

*Arrolamento dos bens religiosos e o seu impacto na
Museologia*

A extinção da Companhia de Jesus e das ordens religiosas e, mais tarde, a separação Igreja-Estado levaram à nacionalização de um importante acervo de bens culturais, o que desencadeou a criação dos Museus Nacionais e permitiu o seu enriquecimento posterior, dinamizando a relação entre o público comum e uma tipologia de objectos até então praticamente inacessíveis. Enquanto a sociedade se consciencializava da existência de um espólio cultural ao seu dispor, exigia das instituições museológicas novas perspectivas de apresentação e divulgação dos acervos. Se as colecções particulares haviam sido destinadas à utilização exclusiva de uma elite social, ou dos grupos de cientistas, artistas ou universitários, o museu, como serviço público, adquiriu outras funções, obedecendo às exigências que lhe eram impostas pelos novos utentes.

Em Portugal, o arrolamento dos bens das ordens religiosas na primeira metade do século XIX ocorreu em duas fases: a primeira, em 1834, com a extinção das ordens masculinas de consequências imediatas; a segunda, com o encerramento dos conventos femininos após a morte da última freira de cada comunidade, com efeitos práticos entre a década de 1830 e os primeiros anos de 1900, embora o devir histórico tenha isentado algumas comunidades.

¹ Doutorada em História pela Universidade Lusíada de Lisboa, onde defendeu tese e dissertação na área da Museologia e da História da Arte. Com actividade na área da museologia e da edição electrónica, exerce funções de docente na Universidade Lusíada e na Universidade Católica Portuguesa.

O projecto de Decreto de 7 de Fevereiro de 1822² previa a redução das corporações, mosteiros e conventos de freiras, determinando a extinção das casas com menos de quinze religiosas professas, sendo os respectivos artigos aprovados na sessão de 31 de Julho³. O Decreto de 5 de Agosto de 1833⁴ proibiu os noviciados em qualquer mosteiro, na previsão da extinção gradual das ordens e determinou a extinção dos conventos, mosteiros, casas seculares e hospícios com menos de doze religiosas⁵ e que as suas propriedades fossem incorporadas nos bens nacionais. A cláusula de extinção apenas após a morte da última freira levou a que o processo culminasse, nalguns casos, já na transição para o século seguinte.

O Decreto de 30⁶ de Maio de 1834 extinguiu as ordens religiosas masculinas,

² “28. As corporações, mosteiros e conventos de freiras, que vivem de rendas certas, serão reduzidas em conformidade das seguintes regras: 1.^a Nas principais cidades do Reino, as freiras que professarem o mesmo instituto reunir-se-hão no menor numero de mosteiros ou conventos, que seja compatível com as suas justas commodidades; e nas cidades mais pequenas e nas villas reunir-se-hão em um só mosteiro ou convento. 2.^a Os mosteiros ou conventos, que não tiverem 15 religiosas professas, serão supprimidos, as freiras; reunir-se-hão aos mosteiros ou conventos do mesmo instituto, que lhes ficarem mais proximos, e ficando muito distantes, reunir-se-hão aos de instituto mais analogo, existentes na mesma terra, ou mais vizinhos. 3.^a Poder-se-hão reunir aos mosteiros ou conventos que tiverem religiosas, freiras dos que contiverem mais, quando aquelles forem preferíveis pelo local e capacidade: e, tambem se poderão reunir em alguns mosteiros ou conventos, que ficarem vagos, as freiras de outros mosteiros, conventos, e institutos, quando occorrerem os mesmos motivos. 4.^o Os mosteiros ou conventos situados nas fronteiras do Reino, praças de armas, e lugares pouco povoados serão com preferencia suprimidos.

“29. Sempre que algum dos mosteiros ou conventos de freiras, comprehendidos na classificação declarada no art. antecedente, não tiver 15 religiosas professas, será suprimido; e as freiras se reunirão a outros mosteiros ou conventos, segundo as regras prescriptas no art. antecedente.”

Diário das Cortes 8, (7 Fevereiro de 1822).

³ Cfr. CORREIA, José Eduardo Horta – *Liberalismo e catolicismo*, p. 256-257.

⁴ “Artigo 1.^o Ficam d’ora em diante prohibidas todas e quaesquer admissões a Ordens Sacras, e a Noviciados Monasticos de qualquer Instituto ou natureza que sejam.

Collecção de Decretos e Regulamentos: Terceira serie, 1835, p. 7.

⁵ Em concordância com as indicações da Igreja: “o numero legal (minimo) para constituir comunidade é o de doze freiras, duas conversas para sete freiras, e coristas, as compatíveis com as rendas de cada convento; isto segundo as decisões da S. Congregação dos Bispos e Regulares”. CÉU, Fr. Bruno do – *Carta ao... Sr. Antonio José d’Avila*, p. 5.

⁶ Assinado a 28 de Maio e promulgado a 30 de Maio, o decreto da extinção das ordens religiosas masculinas e nacionalização dos respectivos bens é referenciado por ambas as datas.

estabelecendo a incorporação dos respectivos bens na Fazenda Nacional⁷, enquanto pressupunha que a lei anterior e a extinção dos noviciados conduzissem ao encerramento dos conventos femininos. “O que estava em causa era a sobrevivência do regime liberal e, conseqüentemente, a inevitabilidade de banir tudo e todos os que de uma forma ou de outra, pudessem comprometer a consolidação do poder vitorioso. Daí que, desde o início, as fronteiras fossem claramente definidas: extinguiu-se, por um lado, a fracção institucional da Igreja mais activamente refractária ao novo regime (as ordens regulares masculinas); tolerava-se, pela razão inversa e por outras de natureza social e humana, a existência daquela que não constituía uma ameaça efectiva (as ordens religiosas femininas); e salvaguardava-se o clero secular, mas estritamente controlado e dependente do poder político.”⁸

O decreto estipulava que se fizesse o imediato arrolamento do património das ordens masculinas e o das femininas no momento próprio, mas estabelecia uma excepção, relativa aos objectos litúrgicos, conforme estipulava o artigo terceiro: “Os Vasos Sagrados, e paramentos, que serviam ao Culto Divino serão postos á disposição dos Ordinarios respectivos para serem distribuídos pelas Igrejas mais necessitadas das Dioceses.”⁹

Pouco depois, no mês de Junho, foram publicadas, na *Crónica Constitucional de Lisboa*, as Instruções para uma correcta aplicação do decreto, onde se mantinha a obrigação de guardar, inventariar e classificar os bens expropriados. A *Instrução* de 6 de Junho, confirmando a transição de todos os bens para a Fazenda Pública, ordenava que fossem postas em prática “todas as medidas de segurança, que se tornarem necessárias para prevenir o extravio dos respectivos bens” e determinava, como medida preventiva

⁷ “Artigo 1.º Ficam desde já extintos em Portugal, Algarve, Ilhas adjacentes, e Dominios Portuguezes todos os Conventos, Mosteiros, Collegios, Hospícios, e quaesquer Casas de Religiosos de todas as Ordens Regulares, seja qual fôr a sua denominação, instituto, ou regra.

“Art. 2.º Os bens dos Conventos, Mosteiros, Collegios, Hospícios, e quaesquer Casas de Religiosos de todas as Ordens Regulares, ficam incorporados nos próprios da Fazenda Nacional.”

Collecção de Decretos e Regulamentos: Terceira serie, 1835, p. 189.

⁸ SILVA, António Martins da – A desamortização, p. 342.

⁹ Decreto. In *Collecção de Decretos e Regulamentos: Terceira serie*, 1835, p. 189.

essencial, a elaboração de inventários¹⁰. A *Instrução* de 21 de Junho estipulava que o Bispo de cada diocese nomeasse os eclesiásticos responsáveis pela salvaguarda das alfaias que continuavam afectas ao culto e reafirmava a obrigatoriedade da inventariação dos bens¹¹. O património móvel proveniente das casas extintas era estruturado por categorias: bens comuns; livrarias e obras de arte; locais e objectos de culto, em que se incluía paramentaria, alfaias litúrgicas e imaginária sacra; objectos preciosos, que englobava as alfaias de ouro e prata. À excepção da primeira categoria, as restantes compunham-se de objectos religiosos ou litúrgicos, cuja potencialidade museológica seria avaliada por entidades competentes, salvaguardando o resguardo devido às peças sagradas.

