHO, Guilherme de – *Op. Cit.*, 1950 | **p. 39**

Fig. 7 Comprovativo de subida em balão, em nome de José de Figueiredo. Paris, 30 de junho de 1895. Espólio José de Figueiredo (col. Dr. José Krohn da Silva) | **p. 53**

Fig.s 8 e 9 Escola do Louvre, entrada e sala de exames in AAVV – *La vie universitaire à Paris*, 1918, s.p. | **pp. 60 e 64**

Fig. 10 *Le nouveau Louvre*, c. 1857. Fotografia de Édouard Baldus (1813-1889). Biblioteca do Congresso de Manhattan (Library of Congress), acedido em agosto de 2013 em: http://www.loc.gov/pictures/item/94504027/ | **p. 69**

Fig. 11 *Auguste Rodin devant le monument a Sarmiento, les mains das les poches, outils poses sur une planche*, 1898. Fotografia tirada no ateliê do Dépôt des Marbres por Pol Marsan Dornac (m. 1941). Museu Rodin (Paris), acedido em agosto de 2013 em URL: http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/photographies /rodin-devant-le-monument-sarmiento-les-mains-dans-les-poches-outils-poses | **p. 73**

Fig. 12 Auguste Rodin, "Desenho (um homem de frente)", 1894 (MNAC, inv. 880). Imagem acedida em novembro de 2013 em URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200900 | **p. 76**

Fig. 13 Retrato autografado de Salomon Reinach, que pertenceu a José de Figueiredo. Imagem gentilmente cedida pelo Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães, Cascais | **p. 78**

Fig. 14 "Grand globe celeste". Cartaz da Exposição Universal de Paris, 1900. Paris: Paul Dupond. Biblioteca Nacional de França, acedido em agosto de 2013 em URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9016679w.r=Exposition+universelle+Paris+1900.langPT | **p. 87**

Fig. 15 Proposta de Raul Lino para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900, in FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol. II, 1990 [1974], 154 | **p. 89**

Fig. 16 Proposta de Miguel Ventura Terra para o Pavilhão das Colónias na Exposição Universal de Paris de 1900, in FRANÇA, José-Augusto – *Op. Cit.*, 147 | **p. 90**

Fig. 17 Postal com representação do pavilhão de Portugal (Quai d'Orsay) na Exposição Universal de Paris de 1900, projeto de Ventura Terra. Paris: Imp. A. Farradesche, 1900. Acedido em agosto de 2013 em URL: http://macauantigo.blogspot.pt/2012/02/macau-na-exposicao-universal-de-paris.html | **p. 90**

Fig. 18 "Retrato de Ana Figueiredo" (Ana Beatriz Pinto Moreira da Fonseca), por António Carneiro, 1905. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Col. particular, em depósito na Câmara Municipal de Amarante. Encontra-se exposto na exposição permanente do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Sala António Carneiro) | **p. 106**

Fig. 19 "Retrato de José de Figueiredo". Óleo s/ tela, 93 x 73,5 cm. Assinado e datado: Columbano 1908. Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), Inv. 470 Pin. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 13788 TC | **p. 109**

Fig. 20 "Retrato de José de Figueiredo", por António Carneiro. Carvão s/ papel. Assinado e datado, com dedicatória. Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães (Cascais), Inv. MCCG-PIN-74. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 23013 TC | **p. 110**

Fig. 21 Uma excursão artística – o grupo de excursionistas na Quinta da Várzea (Lamego), 1909. Fotografia de Marques de Abreu em *Arte: Archivo de Obras de Arte*. Ano 6, n.º 61[janeiro de 1910], 10 | **p. 112**

Fig. 22 José de Figueiredo fotografado em casa, no seu gabinete de trabalho. Lisboa, 1910. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Caixa 8, Pasta 3, Doc. 14 | **p. 114**

Fig.s 23 e 24 Frente e verso de postal enviado por Reinaldo a José de Figueiredo [Calais, 2 de julho de 1916]. Espólio José de Figueiredo (Col. Dr. José Krohn da Silva) | **p. 121**

Fig. 25 Fotografia-postal de José de Figueiredo em Plombières-les-Bains, agosto de 1923. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Caixa 8, Pasta 3, Doc. 14. [Existe exemplar semelhante no Arquivo da Casa Reynaldo dos Santos – Irene Quilhó, Pasta 486 - "José de Figueiredo"] | **p. 124**

Fig. 26 "A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves!" in *Notícias Ilustrado*, n.º 237 [25 de dezembro de 1932], capa | **p. 135**

Fig. 27 Receção ao crítico francês René Jean, na casa de António Ferro e Fernanda de Castro. Fotografia de Ferreira da Cunha. *Notícias Ilustrado*, n.º 78 [8 de dezembro de 1929], 9 | **p. 138**

Fig.s 28 e 29 Frontispícios dos livros *Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor e a reforma dos serviços de bellas-artes* (1901). Fotografias da autora | **p. 145**

Fig. 30 "Retrato de Carlos Reis", por Columbano Bordalo Pinheiro. Óleo s/ tela, 24 x 33 cm. Assinado e datado: Columbano 1897. Coleção particular. Imagem retirada de: SILVEIRA, Maria de Aires (coord.) – *Columbano*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2010, 150, Fig. 4 | **p. 146**

