

DEPÓSITO LEGAL
1950

Rev.

385
385

V.

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



VOL. IV

L I S B O A

N.º 1

1959

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada fascículo — 25\$00

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

TELEFONE 66 41 51 (P. P. C.)

Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores: Dr.^a Maria José de Mendonça

Pintor Abel de Moura

O Museu Nacional de Arte Antiga está aberto todos os dias, excepto às 2.^{as} feiras e feriados, das 10 às 17 horas. A entrada é gratuita aos domingos e 5.^{as} feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de 2\$50

SUMÁRIO

As obras de arte decorativa representadas no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria, por João Couto, pág. 1; *L' Exposition de l'Art Gandhâra au Musée National de l'Art Ancien*, por Myron Malkiel-Jirmounsky, pág. 7; *Arrecadações nos Museus*, por António Manuel Gonçalves, pág. 19; *Para o estudo da luminária em Portugal*, por Belarmina Ribeiro, pág. 27; *Breves notas sobre a atribuição, a um mestre português, dos frescos do Claustro degli Aranci, da Badia de Florença*, por Otilia Almeida, pág. 33; *Exposições*, pág. 43; *Conferências e Palestras*, pág. 45; *Serviços Técnicos e Administrativos*, pág. 48; *Vária*, pág. 53.

Os artigos assinados por pessoas estranhas ao serviço do M. N. A. A. são de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As separatas são sempre impressas por conta dos autores

Composto e impresso na Editora Gráfica Portuguesa, Lda., R. Nova do Loureiro, 18-34 — Lisboa

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

AS OBRAS DE ARTE DECORATIVA REPRESENTADAS NO MUSEU DAS JANELAS VERDES E O CRITÉRIO DA SUA APRESENTAÇÃO NA GALERIA

POR
JOÃO COUTO

DEIXAMOS por enquanto de parte a escultura à qual consagraremos um capítulo especial, pois convém justificar as razões por que, sendo o Museu de Arte Antiga tão rico de pintura, a escultura não ocupa nele uma posição similar. Também reservaremos para outro lugar a menção às valiosíssimas colecções de desenhos e de gravuras, cuja instalação, em moldes museográficos actualizados, só agora nos foi possível iniciar.

Vamos tratar hoje das artes ornamentais com capital representação no Museu.

Neste ramo somos particularmente ricos em várias especialidades tais como: a ourivesaria e a joalheria, a torêutica, a cerâmica, o mobiliário e as artes têxteis, compreendendo a tapeçaria, os bordados e as rendas.

Antes de prosseguir na exposição do assunto convém pôr em relevo as vantagens que para o museu resultaram da instalação, não premeditada, das suas colecções.

Assim, quando o visitante se encontra na sala dos tapetes, que é o compartimento central do edificio novo, pode deslocar-se a cada uma das

secções sem ter de passar pelas outras. Cada uma tem uma localização independente e disso beneficia grandemente a visita e o estudo do museu.

A ourivesaria foi colocada numa série de salas cujas janelas abrem para o rio Tejo. Era ali já que ela se encontrava na instalação antiga que foi mantida pelo Dr. José de Figueiredo, mesmo após a grande renovação que fez nas salas da pintura.

O Dr. José de Figueiredo gostava de chamar a atenção para as novas salas bem iluminadas, bem soalhadas e com as paredes magnificamente revestidas por tecidos de qualidade, em contraste com aqueles compartimentos, um pouco soturnos, forrados de papel lavrado de tom muito escuro e cheios de vitrines, que, embora de excelente construção, se não recomendavam pelo gosto.

Foi naqueles compartimentos e naquela ambiência, por encargo do Dr. José de Figueiredo, que procedi à inventariação da ourivesaria.

Um dia, durante umas férias do director, o meu colega Luís Keil e eu próprio, modificámos o arranjo duma das salas, colocando nela dois excelentes tapetes persas e pondo nas vitrines as peças a distâncias afastadas. Esta secção, manteve-se assim até à morte do Dr. José de Figueiredo.

Havia uma sala no piso inferior, aquela que hoje serve de sala dos passos perdidos da biblioteca e do auditório, na qual o Dr. José de Figueiredo colocou, com aprimorado gosto, as pratas francesas.

Numa grande vitrine ao centro, dispôs, em excelente arranjo, as figuras de Cousinet. E em vitrines que mandou vir da Casa Mantelet de Paris, espalhou as peças da baixela dos Germain e seus colaboradores. Esta sala era um achado e, ainda hoje, dela me recordo com admiração e com saudade.

Remodelado o velho palácio, houve que pensar num novo arranjo.

Como atrás disse utilizaram-se para a ourivesaria as salas que olham para o Tejo, duas das quais mantêm ainda no tecto os velhos estuques da antiga construção.

Se bem que a instalação esteja feita em moldes mais museológicos, não posso dizer que ela me agrade e isso por três razões. Primeiro, porque, para o número das peças que o Museu guarda, o espaço é manifestamente insuficiente. Segundo, porque, se considerarmos a circulação normal do visitante apressado, não há lógica na distribuição cronológica das espécies. Terceiro, porque houve necessidade de interromper a sequência da exposição da ourivesaria pátria, com a sala que se destinou ao núcleo francês setecentista.