Os objectos litúrgicos, sagrados e considerados indispensáveis ao culto eram entregues às autoridades religiosas. Os restantes eram entregues na Casa da Moeda, sob a responsabilidade do Tesouro Público, destinando-se as peças preciosas, de ouro, prata e

¹⁰ “2.^a Exigir, debaixo de juramento, dos Religiosos, Chefes, Superiores, ou Administradores de cada uma das ditas casas, além dos inventários, dos respectivos bens que possa haver, as precisas declarações desses bens [...]”;

“3.^a Proceder, com audiência de um Fiscal por parte da Fazenda (requerendo a nomeação delle nos logares onde o não houver) a formalisar inventarios parciaes de todos os objectos das mesmas casas, classificados pela maneira seguinte:

1.^o Vasos sagrados, e paramentos.

2.^o Objectos preciosos não sagrados.

[...]

“6.^a Quanto aos moveis pertencentes ao commum, vende-los promptamente em hasta pública com excepção dos vasos sagrados, paramentos, livrarias e objectos preciosos não sagrados; tudo o que deverá ser conservado em seguro depósito até ulterior determinação.”

Instrucções para cumprimento do Decreto de 30 de Maio de 1834. *Chronica Constitucional De Lisboa* N.º 132 (6 Junho de 1834), p. 544.

¹¹ “1.^a [...] o Prefeito da Provincia da Extremadura officiará ao Prelado Ordinário da Diocese respectiva, declarando a Casa Religiosa, de que manda tomar conta, para que este nomeie os Ecclesiasticos de mais confiança, a quem serão entregues o Templo e os Objectos Religiosos, que lhe pertencem segundo os termos abaixo declarados.

“2.^a Os Officiaes civis farão inventário de todos os bens de qualquer natureza que sejam, e entregarão aos Delegados do Prelado, também por inventário, vasos sagrados, paramentos, ornatos dos Templos e utensilios de culto, não deslocando Imagens nem as cruces, que nelles dentro ou fóra se acharem.

“3.^a [...] As chaves da entrada [da igreja] se entregarão aos Delegados do Prelado, e bem assim os utensilios pertencentes ao culto tudo por inventário de que se fará cópia. Estes inventarios, e com especialidade os que constarem de objectos de prata ou ouro, ou joias serão sem perda de tempo enviados ao Thesouro Público, a fim de serem destinados os necessários ao serviço das Igrejas, e o resto aplicado ao que fôr conveniente.”

Instrucções para com ellas se regular a arrecadação dos bens pertencentes ás Casas Religiosas extintas pelo Decerto de 30 de Maio ultimo. *Chronica Constitucional De Lisboa* N.º 145 (21 Junho de 1834), pp. 599-600.

jóias a serem distribuídas pelos museus. Em 1835, a Carta de Lei de 15 de Abril, no artigo 2.º, ponto 3.º ordenava que se excluísse da venda “as Obras e Edifícios de notável antiguidade que mereçam ser conservados como primores da arte”¹². Contudo, o processo não se revelou eficaz, pelo menos no que se refere à preservação de objectos valiosos.

A realização dos inventários era lenta, inadequada face ao ritmo a que se processava o arrolamento, e a informação que continham era sumária, limitando-se a enumerar os objectos e a apontar-lhes o peso respectivo, o que evidencia o critério de avaliação monetária das peças em detrimento da apreciação do seu valor artístico e patrimonial.

As peças consideradas irrelevantes foram refundidas ou vendidas a particulares; das que sobraram, só uma parte foi incorporada nos museus. “Constatamos que, no conjunto dos [objectos] religiosos, os que se poderiam classificar como estritamente sagrados se destinaram na maior parte (67,4%) ao serviço das igrejas, e menos de um terço (28,2%) foi recolhido à Casa da Moeda; em contrapartida, um número mais elevado de objectos não sagrados, embora de uso religioso, deu entrada nesta última instituição: 50,1% contra 44,2% entregue aos párocos.”¹³ Ou seja, o destino das alfaias definia-se de acordo com a sua funcionalidade litúrgica: a maioria dos objectos sagrados era devolvida à igreja, enquanto os restantes ingressavam na Casa da Moeda, de onde se podia traçar um destino museológico. Segundo o relatório oficial de 1842 acerca dos bens provenientes de 481 casas religiosas extintas até esta data, foram considerados “dignos de serem collocados nos Muzeus como peças de primoroso trabalho, raras, históricas, ou celebres por sua antiguidade”¹⁴ 207 objectos litúrgicos ou devocionais, assim discriminados: “Ambulas/ Anneis/ Brincos/ Calices/ Castiças/ Cofres/ Collares/ Colheres/ Contas soltas/ Cordões/ Cruzes/ Custódias/ Estandartes/ Fivellas/ Habitos/ Imagens/ Moedas/ Patenas/ Pixides/ Porta-paz/ Pulseiras/

¹² *Diário do Governo* 136 (11 Junho 1841).

¹³ SILVA, António Martins da – *Desamortização e venda dos bens nacionais*, pp. 113-114.

¹⁴ *Contas correntes dos objectos preciosos*, desdobrável, s/p.

Relicarios/ Sacras / Sceptros/ Vasos”¹⁵. Não obstante a reiterada preocupação em manter os objectos sagrados no contexto religioso, contam-se, entre os objectos inseridos em colecções museológicas, 23 cálices, 23 patenas e 2 píxides. Em relação ao volume de peças recolhidas, não é grande a quantidade de peças sagradas que ingressa nos museus; mas anotamos aqui – sobretudo através destas poucas dezenas de cálices, patenas e píxides – um fenómeno de deslocação do contexto sagrado para o profano.

Para lá dos objectos de ouro e prata e apesar de algumas referências a imagens e seus atributos (sendo estes em metais preciosos), as notícias relativas a outras tipologias patrimoniais, como pintura, escultura, mobiliário e paramentaria, são muito escassas dado que “não foi [...] preocupação prioritária dos primeiros governos liberais – nos dois anos decisivos subsequentes à extinção das Ordens – salvaguardar valores como estes”¹⁶. Não obstante, são as pinturas e esculturas retiradas das igrejas que vão constituir o núcleo fundamental dos acervos museológicos nacionais.

Na primeira fase da desamortização, logo após ao Decreto de 1834, o processo de recolha, inventariação e distribuição dos bens revelou-se desadequado face ao volume de património envolvido, permitindo a danificação, por falta de condições de conservação e segurança nos depósitos, ou perda, por extravio ou destruição, de obras com eventual valor artístico. Contudo, após uma primeira fase desordenada, os procedimentos foram progressivamente reajustados, permitindo uma organização mais eficaz, o que se reflectiu sobretudo na gestão dos bens das ordens femininas. Neste caso, após a notificação do falecimento da última freira de um convento, a Repartição da Fazenda procedia ao inventário-geral dos respectivos bens e comunicava a extinção oficial da casa à hierarquia eclesiástica, à Inspeção-Geral das Bibliotecas e Arquivos e à Academia de Belas-Artes. No restante, cumpriam-se as formalidades que informavam a alienação dos bens das ordens masculinas. Ou seja e de acordo com as instruções para o cumprimento do Decreto de 30 de Maio de 1834, após uma primeira selecção

¹⁵ Cfr. *Contas correntes dos objectos preciosos*, desdobrável, s/p.

Vd. também SILVA, António Martins da – *A extinção das ordens religiosas*, pp.375-382, com gráficos e quadros estatísticos relativos aos objectos provenientes dos conventos extintos e posterior distribuição.