Fig. 31 *Painéis de S. Vicente de Fora*, 1450 d.C. - 1490 d.C., atribuídos a Nuno Gonçalves. Apresentação na sua disposição atual, em políptico composto pelas 6 tábuas (MNAA, Inv. 1361-1366 Pint). Fotografia de José Paulo Ruas, 2013. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 50355 DIG | **p. 171**

Fig. 32 *Painéis de S. Vicente de Fora.* Painel do Infante, Painel do Arcebispo, Painéis dos Frades e da Relíquia e Painéis dos Pescadores e dos Cavaleiros, antes da intervenção de restauro de Luciano Freire. Imagens retiradas de FIGUEIREDO, José de – *Arte Portugueza Primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910, s.p. | **p. 182**

Fig.s 33 e 34 Primeiras reproduções fotográficas, publicadas, dos *Painéis de S. Vicente de Fora*, antes da intervenção de restauro de Luciano Freire. Imagens retiradas de COOK, Herbert – "Some early Portuguese paintings" in *The Burlington Magazine*, Vol. 15 [abril-setembro de 1909], 232-237 | **p. 185**

Fig. 35 Aspeto da exposição dos *Painéis de S. Vicente* na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, após a intervenção de restauro de Luciano Freire. Fotografia de Joshua Benoliel, abril de 1910. Imagem retirada de AAVV – *Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*, 2010, 35, Fig. 7 | **p. 190**

Fig. 36 Frontispício de *Arte Portugueza Primitiva. O pintor Nuno Gonçalves*, 1910 | **p. 193**

Fig. 37 Retrato do Infante D. Henrique, do frontispício da *Chronica do Descobrimento e Conquista da Guiné*, de Gomes Eanes de Azurara. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Henry_the_Navigator_(Cronicas).jpg. Acedido em setembro de 2013 | **p. 200**

Fig. 38 Suposto retrato do infante D. Henrique, por Nuno Gonçalves. Pormenor do Painel do Infante. Fotografia de José Pessoa, 1994. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 00001.03.09.01 DIG | **p. 200**

Fig. 39 Reprodução do Painel do Infante, com notas manuscritas por José de Figueiredo com identificação das figuras. AMNAA, FJF, Caixa 12, Pasta 5, Doc.3 | **p. 201**

Fig. 40 Reprodução do Painel do Arcebispo, com notas manuscritas por José de Figueiredo com identificação das figuras. AMNAA, FJF, Caixa 12, Pasta 5, Doc.3 | **p. 203**

Fig. 41 Artigo sobre os painéis de S. Vicente. *Ilustração Portuguesa*, n.º 223 [30 de maio de 1910], 691 | **p. 208**

Fig.s 42 e 43 FRANÇA, Alfredo – *Paineleida*, 1926, capa e 29 | **pp. 211 e 212**

Fig.s 44 e 45 Duas salas da Escola de Belas-Artes de Lisboa, c. 1900. Imagens retiradas de VITERBO, SOUSA - *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, 1900, s.p. | **p. 219**

Fig.s 46 e 47 Duas salas de exposição do Museu Nacional de Belas-Artes, c. 1900. Imagens retiradas de VITERBO, SOUSA – *Op. Cit.*, s.p. | **p. 223**

Fig. 48 Frontispício da publicação do decreto, com força de lei, de *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos*, 1911 | **p. 231**

Fig. 49 Postal, s.d. "Claustros do Museu Machado de Castro, antigo Paço do Bispo". Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Caixa com recortes de imprensa, não catalogado 1911 | **p. 247**

Fig. 50 Uma das salas do Museu Municipal do Porto (S. Lázaro), c. 1912. Cliché de Marques Abreu. Imagem retirada de *Arte.* Dir. Marques Abreu. 8.º ano, n.º 96 [dezembro de 1912]. s.p. 1911 | **p. 247**

Fig. 51 Uma das salas do Museu do Chiado, início do século XX. J. M. Canellas Phot. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 40865 TC. 1911 | **p. 251**

Fig. 52 Eduardo Viana, "Interior", 1914. Óleo s/ tela, 100 x 81 cm. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Inv.184. Fotografia de Manuel Palma, 1991. Reprodução MatrizPix, © IMC / MC, 02825a TC | **p. 286**

Fig. 53 O júri do concurso do Monumento a Camões. *Ilustração Portuguesa*, n.º 22 de fevereiro de 1915 | **p. 289**

Fig. 54 Anúncio ao concurso de fotografia Kodak. *Ilustração*. Ano VI, N.º 133 [30 de junho de 1931], s.p. | **p. 289**

Fig. 55 O júri do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique. *Notícias Ilustrado*, N.º355 [31 de março de 1935], 8 | **p. 289**

Fig. 56 Homenagem a Joaquim de Vasconcelos. *Ilustração Moderna*. Ano 4, n.º 30 [fevereiro de 1929], 288 | **p. 313**

Fig.s 57 e 58 José de Figueiredo e Émile Bertaux, na escadaria da Sé de Lisboa, 28 de junho de 1911. Fotografia de Joshua Benoliel. Arquivo Municipal de Lisboa / Arquivo Fotográfico. Cotas: JBN000367 e JBN000366. [Nota: no Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães existe impressão de uma destas fotos em carta-postal, autografada e datada] | **p. 324**