Seja como for, nas actuais circunstâncias ainda dispomos duma pequena sala que pode considerar-se uma capela onde se guardam, em agradável ambiência, as peças ducentistas e trecentistas; outra para a

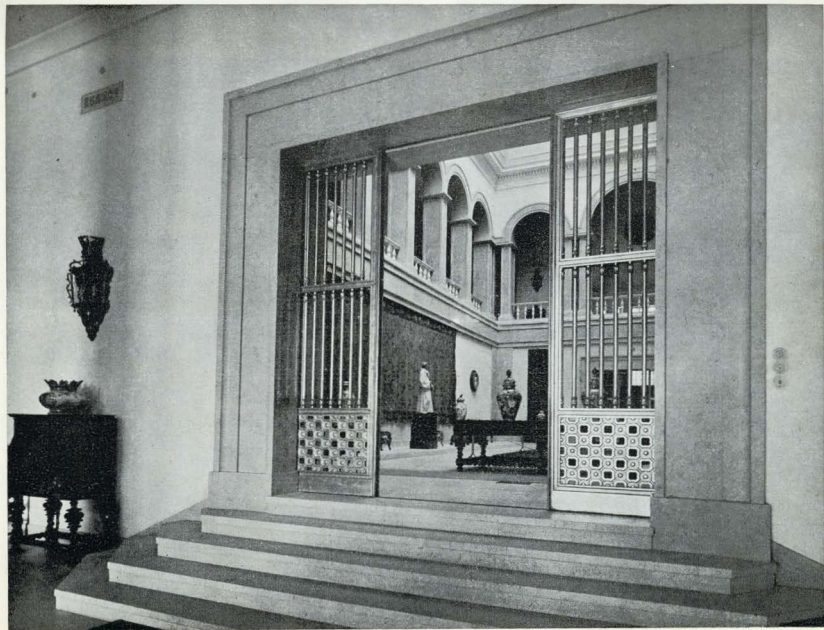


Fig. 1 — Entrada da sala dos tapetes persas
Museu Nacional de Arte Antiga



Fig. 2 — Sala da cerâmica portuguesa
Museu Nacional de Arte Antiga

ourivesaria gótica; outra para a ourivesaria manuelina e para a da renascença; outra para a época do barroco e do «rococó», sem falar na mencionada sala da ourivesaria francesa.

Tal como está, a colecção dá bem a ideia do assombroso merecimento da ourivesaria nacional em todas as épocas que vão do século XII ao princípio do século XIX.

Ali só o século XIII está deficientemente representado, pois, para o estudo dele, é necessário recorrer à opulenta colecção do museu de Coimbra.

No edifício, acabado de construir em 1940, colocámos a secção de cerâmica. É uma série de magníficas salas, de excelentes proporções também com aberturas do lado do Tejo.

Depois de dadas por prontas as salas e de retiradas as pinturas que ali figuraram no certame de 1940, ficaram elas vazias e à disposição do então conservador Cardoso Pinto ao qual, por ser especialista consumado, eu encarreguei de instalar este departamento do museu.

As salas despejadas, repletas de luz, não pareciam agradáveis e, por isso, criou-se, uma angustiada expectativa. Nessa altura uma coisa veio melhorar a situação. Com o architecto Rebelo de Andrade ponderámos e delineámos as actuaes vitrines que foram encomendadas ao hábil industrial, Ferry, que executou plenamente o que ambicionávamos. E a este colaborador se deve um dos melhores achados destes resguardos. Foi a grande prateleira intermediária para a qual arranjou um sistema de suspensão que, honra a sua perspicácia e invenção. De facto, os apoios dessa grande prateleira, se bem que imensamente sólidos, mal se vêem e não incomodam a exposição dos objectos patenteados.

Com umas arcas, uns contadores, uns tapetes de Arraiolos e uns panos de armar criou-se o ambiente adequado. Cardoso Pinto distribuiu, com profundo saber da colecção e apuradíssimo gosto, as peças nas vitrines que deviam recebê-las.

Temos uma sala destinada às porcelanas do Oriente; outra mais pequena aos azulejos; a grande sala central às produções das fábricas nacionais, de faiança e de porcelana; outra sala pequena com figuras de presépio; outra, finalmente, com as louças estrangeiras.

Duas colecções há excessivamente ricas no museu. São a das figuras de barro e a dos azulejos.

Aproveitando uma galeria escura que fica ao longo das salas atrás designadas, ali collocámos a maior parte dessa delicada e sugestiva produção dos barristas nacionais, figurando nela também o grande silhar de azulejos setecentistas que foi do Palácio dos Condes de Tentugal.

Encarregámos neste momento o Eng.º João dos Santos Simões, especialista da nossa azulejaria, de instalar, numa sala de precário aproveitamento, a grande variedade de padrões que possuímos.

A grande sala central de entrada figurava no projecto primitivo como destinada à escultura. Todos conhecem o pé direito deste compartimento e todos sabem que não existem no museu peças escultóricas à escala do seu tamanho.

As duas paredes laterais destinavam-se a receber um sonho de José de Figueiredo. Eram duas tapeçarias de Pastrana que o meu eminente antecessor sempre supôs que, um dia, traria para o Museu de Lisboa. Encontrei-me diante dum grave problema. O que ia eu pôr, sem escultura e sem panos de armar, nesta enorme sala? Foram muitos meses de cogitação com noites de grandes preocupações. Por fim arranjou-se uma solução de emergência. As paredes foram revestidas dos grandes e magníficos tapetes persas que o museu possui e outro grande tapete persa se colocou no pavimento. Com esculturas de insuficiente dimensão, os formosos jarrões da China, colocados em magníficas peanhas, excelentes arcas, dois grandes bufetes e os medalhões no estilo Della Robbia, se compôs este grande compartimento. Na galeria superior dispuseram-se móveis e mais tapetes persas.

E, se temos de admitir que muitas vezes a escala sofre um tanto, a opulência de cor que se desprende das belíssimas alfombras enche este espaço demasiadamente vasto.

Do lado oposto à cerâmica, havia outra ala que logo pensámos destinar à arte religiosa. Eram três salas dispostas em níveis diversos; a capela das Albertas, que condicionava o arranjo de toda esta parte do museu, e uma galeria aberta para a sala central.

Esta galeria tem uma história.

Como a sua parceira do lado da cerâmica nasceu também alongada e escura.