¹⁶ SILVA, António Martins da – *A extinção das ordens religiosas*, p. 392.

dos bens que não fossem refundidos ou alienados em hasta pública, os objectos mais preciosos e de maior valor artístico eram conduzidos à Academia e, posteriormente, ao museu sob a sua tutela, enquanto os restantes, como mobiliário, alfaias e paramentaria ficavam na posse da autoridade religiosa secular que redistribuía, conforme os casos, por confrarias, asilos ou juntas de paróquia. “Assim, verificamos que mais de metade dos referidos objectos [de uma listagem feita a partir dos inventários e relatórios oficiais] ficaram na posse das autoridades eclesiásticas, para, em conformidade do disposto nos Decretos de 30 de Maio e de 20 de Junho de 1834, serem destinados ao serviço do culto e, subsequentemente, distribuídos pelas igrejas e capelas mais necessitadas.”¹⁷

A Lei de 4 de Abril de 1861 determinou a expropriação dos bens das ordens religiosas femininas, à excepção das casas onde habitassem¹⁸. Um levantamento efectuado no ano anterior indicava que apenas tinham sido extintos 18 conventos e mantinham-se activos 112, dos quais 80 em situação de ilegalidade por funcionarem com menos de 12 freiras¹⁹. Segundo um relato da época “é sabido que há conventos pobríssimos e outros que possuem importantes bens. É igualmente sabido que os conventos não tem, na maxima parte, o numero canonico necessario para constituir comunidades. Alguns conventos há com uma, e duas Freiras, e poucos (23) que tenham numero excedente ao canonico”²⁰.

Os factores sócio-políticos decorrentes da fixação do liberalismo e a implantação do regime constitucional aliados a uma mentalidade romântica que promovia a exaltação da história e dos valores nacionais e servidos por um crescente património público

¹⁷ SILVA, António Martins da – *A extinção das ordens religiosas*, p. 376.

¹⁸ “Artigo 1.º

“§ 1.º São suscitadas e ampliadas as leis do reino proibitivas da amortização de bens prediaes, rusticos ou urbano, de igrejas ou corporações religiosas [...]

“§ 2.º Não são comprehendidos na disposição d’este artigo:

“1.º As casas de habitação das religiosas [...]

“Artigo 5.º

“São, para os effeitos d’esta lei, comprehendidos na denominação de igrejas e corporações religiosas os conventos de religiosas existentes ou que de futuro existirem [...].”

Cartas de lei de 4 de Abril de 1861, s/p.

¹⁹ Vd. SILVA, António Martins da – *A desamortização*, p. 341.

²⁰ CÉU, Fr. Bruno do – *Carta ao... Sr. Antonio José d’Avila*, p. 5.

proveniente das desamortizações, marcam o contexto da museologia oitocentista. “O período da monarquia constitucional [...] conheceu um florescente movimento de abertura de instituições museológicas por todo o país, rompendo-se com a acentuada macrocefalia das épocas anteriores, e evidenciando uma concepção de ‘Museu’ enquanto centro de estudo, inventário e catalogação de colecções.”²¹ O Museu assume-se como centro dinamizador de cultura e arte, ao serviço não só dos artistas e de uma elite intelectual, mas de um público cada vez mais diversificado.

O impacto da extinção das casas religiosas no desenvolvimento da museologia oitocentista acontece em dois registos paralelos: por um lado, a alteração no conteúdo dos acervos, onde deixa de predominar o vector científico para prevalecer o ideal estético; por outro, a passagem de objectos do registo sagrado para um ambiente profano, simultâneo à alteração do modelo de fruição, que passa do devocional ao expositivo.

Até então, as realizações museológicas, mesmo de entidades e instituições eclesiásticas, privilegiavam, para lá da pinacoteca, as colecções de achados arqueológicos e testemunhos do passado, de espécimes de ciências naturais e física, de peças etnográficas, explorando-lhes conteúdos de singularidade e exotismo. Os objectos religiosos, se expostos, eram-no em local próprio, igualmente “sacro”, ou seja, separado do comum.

O factor dominante neste processo de descontextualização é a entrada do objecto sagrado ou litúrgico no espaço do museu o qual, embora não seja um espaço vulgarizado, se situa em esfera profana. Dado que estes objectos, além do cunho religioso a que foram primordialmente associados, são, pelas suas características materiais e formais, também obras de arte, ingressam em museus com colecções de tipologia artística, podendo afirmar-se que a musealização do património religioso se dilui na globalidade dos espólios.

A nacionalização dos bens culturais pertencentes aos conventos tornou premente a

²¹ BRIGOLA, João Carlos, rel. [et. al.] – Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal, s/p.

criação de espaços onde peças de valor material, artístico e simbólico pudessem ser guardadas e expostas, tornando-se acessíveis ao grande público. Para lá da urgência prática de acomodar o recente espólio de bens do Estado, o novo poder pretendia veicular, através destas peças, a ideologia do regime, desmistificando-lhes a anterior função no contexto religioso, integrando-as num cenário laico.

O Museu Português e a Academia de Belas Artes do Porto

O Museu Português foi o primeiro museu público, do Estado, em Portugal, criado por desígnio de D. Pedro IV, em 1833, sob a direcção de João Baptista Ribeiro. “Este museu é gerado durante o cerco do Porto de 1832-33, sendo portanto o fruto do movimento liberal e revolucionário que lutava pela queda do absolutismo de que sairá vencedor. Neste espírito, não admira pois que o Museu Português apresente uma nova prática da museologia, pois os museus passam a ser entendidos como instituições ao serviço do público.”²²

Foi instalado no Convento de Santo António da Cidade: “as circunstâncias favoreciam o desígnio. Não faltavam casas devolutas e objectos valiosos de fácil obtenção. [...] Havia conventos limpos de habitantes, prontos para variadas aplicações”²³. Ligado ao projecto desde o início, João Baptista Ribeiro narra, na primeira pessoa, os pormenores da adaptação do edifício à função museológica: “tratei de apropriar aquelle Edifício ao character da sua nova destinação; e principiando as obras competentes a 21 de Maio de 1834, forão feitas a jornal até 27 de Setembro do mesmo anno; dando em resultado uma Galleria de 324 palmos de comprido, 27 de largo e 23 de pé direito [...]: Há um Gabinete contiguo de 24 por 27 palmos. No andar de cima está a Sala de Estudo e Exposições Públicas, tem de comprido 125 palmos, largura 32, e altura 25, e fica tendo luz vertical, obliqua, e quasi horizontal ao sobrado ou pavimento; podendo distribuir-se sobre os modelos á vontade de quem os estudar, segundo os diversos fins das

²² TEIXEIRA, Madalena Brás – Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal, p. 25.

²³ VITORINO, Pedro – *Os museus de arte do Porto*, p. XIII.

composições [...]. Além d'isto o Edifício tem capacidade para oficinas necessarias para quanto é material do Museu [...] N'este estado de cousas, fiz conduzir para o Museu quanto havia escolhido n'esta Cidade; o que veio de Tibães e de Coimbra”²⁴.

Assumia, portanto, como objectivos, a preservação do património móvel, nomeadamente o que fora sequestrado durante o cerco do Porto, e a respectiva divulgação ao público em moldes culturais e pedagógicos. Firmou a colecção com espólio proveniente da região²⁵. O fim do cerco do Porto ditou o abrandamento do processo de desenvolvimento do museu, que apenas conhecerá novo impulso durante o reinado de D. Maria II através da concessão de verbas para o seu funcionamento.

A partir de 1839, o Museu partilha com a Academia Portuense de Belas-Artes, criada em 1836, a direcção, as instalações e, em parte, os propósitos, o que lhe confere características particularmente academicistas, em que a pintura e a escultura constituem os principais núcleos do acervo. Não obstante o conservadorismo inerente a esta condição, o facto de se assumir como instituição pública marcava uma profunda inovação, face ao panorama museológico anterior.

O processo de formação do Museu Portuense, por seu turno, constituirá um ponto de referência para a criação de uma instituição de idênticos moldes e objectivos na capital do reino, servindo o pioneirismo daquele para permitir um mais amplo e significativo projecto desta.

O depósito de S. Francisco e a Academia de Belas Artes de Lisboa

Na sequência do Decreto de Maio de 1834, a 16 de Outubro desse ano, foi criado, por despacho do Ministério do Reino, subscrito pelo Bispo-Conde D. Fr. Francisco de S. Luís, o “Deposito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e de mais preciosidades Litterarias

²⁴ RIBEIRO, João Baptista – *Exposição historica da criação do Museo Portuense*, p. 8.

²⁵ Posteriormente, receberia peças do mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, e algumas do depósito de S. Francisco, em Lisboa.

e Científicas” no convento de S. Francisco em Lisboa, com o objectivo de recolher o património móvel proveniente dos conventos extintos na província da Estremadura²⁶.