Fig.s 59 e 60 Frontispício e página ilustrada de *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal* [prospeto de divulgação]. Col. Herdeiros de Júlia Sousa Lopes Perez Fernandes | **p. 329**

Fig. 61 Reportagem sobre a pintura modernista no pavilhão português em Sevilha. *Notícias Ilustrado*, n.º 37 [24 de fevereiro de 1929], 17 | **p. 343**

Fig. 62 Almada Negreiros, cartaz "Exposição Portuguesa em Sevilha", 101 x 70 cm. Porto: Bolhão, 1929. Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: CT. 3497 R. Cópia digital interna, URL: http://purl.pt/22362 | **p. 343**

Fig. 63 Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Fotografia de Viriato Campos, 1929. Col. particular Rui Varela Gusmão | **p. 344**

Fig. 64 Postal com fotografia do Salão Nobre do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Sevilha", sem cota | **p. 345**

Fig.s 65 e 66 Postais com fotografias das galerias inferior e superior do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Sevilha", sem cota | **p. 346**

Fig. 67 Salão principal da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos. Sevilha, 1929. Arquivo Fotográfico do Museu Nacional de Arte Antiga, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Sevilha". Cota: EFM-D0037a | **p. 350**

Fig.s 68 e 69 Dois aspetos do Salão principal da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos. Sevilha, 1929. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Sevilha". Cotas: EFM-D000040; EFM-D0038a | **p. 351**

Fig.s 70 a 77 Vários aspetos da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos. Sevilha, 1929. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Sevilha". Clichés de Octávio Bobone. Cotas: EFM-D0047; EFM-D0046a; EFM – D0045a; EFM-D000043; EFM – D000042a; EFM-D000041; EFM-D0035; EFM-D0034 | **p. 355**

Fig. 78 Coronel Silveira e Castro, André Dézarrois e José de Figueiredo à entrada da exposição de arte portuguesa no Museu do Jeu de Paume, 1931. Espólio José de Figueiredo (Col. Dr. José Krohn da Silva) | **p. 358**

Fig.s 79 a 81 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* (1931) – aspeto das salas dedicadas à arte contemporânea. Col. Herdeiros de Júlia Sousa Lopes Perez Fernandes | **pp. 360 e 361**

Fig.s 82 a 89 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* (1931) – salas de arte antiga. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição Jeu de Paume" | **pp. 362 a 365**

Fig. 90 Retrato de grupo na *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XX ^{eme}Siècle* (1931). AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição Jeu de Paume". Esta imagem foi também publicada no *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 14 | **p. 366**

Fig. 91 Fachada do museu do Jeu de Paume, com pendão anunciando a Exposição de Arte Portuguesa, 1931. Fotografia de Guilherme Rebelo de Andrade. *Notícias Ilustrado*, n.º 178 [8 de novembro de 1931], 15 | **p. 372**

Fig. 92 Banquete de homenagem a José de Figueiredo na Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Notícias Ilustrado*, n.º 203[1 de maio de 1932], 8 | **p. 373**

Fig. 93 A comissão instaladora da Academia Nacional de Belas-Artes, 1932. *Notícias Ilustrado*, n.º 202 [24 de abril de 1932], 9 | **p. 375**

Fig. 94 Inauguração solene da Academia Nacional de Belas-Artes, 4 de abril de 1932. *Notícias Ilustrado*, n.º 200 [10 de abril de 1932], 17 | **p. 376**

Fig. 95 Conferência de Eugéne d'Ors na Academia Nacional de Belas-Artes, maio de 1936. ANTT, Fundo "Empresa Pública Jornal O Século", Código de referência: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0041/0846K. Acedido em setembro de 2013 em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1020200 | **p. 379**

Fig. 96 José de Figueiredo caricaturado por Eduardo Faria, 1937. Imagem gentilmente cedida pelo Doutor Jorge Custódio | **p. 380**

Fig. 97 O ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, discursando no dia de abertura solene da 1.ª Missão Estética de Férias, tendo ao seu lado, José de Figueiredo. Convento de Cristo, Tomar, 8 de agosto de 1937. Espólio José de Figueiredo (Col. Dr. José Krohn da Silva) | **p. 381**

Fig. 98 O ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, na sua visita à exposição dos estagiários da 1ª Missão Estética de Férias. ANTT, Fundo "Empresa Pública Jornal O Século", Código de referência: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0050/0094M. Acedido em setembro de 2013 em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1009480 | **p. 381**

Fig. 99 Aspeto da *Great Exhibition of Products of Industry of All Nations*, Londres, 1851. Gravura publicada em *The Art Journal. The Industry of All Nations 1851. Illustrated Catalogue*, 1851, xx | **p. 389**

Fig.s 100 a 102 Vários aspetos do *Kaiser Friedrich Museum* durante a direção de Wilhelm Bode. Imagens retiradas de WEDEL, Carola (org.) – *Das Bode-Museum. Schatzkammer der Könige / The Bode Museum. Treasure vault of the Kings*, 2006, 23, 25 e 26 | **p. 417**

Fig. 103 Uma página da obra *Muséographie*. *Architecture et aménagement des musées d'art.* Vol.1, 1935, com fotografia de uma sala do Museu Nacional de Arte Antiga | **p. 421**