Um dia, o saudoso ministro das Obras Públicas, engenheiro Duarte Pacheco, resolveu, dando alento a uma iniciativa ousada, rasgar uma das paredes.

Então foram construídos pilares de suporte e no seu bojo se alojaram os tubos do aquecimento e de ar condicionado.

Desta medida do ministro resultou um melhoramento considerável neste lado do Museu.

A galeria foi aproveitada para ali se colocar um dos magníficos arcazes que o museu possui e, com esculturas, presépios, tapetes e móveis, se arranjou uma ambiência bastante aceitável.

Na primeira sala, do lado do Jardim 9 de Abril, collocámos alguns dos magníficos paramentos que o Museu possui.

Os paramentos têm de ser expostos em regime de «roulement».

A Senhora Dr.^a D. Maria José de Mendonça, que é conservadora desta secção do Museu, dispõe duma ampla arrecadação por ela organizada e mantida, onde se guardam as inúmeras espécies que nos é dado conservar.

Esta arrecadação está arranjada de forma tal que os estudiosos e os especialistas podem nela proceder às suas investigações.

Para a pequena sala seguinte tivemos a sorte de possuir o extraordinário retábulo de talha proveniente do Convento de Santa Joana, de Lisboa, peça de tal maneira importante que bastaria para a encher. Uma vitrine com marfins, pequenas esculturas de madeira e barro, peças de torêutica, bem como uma escultura completam o seu arranjo.

A grande sala que se segue e para a qual se desce por agradável escadaria, protegida por corrimão de pau santo, abriga em quatro vitrines centrais, opulentos paramentos quinhentistas e setecentistas.

Alguns baixos relevos de talha dourada, frontais, móveis e esculturas completam o arranjo desta sala que era o coro inferior do velho convento de Santo Alberto.

Pelo facto de estarmos num ambiente de tão profundas tradições religiosas, o arranjo tinha de estar conforme com o meio. Era a ante-câmara duma igreja e tudo tinha de convergir para preparar o visitante a entrar nesse ambiente de sugestão e de sonho.

A capela das Albertas resistiu felizmente a todas as vicissitudes por que passou o palácio e o convento anexo.

O próprio Dr. José de Figueiredo de tal forma lhe queria que a sua existência foi uma das principais razões do apego que dedicou ao Palácio dos Condes de Alvor.

A morte não permitiu que a visse limpa e encorporada no estabelecimento a que tanto queria. Ainda a conheci arrecadação de mil coisas que ao museu pertenciam. E, quando tudo de lá saiu, deparámos com um pavimento apodrecido. A primeira coisa a fazer foi substituí-lo por um novo pavimento de tejo que resultou excelentemente, sobretudo depois que nele se incrustaram as magníficas lápides sepulcrais existentes.

Arranjaram-se os altares, a escadaria do coro, o extraordinário revestimento de talha das paredes e das capelas e collocou-se — feliz achado do architecto Rebelo de Andrade —, uma bela moldura de talha, antes guardada nas arrecadações e que coube de maneira milagrosa no largo vão da grade do coro superior.

Outras descobertas ajudaram a enobrecer a igreja. Foi sobretudo a do extraordinário frontal de azulejos da capela quincentista do Santo Cristo da Fala e outros ignorados pormenores decorativos deste sugestivo templo.

No decorrer do tempo a Capela foi enriquecida com atris, candeieiros de trevas, um datado de 1735, e vários móveis. Restauraram-se as telas emolduradas pelas talhas e várias lâmpadas de suspensão de épocas diversas decoraram esta religiosa quadra.

De todas as artes decorativas representadas no Museu, aquela que menos se coaduna com uma rigorosa apresentação museológica é a do mobiliário. Neste sector o Museu possui as mais variadas, belas e representativas peças.

À falta de compartimentos para lhe dar uma lógica colocação em que fossem respeitadas as épocas e a cronologia, os móveis encontram-se distribuídos por todas as salas do Museu, melhorando singularmente as condições de apresentação das espécies.

Resta-nos fazer referência a dois pequenos compartimentos há pouco tempo devidamente guarnecidos. Refiro-me àquele onde se encontra uma pequena amostra de vidros, pálida representação do grande núcleo que possuímos, e outra onde se expôs parte da excelente colecção de pratos hispano-mouriscos, de majólicas e exemplares do próximo oriente, valioso agrupamento há pouco transferido doutras colecções do Estado.

Possui ainda o Museu, em arrecadação, um excelente conjunto de peças de torêutica que, embora valioso, se não encontra exposto por falta de espaço.

O problema do alargamento do Museu Nacional de Arte Antiga apresenta tal acuidade que, estou certo, os poderes do Estado não deixarão de o considerar.

L'EXPOSITION DE L'ART DE GANDHÂRA AU MUSÉE NATIONAL DE L'ART ANCIEN

POR

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

L'EXPOSITION, que cet article a pour but de commenter, avait un double caractère. D'un côté, elle paraissait mettre devant nos yeux des objets d'un art très spécial, qui est étranger à la plupart d'entre nous. On pouvait se demander même si cet art, certes important pour les spécialistes, était susceptible d'intéresser, voir de toucher réellement des gens d'une autre culture, à qui ses canons n'étaient pas familiers, des gens, par exemple, telles que la plupart d'entre nous, éduqués dans l'esprit de la civilisation et de l'art méditerranéens.

Mais, d'autre part, nous avons devant nous, des expressions d'un mouvement artistique de portée mondiale, pour-ainsi-dire, planétaire, de l'esthétique née probablement sur les bords de l'Indus, qui se cristallisa dans la région de Gandhâra englobant le nord du Pakistan actuel et une partie de l'Afghanistan. De là, cet art a pris un essor formidable, à travers tout le continent asiatique, grâce à une des plus grandes religions universelles et universalistes, — le bouddhisme, dont il a été l'expression esthétique.