Em Fevereiro de 1835, já tinham sido recolhidos no depósito “mais de mil quadros de Pintura, e entre elles, um grande numero dos mais excellentes, e primorosos, que se tem recolhido das Casas Religiosas extintas nesta Capital, e suas vizinhanças, e que devem a seu tempo servir á fundação de um Museo Nacional de Bellas-Artes.”²⁷ Por esse motivo, em Fevereiro de 1835, um novo despacho do Ministério do Reino, criava “uma Comissão de Artistas e pessoas inteligentes”²⁸, com a incumbência de classificar, ordenar e seleccionar objectos para exposição no Museu Nacional.

No ano seguinte, Passos Manuel fundou, em simultâneo com a do Porto, a Academia de Belas Artes de Lisboa, com o propósito de estudar, classificar e organizar todas as antiquilhas e livrarias incorporadas e depositadas no antigo convento de S. Francisco, em Lisboa. A administração de todo o espólio foi entregue ao Conselheiro António Nunes de Carvalho, que ficava incumbido de gerir a complexa operação de recolha das preciosidades, quadros e livros, bem como da respectiva distribuição pelas instituições de ensino e pelas bibliotecas e museus então constituídos. A Portaria de 30 de Dezembro de 1836²⁹ encarregava várias tarefas à Academia: classificar as pinturas existentes naquele depósito, a fim de elaborar e publicar um catálogo; escolher, para sua pertença, as que fossem mais úteis ao estudo de académicos e artistas; seleccionar

²⁶ “Ministerio do Reino – Sua Magestade a Rainha, Tendo considerado a necessidade de se estabelecer um Deposito das Livrarias, Cartorios, Pinturas e de mais preciosidades Litterarias e Scientificas dos extinctos Conventos de Lisboa, e Provincia da Extremadura, para ahi serem devidamente guardadas, classificadas, e inventariadas com seus respectivos Cathalogs: Há por bem nomear ao Doutor Antonio Nunes de Carvalho, para organizár este Deposito no extincto mosteiro de São Francisco da Cidade, que pela sua situação central escolhida construção, hé o edificio mais proprio para esse fim.”

Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. 1938 (III: Documentos), pp. 4-5.

²⁷ *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 1938 (III: Documentos), p. 62.

²⁸ “Ministerio do Reino – [...] E sendo conveniente proceder desde logo a escolha e classificação das mesmas Pinturas, para se hirem collocando nas Casas daquelle edificio, que para isso forem destinadas: Há Sua Magestade apor bem Mandar criar uma Comissão de Artistas, e pessoas intelligentes, as quaes concorrendo ao referido Deposito em um ou dois dias de cada semana, que mais comodos julgarem, assentem de commum acordo na escolha, plano de classificação, e collocação que lhe parecer mais util ao fim do futuro estabelecimento do Museu Nacional. [...] Bispo Conde Fr. Francisco”

Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. 1938 (III: Documentos), p. 62.

²⁹ Portaria de 30 de Dezembro de 1836. *Diário do Governo* N.º 311 (31 de Dezembro de 1836), p. 1454.

as que se destinassem aos museus das capitais de distrito; proceder aos restauros necessários; mandar litografar e gravar uma colecção dos melhores pintores clássicos portugueses.

A Academia assumia a incumbência de preparar a selecção do espólio sob a sua tutela e elaborar o projecto expositivo numa galeria pública. Para isso, recebia “por inventario os quadros que ella houver de escolher para estudo dos Academicos e, organização da Galeria de Pinturas”³⁰. A Galeria abriu em 1868, com 366 pinturas. Por essa altura, estavam reunidos 540 quadros, que se dispunham pelas paredes das Aulas de Pintura Histórica, de Pintura de Paisagem e de «productos naturaes», bem como no gabinete do director honorário da Academia³¹.

O marquês de Sousa Holstein, no *Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pintura*³², traça o historial da colecção, sem ocultar os reveses sofridos durante a transferência das obras para o Depósito: “Entre estes objectos avultavam as obras de arte, sobretudo as pinturas. Foram numerosissimas as que em virtude d’esta determinação se arrecadaram no deposito. Um grande numero d’estes quadros tinha pouco ou nenhum merecimento; bastantes télas e taboas haviam soffrido desgraçados restauros. Outros, e não poucos, depois de arrancados dos logares em que se achavam fixados havia seculos, e transportados em carros, expostos á chuva, depositados durante meses em logares humidos, achavam-se, em virtude d’estas causas, bastante arruinados; muitas obras importantes e cuja existencia era bem conhecida não chegaram a dar entrada no deposito.”³³ Mas já antes deste processo, nos locais de origem, as condições de conservação também seriam, em regra, muito deficitárias: “A maior parte d’aquellas pinturas sendo retabulos de altar, achava-se quotidiana e permanentemente exposta ao

³⁰ *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 1938 (III: Documentos), p. 92.

³¹ Cfr. CARVALHO, José Alberto Seabra; CURVELO, Alexandra – 1834-1981: Breve história de uma colecção. In *Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 45.

³² O catálogo de 1872 (que iremos seguir) tem a rubrica de 2.^a edição, pelo que se considera como 1.^a edição o datado de 1868; não obstante havia saído um outro, em 1862, muito raro, por ter sido retirado de circulação logo após a sua edição. Cfr. FIGUEIREDO, José – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 10.

³³ *Catalogo provisório da Galeria Nacional de Pintura*, p. 9-10.

fumo das vélas e do incenso, o que pelo decurso dos annos foi ennegrecendo umas tintas e alterando outras; as paredes sobre que se apoiavam os quadros eram, em muitos casos, humidas; os telhados que as cobriam nem sempre andavam bem reparados, e os quadros, sobretudo os de madeira, soffriam bastante n'estas condições.”³⁴ Depreende-se, do estado da questão aqui apresentado, a urgência de uma instituição onde este acervo artístico pudesse ser preservado. De resto, Sousa Holstein define os conceitos museológicos que lhe deveriam ser subjacentes e que passam não só pela manutenção de um ambiente propício à conservação e segurança das peças, mas também a criação de um quadro institucional que se dedicasse ao seu estudo sistemático e rigoroso, dado que “as nossas collecções não tem conservadores; não há pois quem tenha oficialmente o dever de as estudar, classificar e descrever”³⁵. Apesar de todos os reveses ocorridos durante o processo de arrolamento, a origem conventual das peças e os critérios academicistas que presidiram à selecção das peças determinaram a constituição de um espólio de pintura retabular portuguesa seiscentista, reunido num único espaço de apreciação e estudo. Com isso beneficiou a historiografia da arte que pôde redescobrir os mais antigos testemunhos da Escola Portuguesa de pintura e a obra dos chamados Primitivos Portugueses.

Com a tripla função de conservar um espólio numeroso, organizar exposições públicas de Belas-Artes e preparar artistas e artesãos, o Convento de S. Francisco depressa se revelou impróprio para actividades tão diversas, ainda que complementares, propiciando a degradação de peças valiosas e votando ao esquecimento as colecções aí armazenadas.

A Exposição de Arte Ornamental de 1882

A ideia da criação de um museu que expusesse a colecção armazenada no Convento de S. Francisco só encontrará resposta em 1882 no decurso da Exposição de Arte

³⁴ *Id.*, p. 11.

³⁵ *Id.*, p. 6.

Ornamental, no Palácio dos Condes de Alvor. A exposição foi inaugurada pelos reis D. Luís de Portugal e D. Afonso XII de Espanha. A mostra apresentava ao público português as peças que haviam figurado numa exposição de arte da Península Ibérica realizada no ano anterior em Londres. O Decreto³⁶ de 22 de Junho de 1881 determinava que fosse organizada “uma exposição de exemplares da arte ornamental e decorativa, de origem hespanhola e portugueza, fabricados desde os tempos mais remotos até ao fim do seculo XVIII”³⁷, e definia as funções imputadas à respectiva comissão, elaborando um elenco de tarefas que se mantêm inerentes às funções dum comissariado actual: “organizar os necessarios programmas, regular a fôrma de admissão e entrega dos objectos, fazer a selecção dos que devam ser expostos, superintender na sua conveniente installação, coordenar o catálogo respectivo, e propor ao governo tudo quanto julgar necessario para que a exposição se realice nos termos devidos e com a maxima vantagem para o paiz”³⁸.