Fig.s 104 a 107 Projeto de Adães Bermudes para o edifício anexo do Museu Nacional de Arte Antiga – fachadas principal (nascente), poente, norte e sul [abril de 1918]. SIPA – Sistemas de Informação para o Património Arquitectónico, acedido em setembro de 2013 em URL: http://www.monumentos.pt [pesquisa "Museu Nacional de Arte Antiga, IPA: IPA.00003153]. Cotas: DES.00030969, DES.00030970, DES.00030971, DES.00030972 | **pp. 430 e 431**

Fig.s 108 e 109 Fachadas principal e posterior do Museu Nacional de Arte Antiga – levantamento do seu estado atual em 1931. Desenhos de Guilherme Rebelo de Andrade. SIPA – Sistemas de Informação para o Património Arquitectónico, acedido em setembro de 2013 em URL: http://www.monumentos.pt [pesquisa "Museu Nacional de Arte Antiga, IPA: IPA.00003153]. Cotas: DES.00044426, DES.00044427 | **p. 435**

Fig.s 110 e 110a Anteprojeto para a conclusão do corpo do palácio das Janelas Verdes, 1933. Planta do andar nobre. Desenho de Guilherme Rebelo de Andrade. Retirado de MANAÇAS, Vítor - *Museu Nacional de Arte Antiga. 1911-1962. Uma leitura da sua história*, 1991. [Texto policopiado], Vol. 3, Desenho 13 | **p. 435**

Fig. 111 *Exposition Portugaise de l'Époque des Grandes Découvertes jusqu'au XXeme Siècle* (1931) – sala de arte antiga 3. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição Jeu de Paume" | **p. 435**

Fig.s 112 a 114 Anteprojeto para a conclusão do corpo do palácio das Janelas Verdes, 1933. Plantas do rés-do-chão e desenho das fachadas laterais norte e sul. Desenhos de Guilherme Rebelo de Andrade. Retirado de MANAÇAS, Vítor – *Op. Cit.*, Vol. 3, Desenhos 13, 14 e 15 | **p. 436**

Fig.s 115 a 118 Edifício anexo do Museu Nacional de Arte Antiga. Fachadas nascente, poente, norte e sul. Desenhos de Guilherme Rebelo de Andrade, 1935. SIPA – Sistemas de Informação para o Património Arquitectónico, acedido em setembro de 2013 em URL: http://www.monumentos.pt [pesquisa "Museu Nacional de Arte Antiga, IPA: IPA.00003153]. Cotas: DES.00044450, DES.00044451, DES.00044452 e DES.00044453 | **p. 438**

Fig.s 119 e 120 Museu Nacional de Arte Antiga. Plantas do 1.º e 2.º pavimentos do edifício anexo. Desenho de Guilherme Rebelo de Andrade, 1935. Imagens retiradas de MANAÇAS, Vítor - *Museu Nacional de Arte Antiga…*, 1991 [texto policopiado]. Vol. II, Doc.s 17 e 18 | **pp. 439 e 440**

Fig.s 121 e 122 Salas C e H do Museu Nacional de Belas-Artes, s.d. Postais da Editora Costa, Lisboa. AFMNAA, 4.1.3.2, Gaveta 12, N.º 64 e N.º 68 | **p. 446**

Fig.s 123 e 124 Salas 1 e 7 do Museu Nacional de Belas-Artes, c. 1900. AFMNAA, 4.1.3.2, Gaveta 12, N.º 52 e N.º 58. Estas duas fotografias foram publicadas originalmente em VITERBO, SOUSA - *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, 1900, s.p. | **p. 448**

Fig.s 125 e 126 Apontamentos de José de Figueiredo, s.d. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Caixa 3, Pasta 1, Doc.s 6.4 (2) e 6.1 (5) | **p. 449**

Fig. 127 MNAA, "Sala Nuno Gonçalves". Fotografia de João Carlos Coutinho, 1912, publicada em *O Ocidente*, n.º1221 [30 de novembro de 1912], s.p. | **p. 453**

Fig.s 128 e 129 MNAA, Salas "Nuno Gonçalves" e "mestre de S. Bento", 1912. Clichés de Joshua Benoliel, publicados em *Ilustração Portuguesa*, n.º 319 [1 de abril de 1912], 435 | **p. 453**

Fig. 130 MNAA, sala G. Cliché de Alberto Lima, 1912, publicado em *O Ocidente*, n.º1221 [30 de novembro de 1912], 260 | **p. 455**

Fig.s 131 e 132 MNAA, dois aspetos da sala H. Clichés de Joshua Benoliel, 1912. AFMNAA, 4.3.1.2 – Interiores (1.º andar) | **p. 455**

Fig. 133 MNAA, sala E. Arranjo de José de Figueiredo, antes das intervenções de 1915. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1100 | **p. 458**

Fig.s 134 e 135 MNAA, dois aspetos da sala E. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1.108 e N.º 1.109 | **p. 458**

Fig. 136 MNAA, sala D. Fotografia publicada em *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol. 1, n.º2, [15 de dezembro de 1915], s.p. | **p. 459**

Fig.s 137 e 138 MNAA, dois aspetos da sala D. Clichés de Otávio Bobone [post. 1919]. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1115 e N.º 1116 | **p. 459**

Fig. 139 MNAA, sala F. Fotografia publicada em *Atlântida. Mensario artistico, literario e social para Portugal e Brazil.* Vol. 1, n.º2, [15 de dezembro de 1915], s.p. | **p. 460**