Et ce courant artistique, aussi considérable qu'il fût, n'aurait pas eu l'importance que nous lui accordons, s'il n'avait pas contenu non seulement les valeurs nées dans cette vallée de l'Indus (qu'on considère actuellement, avec le Sumer et l'Égypte, comme le berceau de toute notre civilisation), s'il ne les avait pas contenues, disons-nous, et ajouté aux valeurs propres à son pays d'origine, d'autres valeurs qui nous sont beaucoup plus familières, qui sont les germes de la civilisation qui est la nôtre, et qui ont été le ferment et le point de départ de toute notre culture à nous, à savoir, l'apport hellénique, ce véritable substrat de toute la civilisation européenne.

L'art qu'on nous a présenté à l'Exposition est la symbiose peut-être unique et, de toute façon, la plus ancienne dans l'histoire de l'humanité, où les valeurs artistiques de l'Orient et de l'Occident se rencon-

trèrent, s'entrepénétrèrent et aboutirent à une forme qui n'est pas toujours homogène, certes, mais qui provient du même souffle.

Cet art tout entier, est le témoignage, pour-ainsi-dire, matériel de la réalité du contact auquel aspirèrent dès le début de l'histoire les grands esprits de l'Orient et de l'Occident, du contact et de la collaboration des principales variétés et formes de la culture humaine, provenant des centres les plus séparés par des zones géographiques immenses.

A parler d'une façon plus stricte, déjà à l'époque préhistorique, quelques contacts des cultures matérielles, nées aux extrémités du monde plus ou moins civilisé, ont été plus que probables.

Nous savons que les dernières recherches archéologiques ont déterminé le triangle géographique qui délimite la plus ancienne aire connue où nous trouvons des œuvres artistiques accompagnant les traces de la vie civilisée, à partir du IV millénaire (et peut-être même antérieures) avant J. C. Ce triangle était formé à l'Est par le Sumer, englobant la Mésopotamie et Mohendjo Daro, dans la vallée de l'Indus; au Nord touchant Anau au Turkestan et le Caucase; à l'Ouest englobant l'Égypte avec les ramifications vers l'île de Crète et les îles Egéennes. Ce groupe de civilisations apparentées, et, en tout cas, en perpétuelles entrepénétrations, eut probablement pour centre l'Iran actuel, dont les idées autant artistiques que tout autres ont jeté des racines — à Ouest, jusqu'en Grèce et la Méditerranée —, à l'Est, jusqu'en Chine lointaine.

C'est seulement vers le premier millénaire avant J. C. qu'une scission profonde se produit entre l'Ouest et l'Est, et leurs entrecommunications deviennent moins faciles, plus rares, et s'interrompent de plus en plus, jusqu'à la rupture, facilitée par ce que le centre du triangle sus-mentionné perd son irradiation et sa tradition civilisatrices, fait dû, peut-être, à l'immense bousculade des tribus asiatiques nomades, venues du Nord.

Ainsi donc à partir du début du premier millénaire avant J. C., deux types d'expression artistique, l'oriental et l'occidental, commencent à se cristalliser: — celui de la culture méditerranéenne, hellénique, anthropomorphe —, et ceux des cultures orientales, iranienne, hindoue et chinoise, ornementales et «panthéiste».

Mais, en même temps, de nouveau, le style Eurasien Animal laisse entrevoir des nouveaux contacts, ce qui explique les similitudes dans les arts, scythe et sarmate, de la Russie méridionale, avec d'autres arts découverts, grâce aux fouilles de l'époque dite d'Anino, dans la Russie orientale et la Sibérie altaïenne, et aussi avec des styles artistiques connus grâce aux résultats des fouilles récentes au Sud du lac Baïkal en Sibérie, (si apparentés aux bronzes de Louristan en Perse et aux bronzes du désert Ordos, sur la frontière de la Chine). Il est vrai que pour démontrer l'influence aussi extraordinaire du style scytho-sibérien sur le plus ancien

art chinois et d'autres arts, on devrait trouver encore des confirmations détaillées concernant les origines et l'exacte extension de cette influence. On se demande quelle fut la relation du plus ancien style animal paléolithique avec la civilisation égéo-minoïenne? Couvre-t-elle les ressemblances entre l'art nordique (scandinave) et celui de la Chine, ou avec la civilisation de Halstatt du centre européen? Les réponses à ces questions sont encore enterrées dans les régions inexplorées de l'Asie Centrale.

Cependant, ces ressemblances et analogies des styles des deux continents (l'Europe et l'Asie) nous frappent, font penser à des croisements des civilisations, déjà à cette ère lointaine...

Ce qui est plus sûr et mieux documenté, et peut être étudié avec plus de précision, sont les contacts des époques historiques qui ne font que répéter, peut-être, la préhistoire.

Et ce sont, en premier lieu, les contacts plus profonds, inaugurés par Alexandre de Macédoine qui conditionnèrent la grande poussée de l'hellénisme vers l'Orient, dans l'art bactrien et gandhârien.

Ainsi, à l'époque historique, parmi les esprits universels qui réalisèrent l'entrepénétration nouvelle, à double face, orientale et occidentale, de la civilisation humaine, c'est Alexandre le Grand, de Macédoine, autant que nous pouvons en juger à l'état actuel de nos connaissances, qui fut le premier en date. Ses conquêtes facilitèrent l'harmonie préétablie, d'après l'heureuse expression du regretté René Grousset, entre l'humanisme occidental et l'humanisme oriental, et ont contribué à la double adaptation nécessaire, et tout d'abord dans cette région appelée Gandhâra, aboutissant à un syncrétisme par la fusion des doctrines hindoues et iraniennes et de l'art grec. En même temps, à Pamir, ce toit du Monde, apparurent les guerriers chinois de la dynastie des Han. René Grousset a consacré des pages magistrales à ce rencontre des deux mondes. D'un côté, la civilisation gréco-bouddhique, et de l'autre, la civilisation de l'Extrême-Orient. Le résultat, ce furent ces missionnaires bouddhistes, envoyés d'Afghanistan et de Penjab par l'empereur Kanishka, et qui allèrent porter en Chine (au Sin-Kiang, à Khotan, à Koutcha, à Tourfan, ensuite à Tchang-ngan et à Lo-yang), les Ecritures Saintes du bouddhisme sanscrit et tout l'art indo-grec.