Na classificação das obras admitidas, segundo a lógica subjacente ao plano da exposição, as peças religiosas eram ordenadas pela tipologia de material ou fabrico: ourivesaria, metais preciosos e jóias – alfaias litúrgicas (custódias, cálices, cruzes de altar e processionais, píxides, galhetas, castiçais, coroas, resplendores, lâmpadas, relicários, báculos, etc.); escultura decorativa – imagens de santos em mármore, marfim, barro, madeira, cera; cerâmica, vidros e esmaltes – esmaltes incrustados (relicários e outros objectos do culto feitos de cobre esmaltado) e esmaltes pintados (dípticos, trípticos,

³⁶ “Artigo 1.º Realizar-se-há em Lisboa, no museu nacional de bellas artes, uma exposição de exemplares da arte ornamental e decorativa, de origem hespanhola e portugueza, fabricados desde os tempos mais remotos até ao fim do seculo XVIII.

“§ único. Poderão, todavia, ser igualmente admittidos á exposição quaesquer objectos, pertencentes á arte ornamental e decorativa, que, embora não sejam de origem hespanhola ou portuguesa, existam em qualquer dos dois paizes anteriormente ao principio do seculo actual.

“Art. 2.º A exposição conservar-se-há aberta desde o mez de novembro do anno corrente até ao fim do mez de Janeiro de 1882.

“Art. 3.º É creada uma comissão central directora dos trabalhos para a exposição, a qual terá a seu cargo: organizar os necessarios programmas, regular a fôrma de admissão e entrega dos objectos, fazer a selecção dos que devam ser expostos, superintender na sua conveniente installação, coordenar o catálogo respectivo, e propor ao governo tudo quanto julgar necessario para que a exposição se realice nos termos devidos e com a maxima vantagem para o paiz.”

Catálogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental [...] Texto, p. VII-VIII.

³⁷ Vd. nota anterior.

³⁸ Id.

placas, cofres); mobília – móveis próprios do culto (sacrários, credências, andores, estantes do coro, retábulos, etc.); tecidos bordados – paramentaria (paramentos de brocado, lhama ou seda, véus de cálice, frontais, pavilhões de sacrários), rendas; encadernações em couro, metal, pergaminho, madeira³⁹.

As peças eram provenientes não apenas da Academia de Belas Artes, mas também das Sés de Lisboa, Coimbra, Viseu, Lamego, Évora, Braga, Leiria e Elvas e de outras igrejas, dos Mosteiros do Lorvão, Odivelas, Almoester, e de Nossa Senhora da Conceição em Beja, das mitras patriarcal e episcopais, confrarias, paróquias, misericórdias, do Museu Portuense e da Academia do Porto, e já de muitas colecções particulares, entre as quais avultava a de D. Fernando II, presidente de honra da exposição. No total, “foram expostos mais de quatro mil objectos, dos quaes apenas trezentos e tantos, compreendendo os da secção ingleza, alguns da secção hespanhola e poucos das collecções de Portugal”⁴⁰, respectivamente 70 peças vindas de Espanha e 250 empréstimos do Museu South Kensington (actual Victoria and Albert), de Londres.

A organização do acervo obedecia a “uma classificação racional, que permitisse agrupar os objectos, não pelas pessoas a que pertencem, mas pelas suas naturaes analogias”⁴¹. Assim, à excepção das colecções dos reis D. Luís e D. Fernando, da condessa de Edla e estrangeiras, as restantes peças foram distribuídas “por três grandes grupos, compreendendo n’um os tecidos, bordados e manuscritos illuminados; n’outro, os moveis e ceramica; n’outro, finalmente, a ourivesaria e obras de esculptura, pintura, etc., que, por suas menores dimensões, mais conviesse intercallar com os objectos de oiro e prata, a fim de evitar n’esta collecção a monotonia e uniformidade”⁴².

Augusto Filipe Simões, médico, estudioso de história da arte e arqueologia, e bibliotecário de Évora desde 1863, nas cartas ao redactor do *Correio da Noite*, descreve

³⁹ Cfr. *Catálogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental [...] Texto*, p. XI-XIV.

⁴⁰ *Id.*, p. XIII.

⁴¹ SIMÕES, Augusto Filipe – *A exposição retrospectiva de arte ornamental*, p. 1.

⁴² *Id.*, *ibid.*, p. 2.

minuciosamente a exposição, da qual reconstrói o percurso do visitante, referindo em pormenor as peças a que atribuía maior importância. Através deste relato, ilustrado por amiúdes apontamentos de carácter museográfico, afigura-se que a exposição tende a seguir uma ordem cronológica, mas que, nas salas, o critério é irregular. Frontais, capas de asperges, casulas e dalmáticas ombreiam com as colchas, tapeçarias e traje⁴³. A “*sedes gestatoria* em que, no seculo passado, traziam o patriarcha em procissão, como n’um andor”⁴⁴ encontra-se numa das salas que “contem objectos das mesmas classes, entre as quaes predominam a ceramica, mobilia, armas e arreios”⁴⁵. A ourivesaria permitia uma maior homogeneidade na apresentação de objectos religiosos, pelo que resulta “instructiva e curiosa a comparação dos objectos da mesma classe chronologicamente dispostos”⁴⁶, apesar de registar que na “grande collecção de obras de ourivesaria, por entre as quaes se intercallaram algumas de outras classes, afim de evitar o aspecto monotono de uma longa serie de objectos metallicos”⁴⁷. Na sala com a colecção de D. Fernando e da Duquesa de Edla, “não se nota alli um só objecto que pareça de mais ou deslocado, um logar vazio que devesse ser preenchido, uma concordância de fórmias ou de côres”⁴⁸, mas a baixela doméstica partilha o espaço com esmaltes limosinos, escultura e talha de temática religiosa. Os “frontaes que em molduras doiradas estão por cima dos grandes armarios envidraçados”⁴⁹, as “talhas do Japão, collocadas sobre o armário da ourivesaria”⁵⁰, ou as duas vitinas “occupadas por grande variedade de objectos na parte inferior; na parte superior por inúmeros

⁴³ Id., *ibid.*, p. 3-12.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 52.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 51.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 120.

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 63.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 25.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 8.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p.33.

leques”⁵¹ confirmam, além do ecletismo do discurso, o horror ao vazio, em conformidade com a estética oitocentista.

Mesmo os suportes museográficos são objecto desta minúcia decorativa e extrema intenção artística: “o grande armario onde estão collocadas a maior parte das obras de ourivesaria, foi feito com fragmentos de talha portugueza dos fins do seculo XVII ou dos principios do seculo XVIII. A côr negra da madeira de carvalho e o forte relevo das folhagens e outros ornatos dão grande realce aos objectos de prata branca e de prata doirada”⁵².

Como suporte documental à exposição, foi publicado o *Catálogo Illustrado da Exposição*⁵³, em dois volumes: o primeiro com a descrição sumária das peças mais significativas; o segundo, com litografias de 220 peças. Além disso, Filipe Simões coloca ao serviço da exposição uma vantagem que a técnica da época lhe permite: o uso do registo fotográfico como complemento de uma exposição e, neste caso, como solução de continuidade e testemunho permanente de um acto efémero que, sendo inédito em 1882, se tornou numa prática integrante e inevitável da qualquer trabalho museológico posterior. “Mas além de que as exposições são por natureza ephemeras, objectos que durante os periodos em que se conservam abertas, parecerão destituídos de todo o interesse, tornar-se-hão depois, por circunstancias eventuaes e imprevistas, dignos da maior importancia. Por outra parte, ainda na propria Exposição falta a oportunidade para confrontar exemplares dispersos por salas differentes, quando para certos estudos se tornam indispensaveis essas confrontações. Finalmente, passado tempo, o facto que ainda hoje vive na memória de todos cahirá no esquecimento; e o curioso das artes ou o investigador da sua historia terá de andar de cidade em cidade, em dilatada peregrinação, para observar dos objectos, que d’uma vez sómente chegaram a reunir-se no mesmo recinto, aquelles que por acaso houverem escapado á acção destruidora do tempo, ás restaurações ignaras dos nacionaes ou á avida cubiça dos estrangeiros.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 45

⁵² Id., *ibid.*, p. 32.