Fig.s 140 e 141 MNAA, dois aspetos da sala F. Clichés de Otávio Bobone, 1915. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1103 e N.º 1105 | **p. 460**

Fig. 142 MNAA, sala de cerâmica. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1087 | **p. 462**

Fig.s 143 e 144 Inauguração das novas salas do MNAA, 1920. Clichés Serra Ribeiro, publicados em *Ilustração Portuguesa*, n.º 738 [12 de abril de 1920], 259 | **p. 466**

Fig. 145 Página da *Ilustração Portuguesa*, n.º 738 [12 de abril de 1920], 260 | **p. 467**

Fig. 146 Inauguração da sala de pintura espanhola (Sala C). *Ilustração Portuguesa*, n.º 790 [9 de abril de 1921], 237 | **p. 468**

Fig.s 147 a 149 Vários aspetos da sala de pintura espanhola (Sala C). Clichés de Octávio Bobone, c. 1934. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1120, N.º 1119 e N.º 1117 | **p. 470**

Fig.s 150 e 151 MNAA, dois aspetos da Sala B. Clichés de Fernando Tomás, 1926. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1121 e 1122 | **p. 471**

Fig.s 152 e 153 Duas páginas de "Pinturas. Esquema da distribuição das salas de pintura até às obras de remodelação dos anos 1938-1943". AMNAA, sem cota | **p. 471**

Fig.s 154 a 156 Salas do Museu do Louvre. Imagens publicadas em *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art.* Vol. 1, 1935, 147 e 243 | **p. 476**

Fig. 157 Sala Q do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, s.d. AFMNAA, 4.1.3.1 Interiores (Rés-do-Chão), Gaveta 12, N.º 28 | **p. 479**

Fig. 158 MNAA, sala Q ou "Sala Maria Emília", c. 1924. AFMNAA, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1086 | **p. 479**

Fig. 159 *Notícias Ilustrado*, n.º 191 [7 de fevereiro de 1932], 9 | **p. 480**

Fig. 160 Inauguração da Sala Emília (sala Q). Periódico não identificado, Arquivo do GAMNAA [dossier não cotado] | **p. 480**

Fig.s 161 e 162 MNAA, dois aspetos do núcleo de ourivesaria (sala L), antes de 1933. AFMNAA, 4.1.3.2 Interior (1.º andar), Gaveta 12, N.º 44 e s.n.º | **p. 481**

Fig. 163 MNAA, sala de ourivesaria religiosa (sala R do piso térreo). AFMNAA, Dossiê "História do Museu depois de 1882. Fotografias". Sem cota | **p. 483**

Fig. 164 Núcleo de ourivesaria francesa do século XVIII (sala S do piso térreo). *Ilustração*, n.º 206 [16 de julho de 1934], s.p. | **p. 484**

Fig.s 165 e 166 Núcleo de ourivesaria francesa do século XVIII (sala S do piso térreo). Fotografias publicadas em *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art.* Vol. 2, 1935, 301 e 394 | **p. 485**

Fig. 167 Fachada do Museu Nacional de Arte Antiga, 2 de dezembro de 1924. Fotografia de Eduardo Portugal. Arquivo Municipal de Lisboa / Arquivo Fotográfico, POR001924. Inscrição no original: "23-924-Lxª-Jan.Verdes (10)" | **p. 486**

Fig.s 168 e 169 Conferência de Elias Tormo no Museu Nacional de Arte Antiga. Fotografias de Dinis Salgado. *Notícias Ilustrado*, *n.º* 207 [29 de maio de 1932], 11 | **p. 500**

Fig.s 170 e 171 Exposição da Manufatura da Vista Alegre,1924. Imagens retiradas de *Vista Alegre. O livro do seu Centenário*, organizado por João Pinto Basto, 1924, s.p. | **p. 503**

Fig. 172 Exposição de pintura de Philip László, 1927. *Ilustração*, n.º 35 [1 de junho de 1927], 29 | **p. 505**

Fig.s 173 e 174 Exposição de algumas obras de arte representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo para a Índia. *Notícias Ilustrado*, n.º 193 [21 de fevereiro de 1932], 13-14 | **p. 508**

Fig.s 175 e 176 Inauguração da Exposição de Arte Francesa na SNBA, 1934. *Notícias Ilustrado*, n.º 313, [10 de Junho de 1934], 17 | **p. 512**

Fig.s 177 a 186 Vários aspetos da Exposição de Arte Francesa na SNBA, 1934. AFMNAA, 4.2.7.1 Exposições, "Exposição de Arte Francesa" | **p. 514 a 517**

Fig. 187 António de Oliveira Salazar e José de Figueiredo na Exposição de Arte Francesa, junho de 1934. *Notícias Ilustrado*, n.º 315 [24 de junho de 1934], 9 | **p. 518**

Fig. 188 Inauguração da Exposição de Arte Francesa no MNAA, 1934. *Notícias Ilustrado*, n.º 317 [8 de julho de 1934], 20 | **p. 520**

Fig.s 189 e 190 MNAA, dois aspetos da sala de ourivesaria depois da Exposição de Arte Francesa de 1934. Fotografias publicadas em *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art.* Vol. 2, 1935, 301 e 394 | **p. 520**