L'Inde indo-grecque fécondera la Chine et le Japon en leur apportant dans le bouddhisme, une doctrine toute d'humanité, toute d'humanisme et de tendresse humaine, tandis que l'esprit judéo-grec, s'ajustant dans le christianisme, apportera un message analogue à l'Occident.

«Qu'eût-il fallu, demandait René Grousset, pour que ces grands Messages se rejoignissent. Il eût fallu que le monde gréco-romain entrât en contact direct avec le monde bouddhique. Par deux fois les Romains y songèrent. César d'abord, l'empereur Trajan ensuite, cherchèrent, à

travers l'empire parthe, à donner la main à l'Inde et à l'Extrême-Orient. On sait qu'ils échouèrent. L'assassinat de César, la mort de Trajan mirent fin à ce rêve. Le syncrétisme alexandrin ne connut pas la philosophie bouddhique. L'Inde et l'Extrême-Orient ne connurent pas la philosophie grecque. Les grandes civilisations faites pour se comprendre, en harmonie préétablie, de l'Occident, de l'Inde et du Japon, furent réduites à se deviner sans se connaître véritablement avant des siècles.

Et, pourtant, l'Occident et l'Extrême-Orient, étaient faits pour se comprendre. Leurs esthétiques, aux diverses étapes de leur évolution, présentent une courbe analogue. Et rien ne ressemble plus à l'humanisme indien, chinois et japonais, que l'humanisme gréco-latin. A défaut des larges échanges qu'on avait pu espérer, les deux humanismes se développèrent séparément, presque en vase clos. Inde, Chine, Indochine et Japon d'un côté; Grèce, Rome et Occident de l'autre. La Route de la Soie qui, à l'époque de Ptolomée, unissait l'empire roman à l'empire des Kan, n'était qu'un compte-gouttes. Et pourtant, c'est ce simple compte-gouttes, cette simple piste des caravanes, qui a permis à l'art gréco-bouddhique, au Bouddha grec, d'arriver jusqu'au Japon, jusqu'au Yamato.»

* * *

L'art, qu'on a présenté à l'Exposition, est (comme nous l'avons suggéré) un des témoignages les plus éloquents et palpables de ce que ce contact de l'humanisme occidental et de l'humanisme oriental s'est produit effectivement.

En effet, si nous voyons dans les œuvres de cet art, avant tout, l'expression artistique du bouddhisme, les formes dont il se sert sont fortement inspirées par l'hellénisme. Cet hellénisme, certes, présente des éléments divers: d'abord, les éléments hellénistiques, apportés déjà par les conquêtes mentionnées plus haut d'Alexandre de Macedoine et approfondis, enracinés, grâce à la série des rois, indo-grecs, durant trois siècles, ensuite des rois indo-scythes, indo-parthes et indo-koushans hellénisés, qui pendant deux centenaires, convertis même au bouddhisme, ont continué à renforcer l'influence des éléments de la civilisation grecque au Nord de l'Inde. Plus tard, les contacts incessants avec l'empire romain et les peuples particulièrement hellénisés, apportèrent de nouveau des éléments de l'hellénisme de l'époque du Bas-Empire: tels furent les apports alexandrins (c'est-à-dire gréco-égyptiens), syriens, parthes, romains qui se combinèrent avec les apports de l'art hindou.

Deux courants, a-t-on noté, expriment l'art de Gandhâra: l'un a de la préférence pour les formes rigides, frontales, s'érigeant dans le sens vertical, peut-être héritage de l'art préhistorique; — l'autre suit de plus

près l'art impressionniste hellénistique, ou l'art romain, avec des éléments naturalistes, arts qui, parfois, furent déjà orientalisés.

On a beaucoup discuté sur la priorité de l'esthétique grecque ou hindoue (de Mathourâ) dans la création même de la plus ancienne figuration de Bouddha. L'incertitude des données historiques ne permet pas de tirer des conclusions certaines.

Ce qui est, cependant, incontestable, c'est que le type *apollonien* de l'iconographie bouddhique: (Fig. 1) — le visage oval, régulier de Bouddha, la chute de son manteau avec ses plis, la coiffure des Bodhisattvas (c'est-à-dire, des futurs Bouddha) — tout cela est l'héritage de l'art grec. Notons, cependant, que le regard concentré, méditatif, témoignant d'une intense vie intérieure, introvertie, l'expression rêveuse, ont déjà un tout autre caractère que celui des prototypes helléniques.

Néanmoins, à côté de cette *spiritualité* accentuée, les éléments de la décoration, et certaines figures accessoires très hellénistiques (voir celles de Vajrapâni, compagnon de Bouddha), témoignent de la forte influence de la statuaire grecque. Tout en reconnaissant que la frontalité des images représentées en grande partie de face, provient de l'art des Parthes, de ses éléments pré-helléniques, que les gestes et certains détails iconographiques suivent la tradition hindoue, — les thèmes, les attitudes rappellent que cet art a gardé les reminiscences artistiques romaines, c'est-à-dire appartenant à une civilisation méditerranéenne, où dominent les éléments hellénistiques, souvent partiellement orientalisés (que ce soient des influences gréco-égyptiennes, ou qu'elles proviennent de l'Asie Mineure).

Ce n'est pas tout, les traditions gréco-romaines établies, les apports sassanides iraniens ont favorisé l'éclosion d'un style nouveau dans les cadres du même art — le style «irano-bouddhique», pour nous servir du terme que nous devons au regretté Hackin.