⁵³ *Catálogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola*, 1882. 2 vols.

Portanto a todas as exposições, seja qual for a natureza dos objectos expostos, obras de arte, machinas, animaes, plantas, serve hoje a photographia como de complemento necessario.”⁵⁴ Entre outros índices de vanguarda, também a colecção de fotografias das peças expostas, tiradas por Carlos Relvas, se assume como um dos factores que marca a modernidade desta exposição no plano nacional e a importância que teve na sua fixação de um conjunto de boas práticas e procedimentos museológicos.

O êxito que esta exposição conheceu, a elevada adesão do público, contabilizado em cerca de 100.000 visitantes, e a polémica que suscitou quanto ao destino do espólio da Academia, foram elementos determinantes para que se começasse a considerar o palácio como uma hipótese viável para a concretização desse espaço em museu. A precariedade de condições para a conservação da colecção tornou mais premente a urgência de uma instituição museológica de âmbito nacional em que o grande acervo, documento da história da arte portuguesa, pudesse ser guardado, estudado e divulgado.

O Museu de Belas Artes e Arqueologia

Dois anos depois, o Estado comprou o edifício das Janelas Verdes que lhe estivera alugado e determinou que para lá fossem transferidas as colecções que se encontravam sob a responsabilidade da Academia. “Se bem que aberto ao público em 12 de Junho de 1884, no Palácio das Janelas Verdes, o museu existia já, embora mal acomodado e sem edifício proprio, desde 1883”⁵⁵.

O Museu de Belas Artes e Arqueologia abriu ao público, integrando o mais valioso espólio artístico do país, dado que a colecção inicial, proveniente dos conventos extintos, se enriquecia com outras de diversas proveniências. No acervo, dominavam as tipologias chamadas de «belas-artes»: a pintura, proveniente do depósito de S. Francisco; a colecção de objectos litúrgicos de ourivesaria, transferida em 1867 da Casa

⁵⁴ SIMÕES, Augusto Filipe – A Arte antiga em Hespanha e Portugal, p. 333 [extraído de RELVAS, Carlos – Album de phototypias da Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa].

⁵⁵ FIGUEIREDO, José – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 145.

da Moeda para a Academia; as colecções de escultura e artes decorativas vindas dos conventos femininos; e mesmo o acervo de desenhos, gravuras, arte ornamental e arqueologia, que vinha a ser adquirido pelo museu. A incorporação dos bens oriundos dos conventos das freiras, relançada pela Lei de Abril de 1861, conferiu maior homogeneidade à colecção deste museu como repositório da história da arte nacional. Sendo objecto de uma recolha mais sistematizada, as peças de artes decorativas eram inventariadas, avaliadas e seleccionadas para ingressar em instituições museológicas.

Em 1891, o documento que fundamentava a entrega provisória do Convento das Albertas, contíguo ao Palácio dos Condes de Alvor, para alargamento do museu⁵⁶, expunha o problema da exiguidade do espaço em relação ao aumento do espólio: “o edifício do museu nacional de bellas artes e archeologia, situado ás Janellas Verdes, n’esta capital, é já hoje insufficiente para conter as collecções n’elle arrecadadas, e não tem a capacidade precisa e mais condições necessarias para poderem ser convenientemente expostos e examinados os objectos artisticos, historicos e archeologicos, que para ali affluem, nomeadamente dos espolios dos conventos”⁵⁷. O acervo desenvolvia-se de forma eclética, porque era muito diversificado o património recolhido: “é desigual; é rico n’um ramo, pobre n’outros, completamente falho em certos grupos d’arte”⁵⁸. Mesmo o espólio proveniente dos conventos tinha valias muito variadas e, nos últimos tempos, para lá dos objectos de culto, começava a dominar a recolha de mobiliário e os utensílios da vida doméstica das freiras⁵⁹. Em 1905, Alfredo Keil referia que “nos ultimos tempos, muito poucos foram os objectos antigos do culto que deram entrada no Museu Nacional, provenientes dos ultimos recolhimentos extinctos”⁶⁰ enquanto surgiam peças de arte religiosa no comércio de antiguidades lisboeta e do exterior.

⁵⁶ Não obstante, o alargamento do museu para o Convento das Albertas só terá início passadas algumas décadas durante a direcção de José de Figueiredo.

⁵⁷ *Diário do Governo* 24 (31 de Janeiro de 1891), p. 232.

⁵⁸ PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes*, p. 4.

⁵⁹ *Cf. id., ibid.*

⁶⁰ KEIL, Alfredo – *Collecções e museus de arte em Lisboa*, p. 30.

A planificação do museu reflecte o predomínio da colecção de pintura, sublinhado pelo facto de os dois primeiros directores, António Tomás da Fonseca e António José Nunes, serem pintores⁶¹. O primeiro, com uma orientação mais nacional e diacrónica, organizou a colecção por épocas, destacando as melhores obras, avaliadas segundo critérios estéticos, e remetendo as restantes para zonas de acesso restrito; o segundo, ordenou-a por escolas, dificultando o processo de observação e análise das obras, o que já na época gerou polémica. “O museu das Janellas Verdes em breve se transformou em um verdadeiro deposito em que a obra de arte autentica desaparecia apagada e perdida entre banalidades ou verdadeiros horrores.”⁶² O esquema manter-se-á doravante. “Desde que o Museu existe, a organização da exposição permanente tem oscilado entre duas lógicas de escolha: a lógica das escolas, ou dos fabricantes, e a lógica dos suportes, ambas diferentemente se articulando com uma terceira lógica, a do tempo, que maioritária e vocacionalmente se arruma entre os séculos XII e XIX.”⁶³

A pintura surgia, na actuação dos primeiros directores, como a primeira tipologia museológica, secundada pela escultura. O museu confirmava a designação de «belas-artes». As peças de ourivesaria, pelas circunstâncias materiais de preciosidade, eram também objecto de apresentação específica, combinada com dispositivos de segurança que contribuíam para a sua exaltação. As outras peças, como mobiliário e têxteis, em que se incluíam alfaias litúrgicas e paramentaria, submetiam-se a um registo secundário, aparecendo como complemento decorativo às peças dominantes, apesar do relevo que a exposição de 1882 lhes propiciara.

No que se refere à contextualização museológica das peças, também a pintura era mostrada enquanto expressão artística, qualquer que fosse o sentido do discurso transmitido. Os quadros, apresentados como peças isoladas, desgarrados das apresentações retabulares, mesmo que postos em correcta sequência, perdiam o esquema visual que estivera na origem da sua elaboração. Da mesma forma, a

⁶¹ Cfr. Id., *ibid.*, p. 149-150.

⁶² FIGUEIREDO, José – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 150.

⁶³ PORFÍRIO, José Luís Gordo – *A Exposição*. In *Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 19.

voluntária desproporção inventada pelo artista para obter uma correcta visualização em perspectiva, resulta artificial ao ser colocada ao nível do olhar. Contingências que se mantêm e assumem como inerentes ao museu, estas são as conseqüências do processo de transferência para o meio museológico, definido por perdas e ganhos no registo da leitura e observação das peças. No museu, a força e o impacto da pintura inserida nas monumentais construções dos retábulos perde a favor da aproximação. Cada obra é objecto de uma apreciação particular, servida pela minuciosa leitura dos pormenores que a colocação ao nível do olhar do visitante permite.

Com a implantação da República, o museu é desdobrado: o museu das Janelas Verdes fica com a designação de Museu Nacional de Arte Antiga e o espólio do novo Museu Nacional de Arte Contemporânea regressa para anexos do antigo Convento de S. Francisco.

O Museu Nacional de Arte Antiga recebe a incumbência de reunir as colecções que ainda se dispersavam por várias instituições e de receber o espólio artístico dos paços reais e, devido à lei da separação da Igreja e do Estado, das peças incorporadas das sés e dos paços episcopais. O acervo, de resto, continua a enriquecer-se com peças oferecidas, legadas ou doadas por coleccionadores, colocadas em depósito por entidades públicas e privadas, ou adquiridas directamente pelo museu.