Fig. 191 Inauguração da Exposição de Theodor Baierl, 30 de abril de 1937. ANTT, Fundo "Empresa Pública Jornal O Século", Código de referência: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0043/0641L. Acedido em setembro de 2013 em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1011596 | **p. 524**

Fig. 192 José de Figueiredo no Museu do Louvre com o quadro "S. Jerónimo", de Dürer, 1928. AFMNAA, 4.2.8.1 Retratos de personalidades. "José de Figueiredo" | **p. 528**

Fig.s 193 a 195 *Algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes*, 1937 (frontispício e interior); *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes*, 1938 (frontispício). Fotografias da autora | **p. 533**

Fig. 196 Cartaz "Itinerário Artístico de Lisboa", 1934. *Notícias Ilustrado*, n.º 321, 5 de Agosto de 1934, 8 | **p. 534**

Fig. 197 O "Comité Portugal-França", 1920. *Ilustração Portuguesa* n.º 739, [19 de abril de 1920], 278 | **p. 535**

Fig. 198 Visita de estudantes da Universidade de Paris ao Museu Nacional de Arte Antiga. *Notícias Ilustrado*, n.º 224 [25 de setembro de 1932], 2 | **p. 536**

Fig. 199 José de Figueiredo e Luciano Freire no ateliê de restauro sito no Convento de S. Francisco, Lisboa, s.d. AFMNAA, 4.2.8.1 Retratos de personalidades. "José de Figueiredo", N.º 3003 | **p. 541**

Fig. 200 Primeira instalação do laboratório de restauro no Museu Nacional de Arte Antiga, c.1936. AFMNAA, Dossiê "História do Museu depois de 1882. Fotografias". Sem cota | **p. 543**

Fig. 201 Edifício do Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte, 1940. Imagem retirada de *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, Vol. I, n.º 3 [1940], 104 | **p. 544**

Fig. 202 José de Figueiredo e Fernando Perez no Instituto Mainini, 1933. AFMNAA, 4.2.8.1 Retratos de personalidades. "José de Figueiredo", N.º 3000 | **p. 546**

Fig. 203 Luís Keil e João Couto, abril de 1932. *Notícias Ilustrado*, n.º 203 [1 de maio de 1932], 8 | **p. 550**

Fig. 204 Símbolo da Liga de Educação Estética. Imagem retirada de *Estatutos da Liga de Educação Estética*, 1909, capa | **p. 554**

Fig. 205 Retrato de Luís José de Fernandes, por Columbano Bordalo Pinheiro. Lápis s/ papel. Doação do GAMNAA. MNAA, Inv. 3263 Des. | **p. 558**

Fig.s 206 e 207 Frente e verso de postal editado pelo GAMNAA. Arquivo do MNAA, sem cota | **p. 562**

Fig. 208 Primeiro logótipo do GAMNAA, desenhado por Raul Lino, 1915. AGAMNAA, sem cota | **p. 564**

Fig. 209 Capa de *A poesia nos painéis de S. Vicente*, de Afonso Lopes Vieira, 1915 | **p. 564**

Fig. 210 Capa de *Discursos pronunciados no banquete oferecido pelos "Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa" ao académico espanhol Dr. D. Aureliano de Beruete y Moret"*, 1916 | **p. 565**

Fig. 211 Logótipo do GAMNAA, desenhado por Raul Lino, 1916, publicado em *Discursos pronunciados…*, 1916, capa | **p. 565**

Fig. 212 Cartaz apelando à inscrição de sócios no GAMNAA, década de 1912. Imagem retirada de *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2012, 54 | **p. 566**

Fig. 213 Cartão emitido pelos conservadores do MNAA, anunciando a morte de José de Figueiredo [dezembro de 1937]. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Caixa 8, Doc. 24 (1) | **p. 569**

Fig. 214 Caricatura de José de Figueiredo, por Arnaldo Ressano Garcia, 1937. Imagem gentilmente cedida pela Biblioteca-Museu Condes de Castro Guimarães | **p. 570**

Fig. 215 Aspeto do funeral de José de Figueiredo. Caixão à saída da capela do cemitério de Agramonte. Porto, 19 de dezembro de 1937. *Ilustração*, n.º 289 [1 de janeiro de 1938], 27 | **p. 572**

Fig. 216 Aspeto do funeral de José de Figueiredo. Porto, 19 de dezembro de 1937. *Jornal de Notícias* [20 de dezembro de 1937], 2 | **p. 572**

Fig. 217 A Comissão Nacional de Iconografia Portuguesa, 9 de novembro de 1935. ANTT, Fundo "Empresa Pública Jornal O Século", Código de referência: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0037/2011J. Acedido em setembro de 2013 em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1019034 | **p. 574**

Fig. 218 "Virgem com o menino", séc. XV (MNAA, Inv. 463 Esc). Imagem gentilmente cedida pelo MNAA | **p. 576**

Fig. 219 Interior da casa de José de Figueiredo. Lisboa, 1910. AMNAA, Fundo José de Figueiredo, Caixa 8, Pasta 3, Doc. 14 | **p. 579**

Fig. 220 Biblioteca-Museu Condes de Castro Guimarães, "Sala José de Figueiredo", c. 1970. Imagem retirada de *Museu Condes de Castro Guimarães. Roteiro.* Cascais: [s.n.], s.d. [c. 1970] | **p. 580**

Fig.s 121 e 122 Biblioteca-Museu Condes de Castro Guimarães, "Sala José de Figueiredo", aspeto atual. Fotografias da autora, 2013 | **p. 580**