Les éléments des influences de l'Inde gupta doivent y être ajoutés. Enfin, tout en omettant plusieurs chaînons intermédiaires des styles de l'Asie Centrale, citons à la fin de cette série de transformations progressives, les entrepénétrations sino-iraniennes (où, parfois, on voit se marier les types chinois et les vêtements et tout le côté décoratif iraniens). Celles-ci, naturellement, ne présentent que l'aboutissement extrême-oriental du développement et de l'évolution de cet art à travers l'Asie Centrale, loin de son lieu de naissance.

Ces entrepénétrations des plus importants courants et styles qui ont joué le plus grand rôle dans l'histoire de l'Univers entier rendent particulièrement significatives les manifestations de l'art de Gandhâra, lieu des croisements des civilisations mondiales.

C'est pour cela que personne, parmi ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, ne peut rester indifférent à cette manifestation de la collaboration culturelle de la plupart des races et nations qui jouent et ont joué un rôle dans l'histoire de notre globe.

Nous avons dit que cet art, si compliqué et si complexe par ses éléments, a pris naissance, selon toute probabilité, sur un terrain limité, celui qui forme le Pakistan actuel et des régions qui l'entourent. Et nous avons suggéré qu'il s'est répandu, en partant de ce territoire, suivant les routes intercontinentales, appelées routes des caravanes, vers les centres de la culture extrême-asiatique, la Chine et le Japon, où il prit racine.

D'un autre côté, par les routes maritimes, il s'est étendu, exprimant toujours les valeurs de la même religion bouddhiste, au sud-est de l'Asie, en Indo-Chine et en Insulinde.

Il n'est pas sans intérêt de noter que les formes de ses développements, aussi variées qu'elles furent et prirent dans chaque contrée (suivant les lois des esthétiques différentes et *sui generis*), aboutirent à des analogies certaines. Et c'est peut-être les éléments helléniques qui en forment l'unité.

D'autre part, notre Moyen Age, roman et gothique, dans ses expressions artistiques, a un caractère, jusqu'à un certain point, apparenté aux expressions de l'art bouddhiste de l'Orient.

C'est que des analogies psychologiques sont aussi incontestables dans les grandes religions universalistes, — ce triomphe de l'Esprit sur la matière, qui inspira ces arts florissant aux extrémités de l'Univers civilisé.

En outre, l'apôtre de la Charité, a-t-on dit, tel que l'a connu l'Extrême Orient, Bouddha Çakyamuni, dans ses figurations, n'était pas seulement l'illuminé hindou, mais aussi le jeune Dieu grec.

Et, pour notre part, nous savons que la spiritualité du christianisme, comme ses plus anciennes formes représentatives, ses expressions artistiques, doivent tant à la spiritualité grecque et à la même esthétique hellénique.

Les siècles et les vicissitudes de la vie passent. Mais les grandes religions nous apprennent que seules comptent les valeurs spirituelles. Ainsi l'Art et la Foi, cette âme des grandes nations élevées en spiritualité, demeurent, comme l'a si bien dit R. Grousset.

Et si, à la base de l'art que nous tâchons de définir et de l'art européen, se trouve la même plastique grecque, qu'il d'agisse de gréco-romain, ou de gréco-bouddhique, ou de notre Moyen Age, des deux côtés, oriental et occidental, la beauté purement formelle hellénique devient de plus en plus spiritualisée, élevées au dessus d'elle-même, transfigurée par les mysti-

ques des grandes religions de foi et d'amour: le christianisme et le bouddhisme.

Ajoutons encore: si nous trouvons dans l'art de Gandhâra deux courants esthétiques différents, le courant symbolique, synthétisant les formes sereines et exprimant l'idée, le *nooumenon* d'après la terminologie de Platon, l'élan intérieur du croyant et de l'artiste; et, d'autre part, des formes témoignant du courant pour-ainsi-dire impressionniste, qui expriment les apparences mouvantes du monde visible, formes dites «naturalistes» des phénomènes qui passent comme des ombres — la Maya hindoue (expression de l'Univers des illusions), formes accidentelles; — les mêmes deux courants ont dominé et partagé, comme nous l'avons constaté plusieurs fois, l'art occidental, aussi variées que furent ses inspirations et manifestations.

* * *

L'art que nous présentons ici est peu connu. Il ne sera donc, pas, superflu de l'illustrer par quelques spécimens caractéristiques, qui montrent les évolutions de styles et types artistiques de Gandhâra, d'origine hellénique, se transformant en styles et types orientalisés.

Au début de la série évoquons une figure féminine qui est généralement identifiée avec la déesse *Athena*, ou avec une image de *yavani*, ces jeunes filles occidentales qui formaient les gardes du corps des souverains hindous. On a proposé aussi d'y voir la statue de Rome, se fondant sur l'analogie avec une effigie de la monnaie de Houvishka, accompagnée de l'inscription en caractères grecs *PION* (forme iranienne pour $\rho \Omega \mu$).

Évoquons ensuite le type d'Apollon hindouisé en Bouddha (Fig. 1), avec des plis du vêtement dans le goût classique, ou celui du Bouddha nimbé avec des flammèches — symboles de la royauté magique des rois Koushana, de même avec des plis classiques de sa tunique. [A côté de lui cf. de Bouddha sur le trône aux lions quelque peu plus hindouisé.]

Cette orientalisation progressive peut-être illustrée encore par les effigies suivantes: tête du Bodhisattva scythe au riche turban (Fig. 2) et Bouddha dans l'attitude de méditation assis sur une fleur de lotus. Enfin nous arrivons aux têtes de Bouddha (Fig. 3) de Toumshung, c'est-à-dire de l'Asie Centrale (Sérinde), telle que celle en bois doré (à gauche) et celle en stuc (à droite), qui témoignent de l'évolution du style indo-iranien dans le milieu du Turkestan chinois.