O programa de José de Figueiredo, que assumiu a direcção do Museu em 1911, passa pelo abandono do «museu-galeria» em prol dos modelos europeus “em que [à semelhança do Bayerisches National Museum, de Munique] a obra de arte é apresentada no seu ambiente proprio, colocada entre as suas contemporaneas e disposta, entre elas, no local que o seu primitivo destino lhes teria presumivelmente dado [...] 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 tecto, nos falla a mesma linguagem”⁶⁴. A falta de verbas impôs, ao Museu de Arte Antiga, uma solução museológica intermédia pautada pelo rigor na contextualização das peças.

⁶⁴ FIGUEIREDO, José – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 152.

Outra das dificuldades sentidas por José de Figueiredo era a falta de espaço para absorver, de forma coerente e dentro de uma boa prática museológica, o crescimento das colecções. Iniciou, por isso, uma campanha de opinião através da imprensa com o objectivo de arranjar fundos para a ampliação do museu; em 1918, pôde iniciar o alargamento do museu para o Convento das Albertas. Este foi derrubado à excepção da capela, propiciando um núcleo de arte sacra *in situ*, no âmago do espaço museológico. A capela torna-se um testemunho da contextualização pretendida por José de Figueiredo, dado que aí “se fará apenas a substituição de peças moveis por outras idênticas de maior valor”⁶⁵, mantendo, dessa forma, a ambiência que lhes era mais apropriada.

O novo edifício, ou Anexo, segundo o projecto de Rebelo de Andrade, foi inaugurado em 1940, com a Exposição dos Primitivos Portugueses. A entrada do museu passa a efectuar-se pelo Jardim 9 de Abril, dando acesso ao novo edifício, estruturado em três níveis: o inferior para arrecadações, instalação do pessoal e galerias de estudo; o piso da entrada, com um amplo salão central e galerias laterais; e o superior, com uma galeria sobre o salão e uma série de salas. “O Anexo, mau grado um estilo pomposo e redundante e o grande desperdício que o salão central documenta, bem próprio da época e do regime, veio permitir uma grande renovação na disposição das colecções e foi um aumento de espaço fundamental para a vida do museu.”⁶⁶ A arte religiosa, alfaias e paramentaria, estava exposta nas salas a norte do salão, contíguas à capela, o que conferia a unidade temática deste núcleo⁶⁷; também a amplitude do espaço disponível, permitiu uma disposição mais fluida e ponderada.

Não obstante, em 1955, João Couto ainda reconhecia que “grande parte dos raros e notáveis exemplares da arte decorativa nacional que hoje figuram no Museu de Arte Antiga estão distribuídos pelas salas, desempenhando uma função apenas ornamental e não estão dispostos em séries cronológicas ou estilísticas, como um critério

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 152.

⁶⁶ PORFÍRIO, José Luís [et. al.] – *Museu de Arte Antiga*, p. 14.

⁶⁷ Cfr. *Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga*, pp. 41-44.

apertadamente didáctico, exigiria”⁶⁸. O interior do museu, apesar de algumas remodelações intermédias, revelava-se desadequado no início da década de 80. A pretexto da apresentação de um núcleo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura⁶⁹, a estrutura do anexo foi modificada, segundo o projecto arquitectónico de João de Almeida. “Esta campanha de obras consistiu basicamente na criação de um piso intermédio inteiramente novo, duas grandes salas para exposição no espaço da antiga escadaria e um espaço de claustro fechado no último andar.”⁷⁰

Entre 1992 e 94, o museu esteve novamente em obras que atingiram sobretudo o edifício dos Condes de Alvor, sem grandes alterações no espaço da exposição permanente, mas constituindo um pretexto para a sua reorganização.

A capela continua a funcionar como pólo museológico de arte religiosa, mantendo inalterada a estrutura do templo. Proporciona o circuito desde o fundo da nave, com coro-alto e capelas laterais, à capela-mor com o altar elevado e encimado pelo trono eucarístico, compondo uma típica igreja portuguesa dos séculos XVII ou XVIII, no que também se compromete a profusa decoração de talha dourada e azulejo. “Para além de proporcionar a visita a um espaço sugestivo e de raro equilíbrio, a inclusão desta Capela nos percursos do Museu introduz assim dois factores de especial relevo: a memória aqui expressa do Convento de Carmelitas Descalças que existiu neste mesmo local e o exemplo sensível de um lugar real de culto, no qual todos os elementos que foram sendo introduzidos até ao seu estado final apresentam uma incorporação global de grande vitalidade e unidade.”⁷¹ Na sala que antecede a capela, a presença do monumental arcaz do Convento das Francesinhas serve de epígrafe à funcionalidade de uma sacristia e contextualiza a apresentação de algumas alfaias, paramentaria e mobiliário religioso.

⁶⁸ COUTO, João – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 57.

⁶⁹ Exposição “Abre-se a terra em sons e cores: as descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Maio-Outubro de 1983.

⁷⁰ PORFÍRIO, José Luís, coord. – *O Museu Nacional de Arte Antiga*, p. 19.

⁷¹ Id., *ibid.*, p. 22.

A arte religiosa – abundante neste museu pelo próprio método de constituição do acervo, maioritariamente proveniente da extinção de casas religiosas – dispersa-se pelas colecções de pintura, escultura, ourivesaria, mobiliário e têxteis⁷², mas o tratamento é, do ponto de vista museológico, indiferenciado em relação às colecções de natureza civil. A busca de contextualidade conjuga-se, aqui, com o critério dos fabricos, criando galerias específicas de pintura, escultura, joalheria e ourivesaria, faiança e porcelana, nas quais se intrometem as secções de têxteis e mobiliário. A espaços, ao longo do percurso da pintura europeia, surgem núcleos cronológicos onde se cruzam escultura, cerâmica, têxteis e mobiliário, recriando ambientes, todos eles de carácter profano.

A representação do espaço sagrado mantém-se na Capela de Santo Alberto, onde as peças expostas obedecem à lógica do ritual. Contudo, a arte religiosa tem maior expressão na secção de ourivesaria, onde efectua uma pioneira e eficaz contextualização das peças, introduzindo no percurso pinturas coevas que ilustram os modos de utilização das alfaias. A exposição, aqui, mantém credenciais como referência da disciplina museológica.

A Exposição de Arte Sacra Ornamental em 1895

O último quartel do século XIX foi animado pelo zelo celebrativo manifesto através da sequência de homenagens que, a partir da comemoração do centenário da morte de Camões, em 1880, festejou as efemérides de vultos nacionais, como veículo de propaganda da ideologia anticlerical e republicana⁷³. Em reacção, os católicos encontraram no centenário do nascimento de Santo António de Lisboa, um pretexto para repor o papel da religião na sociedade e exaltar os valores cristãos veiculados pelo Taumaturgo. “Tambem agora acompanhando a comemoração de Santo Antonio no seu aniversario natalicio há sete seculos, procura-se tirar resultado, igualmente

⁷² Vd. id., *ibid.*, passim.

⁷³ Além dos festejos camonianos, tiveram especial relevo as comemorações em honra do Marquês de Pombal, em 1882, e as celebrações a assinalar o centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia em 1898. Vd. CATROGA, Fernando – *Morte romântica e religiosidade cívica*, p. 607.

pratico, fortalecendo o espirito religioso do povo portuguez.”⁷⁴ Com presidência honorária da Rainha D. Maria Pia, a comissão era presidida pela Marquesa de Fronteira e Alorna e secretariada por António Simões de Almeida. Do programa⁷⁵, à semelhança das anteriores celebrações, constavam solenidades religiosas, festejos populares e manifestações culturais: a procissão de *Corpus-Christi*, missa de pontifical, tríduo, vésperas solenes, bem como o Congresso Católico, inaugurações, sarau e espectáculos de gala, arraial, tiro aos pombos, iluminações, corrida de touros, culminando no Grande Cortejo em homenagem a Santo António composto de “carros triumphaes allegoricos: Virtudes, Sciencias, Bellas-artes, Exercito, Marinha, Colonias, Imprensa, Commercio, Industria, Agricultura, Pesca, etc. Os carros serão acompanhados por musicas e por personagens a pé e a cavallo em costumes, e com estandartes adequados”⁷⁶.