Fig. 223 Retrato de José de Figueiredo, por Eduardo Malta, 1936. Imagem retirada de MALTA, Eduardo – *Retratos e retratados,* 1938, s.p. | **p. 582**

Fig. 224 Retrato de grupo em casa de José de Figueiredo, década de 1930. Imagem retirada de Idem, *ibidem*, s.p. | **p. 582**

Fig. 225 Placa toponímica do "Largo do Dr. José de Figueiredo". Fotografia da autora, 2013 | **p. 587**

Fig. 226 Alfredo da Cunha proferindo o seu discurso na sessão de homenagem a José de Figueiredo, 19 de fevereiro de 1938. ANTT, Fundo "Empresa Pública Jornal O Século", Código de referência: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0051/0509M. Acedido em setembro de 2013 em URL: http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1014442 | **p. 589**

Fig. 227 Sessão de descerramento de lápide comemorativa no prédio de José de Figueiredo, 18 de dezembro de 1938. Periódico não identificado. AMNAA, Livro de recortes de imprensa (várias datas), não catalogado | **p. 591**

Fig. 228 Secção "Museologia" na exposição "30 Anos de Cultura Portuguesa", organizada pelo Secretariado Nacional de Informação, 1956. Acedido em outubro de 2013 em URL: http://www.flickr.com/photos/biblarte/2737973527/ | **p. 593**

Fig. 229 Busto de José de Figueiredo, por Raul Xavier, 1957. Acedido em outubro de 2013 em URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=42275 | **p. 594**

Fig. 230 Busto de José de Figueiredo, por Barata Feyo, 1960. Fotografia de António Duarte, 1969. Arquivo Municipal de Lisboa / Arquivo Fotográfico. Cota: A65871 / N63468 | **p. 594**

Fig. 231 José de Figueiredo no Museu Nacional de Arte Antiga, junho de 1924. Fotografia de Eduardo Portugal. Arquivo Municipal de Lisboa / Arquivo Fotográfico, POR002206 | **p. 615**

ÍNDICE DOS DOCUMENTOS EM CD ANEXO

Doc.1 Genealogia de José de Figueiredo

Doc.2 Registo de batismo de José de Figueiredo

Doc.3 Relação das cadeiras e docentes do curso de Direito na Universidade de Coimbra (1889-1893)

Doc.4 Carta de curso de José de Figueiredo

Doc.5 Manuscrito *Biografia minha (como se me revelou a vocação)*, de José de Figueiredo

Doc.6 Poema de José de Figueiredo, "Carvões", publicado na revista *La Plume* (Paris), 1898

Doc.7 Correspondência de Yvanhoé Rambosson para José de Figueiredo, a propósito da organização do Salão de Outono de Paris, 1903

Doc.8 Pequena notícia, redigida por Yvanhoé Rambosson, a propósito dos livros *Portugal na Exposição de Paris* e *O legado Valmor e a reforma do serviço de bellas-artes*, de José de Figueiredo, publicada em *Mercure de France* (Paris), 1903

Doc.9 Notícia de banquete a Rodin, organizado pela revista *La Plume*, 1900

Doc.10 Postais enviados por Reinaldo dos Santos a José de Figueiredo, durante a 1.ª Guerra Mundial, 1916

Doc.11 Documentação existente no Arquivo Oliveira Salazar, dossiê "Realização de obras no Museu Nacional de Arte Antiga" [1933-1941] – descrição, transcrições e / ou reproduções

Doc.12 José de Figueiredo, académico de mérito da ARBAL: transcrição parcial de atas das Assembleias Gerais da ARBAL [1903-1910]

Doc.13 *Bases para um projecto de lei de protecção artistica*, José Pessanha e José de Figueiredo [1910]

Doc.14 *Bases para a inventariação das obras de arte existentes no país*, José Pessanha [1910]

Doc.15 Documentação relativa aos Painéis de S. Vicente, anexada ao exemplar de *Arte portugueza primitiva. O pintor Nuno Gonçalves* (1910) que pertenceu a Luciano Freire

Doc.16 Correspondência entre José de Figueiredo e José Pinto Leite, conde dos Olivais e Penha Longa, sobre história da arte portuguesa

Doc.17 Faturas relativas à preparação da obra *Arte primitiva portugueza. O pintor Nuno Gonçalves* (1910)

Doc.18 Índice da obra *Arte primitiva portugueza. O pintor Nuno Gonçalves* (1910)

Doc.19 Recortes de imprensa sobre a campanha em torno dos painéis de S. Vicente, recolhidos por José de Figueiredo, 1910

Doc.20 Artigo de Salomon Reinach, "O mysterio do homem do copo de vinho"

Doc.21 Transcrição de algumas missivas enviadas por José de Figueiredo a António Augusto Gonçalves relativas à reforma artística de 1911

Doc.22 Carta de José Marques da Silva para José de Figueiredo, a propósito da reforma da Faculdade de Belas-Artes do Porto, 1911

Doc.23 Transcrição de alguma correspondência de e para José de Figueiredo a propósito do pintor Afonso Sanches Coelho [1908-1914]

Doc.24 Prospeto de divulgação de *Les Chefs d'œuvres des Musées, Trésors & Collections Privées du Portugal* [1921]