Toute cette série montre déjà les directions de l'élargissement du style gandhârien.

La variété des styles, des techniques, des tendances parfois contradictoires de l'art que nous tâchons de comprendre peut être bien caractérisée par l'opposition des traitements des têtes: la tête de moine (Fig. 4), *naturaliste*, pour-ainsi-dire analytique, dont le point de départ est hellénistique ou romain, appartenant en même temps à l'art de la dynastie indo-scythe, Koushana (qui rappelle les effigies des monnaies de Hou-vishka); et si opposé par son caractère stylistique à l'art *symbolique*, idéaliste et stylisé, presque abstrait, fixé, pour-ainsi-dire, dans l'éternité (Fig. 5), ce style de la tête du Bouddha au pupilles creuses.

Passons à quelques spécimens des bas-reliefs.

Leur série figurant à l'Exposition, illustre la composition adoptée par ce genre, avec des figures stylisées, et non dépourvues de quelques traits caractéristiques du terroir.

Tel (Fig. 6) est de relief où est représenté le célèbre thème bouddhiste: *Offrande des quatre coupes à Bouddha par les Lokapalas* (dieux gardiens des quatre points cardinaux), symbole de la domination de Bouddha Illuminé sur tout l'Univers: Bouddha tient la coupe de la Charité qui s'est formée grâce à la fusion magique de celles qui lui ont été offertes par les divinités de toutes les quatre parties du Monde. On voit au bas de l'image, la frise ornementale avec des feuilles de la vigne et les amours dans le goût classique (détail omis dans notre Fig. 6).

Assez apparentés à ce bas-relief, par leur style et traitement, sont d'autres, dont, par exemple (témoignant de plus de couleur locale encore) celui de la *Procession aux enseignes royales*, où figure l'éléphant portant un trône sur son dos; ou, dans le même goût, *l'Adoration du turban princier* dont s'est dépouillé Çakyamuni avant de devenir moine, en éprouvant l'angoisse due aux rencontres avec les manifestations de *la vieillesse, la maladie et la mort*, et réconforté par la *sérénité* de la vie religieuse. Dans le style assez semblable, par sa technique, est exécuté un autre épisode de la vie de Bouddha: *Offrande de la paille au Gautama* qui est accompagné ici de son inséparable Vajrapâni.

Le style apparenté peut être signalé encore dans une série de bas-reliefs qui se rattachent des figurations sculpturales de nos cathédrales du Moyen Âge à tel point qu'on a appelé parfois leur style gothico-bouddhique. Tel (Fig. 7) est, par exemple, celui qui représente la *Rencontre de Bouddha suivi d'un moine avec des gens en adoration*: on dirait des figures gothiques de Saints qui gardent encore les plis de vêtements des figures sorties des sarcophages romains.

Des éléments plus mouvementés et impressionnistes, dynamiques, se voient dans le bas-relief de la *Naissance de Bouddha du flanc de la reine Maya*. Il n'est pas sans intérêt de signaler ici les vêtements témoignant de l'influence locale.

D'autres scènes de la vie de Bouddha évoquent, dirait-on, encore davantage, nos compositions médiévales. Telle est cette espèce de tympan en ogive, aux trois registres: (Fig. 8) de bas en haut: 1^{er} registre — *le premier sermon de Bouddha* (avec des signes symboliques de la loi et de la prédication), 2^e registre, probablement (?) *l'adoration des fidèles*, 3^e — *l'adoration de la coupe de Charité* — genre de Graal bouddhique (cf. le parallélisme: coupe magique de salut, chez les Celtes préchrétiens; coupe de sang du Christ, cette expiation de l'Univers; coupe de Charité universelle de Bouddha). Notons ici, entre autres figurations, les centaures maritimes du monde classique.

N'oublions pas que la composition de ce «tympan» anticipe de plus de cinq siècles nos tympan romans et gothiques. Ainsi put on avancer même, avec beaucoup de vraisemblance, l'hypothèse de l'influence hindoue sur l'art européen, à travers l'art égyptien de Koptos sur le Nil qui aurait servi d'intermédiaire (*) (comme les fouilles archéologiques à Koptos l'ont confirmé d'ailleurs) entre les deux mondes, l'Orient hindou, en espèce, gandhârien, et l'Occident européen.

Pour évoquer la ressemblance frappante de ce tympan gandhârien avec ceux de notre gothique et leurs correspondances il suffit d'en montrer un pris au hasard (Fig. 9).

Enfin, voir, dans une manière très impressionniste, la figuration des démons de l'armée de Mâra, dieu de l'amour et de la mort, ennemi de l'idéal bouddhiste, bas-relief dont la force expressive rappelle encore une fois les formes de notre gothique, et où on trouve, en même temps, des éléments iconographiques des armes des guerriers Koushana.

Il est, peut-être, non dépourvu d'intérêt de noter que l'impressionnisme des scènes épargne généralement la figuration de Bouddha, plus stylisée, en principe, que son entourage — surtout dans les spécimens provenant de l'Asie Centrale. Parfois sa sérénité s'étend sur les figures de cet entourage — saints et moines. Ils sont représentés tout de même, le

(*) Cf. parmi les nombreux rapprochements faits par M. Ugo Monneret de Villart, celui du tympan du grand portail de Charlieu (Loire) [Voir, *Per la storia del portale romanico*] de la première période romane, avec l'arc provenant de Koptos (actuellement au Musée du Louvre [Salle Bawit]). A noter, les anges, en bas, des deux côtés, et, au sommet — l'Agneau mystique, dans les deux bas-reliefs (Fig. 10 et 10^{bis}).