Entre estas comemorações, relevou-se a realização da Exposição de Arte Sacra Ornamental⁷⁷, na Sala de Sua Magestade El-Rei. A exposição organizava-se em sete secções, num traçado idêntico ao que informava o projecto do Museu de Belas Artes: armação e indumentária eclesiástica; torêutica; cerâmica; ourivesaria; pintura e iluminura; artes tipográficas; música sacra. Fez-se acompanhar da edição de um catálogo, da autoria de Ramalho Ortigão, que apesar de “coordenado e redigido no espaço de uma semana”⁷⁸ se apresenta próximo do tipo razoado⁷⁹. Sem ensaiar de forma particular sobre cada uma das peças, elabora comentários sobre alguns conjuntos de objectos, homogêneos ou com significado comum, traçando-lhes a

⁷⁴ SAMODÃES, 2.º Conde de – *O sétimo centenario de Santo Antonio*, p. 11.

⁷⁵ 7.º centenario de Sto Antonio de Lisboa: 1195-1895: *programma official*, s/p.

⁷⁶ *Id.*, *ibid.*

⁷⁷ Além de uma outra, a *Exposição Antoniana: 1895*, externa ao programa oficial, mas também comemorativa do centenário, basicamente documental, compilada por José António Moniz, e que constituiu a primeira exposição bibliográfica realizada na Biblioteca Nacional. Cfr. *Guia da Biblioteca Nacional*, p. 28.

⁷⁸ ORTIGÃO, Ramalho – *Catálogo da sala de Sua Magestade El-Rei*, p. 3.

⁷⁹ Por catálogo razoado entende-se aquele que contém dissertações (ou exposição de razões) acerca das peças enunciadas.

descrição material, o historial e, amiúde, a sua funcionalidade litúrgica; por vezes, intercala o discurso com a narração de acontecimentos fortuitos que se lhes relacionem. É uma abordagem inovadora em relação a semelhantes ocorrências coevas, mesmo que, em relação a dois serviços de pratos e gomis, refira que “falta-nos o tempo indispensável para dar d’estas peças uma descrição que comprehenda, ainda que summariamente, toda a mythologia, toda a historia sagrada e profana, toda a iconographia, todo o allegorismo e todo o symbolismo que n’ellas se contém”⁸⁰. Ainda que seja um texto literário, carregado de hipérboles, fica registado pela tentativa de ultrapassar a descrição dos aspectos concretos da peça, para alcançar uma interpretação acerca dos seus conteúdos semânticos.

A história da museologia novecentista constata, na sequência das experiências do século anterior, uma disjunção de ordem temática. Os antigos gabinetes de curiosidades físicas e naturais evoluem para uma crescente funcionalidade pedagógica, realizando uma ampla e actualizada representação dos conhecimentos que, sem abandonar a perspectiva histórica, constituem o objecto dos museus de ciência e técnica; as pinacotecas e as colecções de arqueologia irão organizar-se como museus de arte e de história cujo acervo teve, no caso português, o decisivo contributo dos bens das ordens religiosas a que era necessário forjar um destino condigno. A tendência europeia para a criação de grandes museus nacionais, a funcionar como um repositório didáctico de história da arte, coincidiu, em Portugal, com a eclosão desse acervo proveniente dos antigos conventos, ainda que a deficitária coordenação do início do processo tenha levado à perda de parte significativa desse património.

O processo de passagem do objecto litúrgico para os grandes museus nacionais dilui-se nos parâmetros globais da musealização do património artístico. No momento em que os objectos de matriz religiosa, litúrgica ou devocional, são subtraídos à tradicional posse eclesiástica, a sociedade apropria-se conceptualmente desses bens como um capital cultural de domínio colectivo. As grandes exposições que divulgam e promovem

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 31.

os espólios de todas as tipologias artísticas, ao mesmo tempo que consolidam a norma museológica como um novo saber em desenvolvimento, abrem esta consciência e aprofundam o compromisso da sociedade com a preservação e salvaguarda desse património.

A museologia fixa-se como uma prática informativa, educativa e de lazer, que irá marcar o panorama sócio-cultural da centúria seguinte, buscando novas modalidades e técnicas de apresentação para uma maior eficácia do seu discurso. O museu afasta-se definitivamente da prática colecionista, procurando enquadrar as peças numa lógica semântica adequada; esta decorria do conceito historicista da manifestação artística, estruturando os espólios por tipologias estilísticas, técnicas e materiais, em que o objecto religioso se inseria, como um documento indiferenciado, perdendo os dados que o identificavam como elemento do sagrado. O factor dominante que aqui se regista é precisamente a perda de identidade que permite a transformação do objecto religioso em objecto museológico.

Legislação

Chronica Constitucional de Lisboa. Lisboa : Imprensa Regia, 1833-1834

Collecção de Decretos e Regulamentos publicados durante o Governo da Regencia do Reino estabelecida na Ilha Terceira. Lisboa: Imprensa Nacional, 1834-1835.

Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1821-39.

Diário do Governo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1835- (...).

Bibliografia

Boletim da Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa: ANBA, 1932-1947.

BRIGOLA, João Carlos, rel. [et. al.] – Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal: Breve história da legislação sobre política museológica em Portugal. In *Lugar em aberto: revista da APOM* [Associação Portuguesa de Museologia]. Lisboa: APOM. N.º 1 (Out. 2003), pp. 32-45.

Cartas de lei de 4 de Abril de 1861, de 22 de Junho de 1866 e de 28 de Agosto de 1869 sobre remissão e venda de foros, censos, pensões ou quinhões e venda de prédios rústicos e urbanos... Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

CARVALHO, José Alberto Seabra; CURVELO, Alexandra – 1834-1981: Breve história de uma coleção. In *Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Edições Inapa, 1999, pp. 44-53.

Catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola. Lisboa: Impr. Nacional, 1882. 2 vols.

Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura: existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa. 2.^a ed. Lisboa: ARBA, 1872.

CÉU, Fr. Bruno do – *Carta ao... Sr. Antonio José d'Avila, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Fazenda e Estrangeiros, por ocasião da publicação da lei de Abril de 1861 relativa à desamortisação dos bens dos conventos, mitras e cabidos*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1861.

Contas correntes dos objectos preciosos de ouro, prata, e joias que pertenceram aos conventos suprimidos do continente do reino. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842.

CORREIA, José Eduardo Horta – *Liberalismo e catolicismo*. Coimbra: Universidade, 1974.

COUTO, João – *O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural*. [S.l.: s.n., 19-] Sep. *Boletim do Museu de Arte Antiga*, vol. 3 [Jan. 1954-Dez. 1955].

FIGUEIREDO, José de – *O Museu Nacional de Arte Antiga*. [Lisboa: s.n., 1915?]. Sep. *Atlantida*, 1.

PORFÍRIO, José Luís [et. al.] – *Museu de Arte Antiga: Lisboa*. Lisboa: Verbo, imp. 1977.

(Grandes Museus do Mundo)

PORFÍRIO, José Luís, coord. – *O Museu Nacional de Arte Antiga: Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museus; Electa, 1994.

RIBEIRO, João Baptista – *Exposição histórica da criação do Museo Portuense: com documentos officiais para servir à Historia das Bellas Artes em Portugal e á do Cêrco do Porto*. Porto: Imprensa de Coutinho, 1836.

Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga. 2.^a ed. Lisboa: [s.n.], 1950 (Lisboa: Ed. Gráf. Portuguesa)

SILVA, António Martins da – A desamortização. In MATTOSO, José, ed. lit. – *História de Portugal*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1992, vol. 5, pp. 339-353.

SILVA, António Martins da – *A extinção das ordens religiosas, a dispersão do património artístico e o destino dos colégios universitários de Coimbra*. Coimbra: Inst. de História de Arte, 1993. Sep. *A universidade e a arte: actas do colóquio*.

SIMÕES, Augusto Filipe – A Arte antiga em Hespanha e Portugal. In Id. – *Escriptos diversos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888, pp. 332-345. Extraído de RELVAS, Carlos – *Album de phototypias da Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa*.

SIMÕES, Augusto Filipe – *A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola em Lisboa*. Lisboa: Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882.

TEIXEIRA, Madalena Brás – Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal. Madrid: Asociación Española de Museólogos. N.º especial (2000). Sep. *Revista de Museologia: museos y museologia en Portugal: una ruta ibérica para el futuro*.

VITORINO, Pedro – *Os museus de arte do Porto: notas históricas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930. (Subsídios para a História da Arte Portuguesa; 29)