Doc.25 Programa provisório do Congresso Internacional de História da Arte [Paris, 1921]

Doc.26 Obras do MNAA cedidas para exposições temporárias no estrangeiro, durante a direção de José de Figueiredo [1911-1937]

Doc.27 Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, a propósito da participação portuguesa na *Exposition d'Art Flamand Ancien* [31 de outubro de1930]

Doc.28 Carta de José de Figueiredo para João Couto, a propósito da preparação da participação portuguesa na Exposição de Sevilha [26 de agosto de 1929]

Doc.29 Documentos relativos à atividade de José de Figueiredo, existentes no *Archive des Musées Nationaux de France* [1920-1935]

Doc.30 Ofício de José de Figueiredo para o Comissário Geral de Portugal na Exposição Colonial de Paris, coronel Silveira e Castro [24 de abril de 1931]

Doc.31 Ofício + anexo enviado por José de Figueiredo ao Ministro da Educação Nacional, António Faria Carneiro Pacheco [7 de maio de 1936], propondo os estatutos do Grupo de Excursões de Arte

Doc.32 Discurso de José de Figueiredo no Claustro Principal do Convento de Cristo em Tomar, por ocasião do início da Missão de Férias da Academia Nacional de Belas Artes, da qual era presidente [8 de agosto de 1937]

Doc.33 Inquérito aos Museus, 1933

Doc.34 Inspeção Geral dos Museus – lista de processos [1933-1937]

Doc.35 Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição. "Cadastro de funcionários", ficha de José de Figueiredo

Doc.36 Termo de posse de José de Figueiredo na direção do Museu Nacional de Arte Antiga, 1911

Doc.37 "Nota das obras a que é indispensável proceder, com a possivel urgencia, no edificio do Museu Nacional de Arte Antiga" [6 de fevereiro de 1912]

Doc.38 "Memória descritiva da Comissão das Obras do Museu de Arte Antiga" [7 de setembro de 1932]

Doc.39 Ofício de José de Figueiredo, na qualidade de presidente da Comissão das Obras do Museu Nacional de Arte Antiga, para a Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais [30 de abril de 1935]

Doc.40 "Memória descritiva e justificativa do projecto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga", por Guilherme Rebelo de Andrade [30 de abril de 1935]

Doc.41 "Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas e Comunicações" [3 de outubro de 1936]

Doc.42 Parecer de José de Figueiredo, Inspetor Geral dos Museus, a propósito da adaptação do palácio das Carrancas, no Porto, para a instalação do Museu Nacional de Soares dos Reis [12 de dezembro de 1934]

Doc.43 "Cópia parcial do translado do testamento de Luís José Fernandes". Anexo a ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral de Belas-Artes [1 de maio de 1922]

Doc.44 "Quadros que figuraram no inventário de D. Fernando. Justificação de propriedade do Estado" [s.d.], por José de Figueiredo

Doc.45 "A Fonte da Vida" de João Holbein, o Velho. Justificação de propriedade do Estado" [s.d.] , por José de Figueiredo

Doc.46 "Obras de arte pertencentes á coleção Ameal, escolhidas para alguns museus dos Conselhos de Arte e Arqueologia das três circunscrições" [15 de julho de 1921]

Doc.47 "Palácio dos Condes de Burnay - objetos a adquirir para os Museus, Palácios, Legações e Embaixadas"[c.1936]

Doc.48 Conferências promovidas pelo Museu Nacional de Arte Antiga durante a direção de José de Figueiredo

Doc.49 Ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [8 de março de 1935], apresentando relatório de despesas e receitas das Exposições de Arte Francesa

Doc.50 Carta-circular relativa aos Serviços de Extensão Escolar do MNAA para o ano letivo 1933-1934 [3 de fevereiro de 1934]

Doc.51 "Relatorio geral sobre as observações colhidas no que respeita a conservação e restauração das pinturas, e obtidas por ocasião do Congresso Internacional de Museografia, realizado em outubro de 1934, em Madrid", por Luís Ortigão Burnay [20 de dezembro de 1936]

Doc.52 Testamento de José de Figueiredo

Doc.53 Legado de José de Figueiredo aos museus estatais

Doc.54 Objetos legados por José de Figueiredo ao Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães, expostos originalmente na "Sala Dr. José de Figueiredo"

Doc.55 *Exhibition of Works by Georges Loukomski of Old Monuments of Art in Portugal*, 1937 – catálogo com último texto da autoria de José de Figueiredo publicado em sua vida

Doc.56 MALTA, Eduardo – *Retratos e retratados*, 1938 – capítulo relativo a José de Figueiredo

Doc.57 Prémio José de Figueiredo – obras premiadas e regulamento

Doc.58 Artigo de António Ferro sobre José de Figueiredo, 1938

Doc.59 Edital da Câmara Municipal de Lisboa denominando o Largo Dr. José de Figueiredo, 1937

Doc.60 "Auto de colocação da lápide de homenagem ao Dr. José de Figueiredo, na casa que habitou no Campo dos Mártires da Pátria N.º 26 – 2.º", 1938

Doc.61 "José de Figueiredo e o Museu Nacional de Arte Antiga", por Maria José de Mendonça (1972)

Doc.62 Texto (autoria não identificada) anteriormente disponível no site da RTP, justificando a integração do nome de José de Figueiredo no concurso "Grande Portugueses", 2007