De même, cf. les rapprochements faits par M. E. Waterman Anthony [Voir, *Early Christian Art and the Far East*], celui du relief byzantin *l'Ascension d'Alexandre*, de St Marc de Venise, avec *le Char de Surya*, de Bodhgaya, et le *Surya* de Mathourâ (Fig. 11), etc.

Les deux études furent publiées dans les *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, vol. I, Cambridge Harvard University. 1939.

plus souvent, de trois quarts, tandis que l'illuminé se présente de face, garde l'attitude frontale.

En bas, dans une des pièces de ce type, on voit une frise ornementale, fort hellénisée, avec une figure de femme en adoration et celle du porteur de lampadaire.

Un style tout différent témoigne d'un art naturaliste et impressionniste, où les réminiscences des portraits hellénistiques et romains, accompagnées des traits presque ethnographiques, se manifestent clairement. On peut l'observer dans la série de têtes, telles que cette tête de brahman (Fig. 12), trouvée en Afghanistan. Enfin, évoquons ce *Bouddha ascète* (Fig. 13) en pierre, aux traits émaciés et tragiques.

Ce naturalisme accentué, aux expressions douloureuses, où les éléments hellénistiques se font sentir même par l'exactitude des éléments anatomiques, peut être bien illustré encore par le fragment: le *brahman ascète* (Fig. 14).

Voir aussi l'interprétation gandhârienne d'un motif hindou répandu de femme avec le déhanchement caractéristique.

Loïn d'épuiser mon sujet, il serait utile, me semble-t-il, d'évoquer aussi quelques spécimens picturaux sino-hindous, fresques et peintures, qui ne figuraient pas à l'Exposition (et pour cause, toutes celles que nous possédons, étant de provenance du Turkestan chinois). Cependant elles ne me paraissent pas déplacées et sont dignes d'être mentionnées ici pour donner l'idée du rayonnement de notre art sur la périphérie de son expansion.

On pourrait citer, à titre d'exemple, une figure en adoration, fragment de la peinture murale de Qzyyb (Asie Centrale), exécutée probablement au VII^e s. après J. C. C'est une figure stylisée, lointaine évocation de l'art d'Ajanta.

Un style tout différent présente la scène d'une légende, autre peinture murale des VII-IX siècles, de Quntura.

L'orientalisation, on dirait la mongolisation, des traits iconographiques peut être illustrée par le fragment d'une autre peinture murale bouddhiste: *Les donnatrices* de Shôrchung.

Le même type se manifeste dans la peinture sur soie de Kochno figurant un Bodhisattva (Fig. 16) couronné de fleurs et de joyeux.

De la frontière chinoise, de Touen-huang, déjà, provient la peinture (sur soie) pleine de sérénité, qui représente l'Avalokitesvara (autrement dit, *Bouddha de la compassion*) entouré d'autres divinités — des six Bodhisattvas, figés tous dans un style complètement sinisé (Fig. 15); tout cela, spécimens de l'évolution de la peinture et iconographie bouddhistes, dans un nouveau milieu, au symbolisme rigide, témoignant d'un art qui a oublié déjà, ou presque, ses origines.



Fig. 1 — Bouddha (détail)



Fig. 2 — Tête du Bouddhisattva scythe



Fig. 3 — Deux têtes de Bouddha de Tumshung

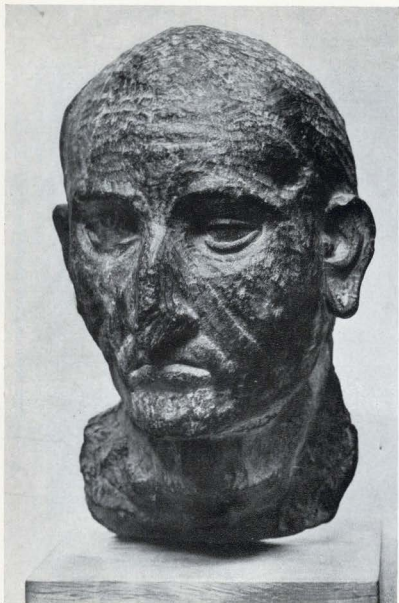


Fig. 4 — Tête de moine

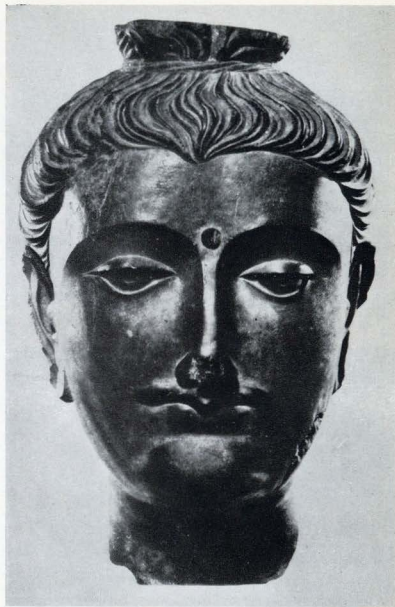


Fig. 5 — Tête de Bouddha



Fig. 6 — Offrande de quatre coupes à Bouddha par les Lokapalas



Fig. 7 — Rencontre de Bouddha suivi d'un moine avec ses adorateurs



Fig. 8 — Tympan en ogive du Musée de Lahore

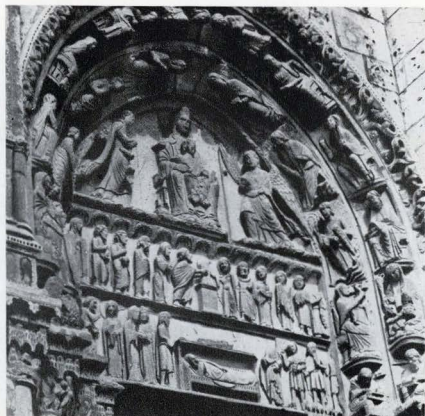


Fig. 9 — Tympan de la cathédrale de Chartres
(Portail royal [à droite])

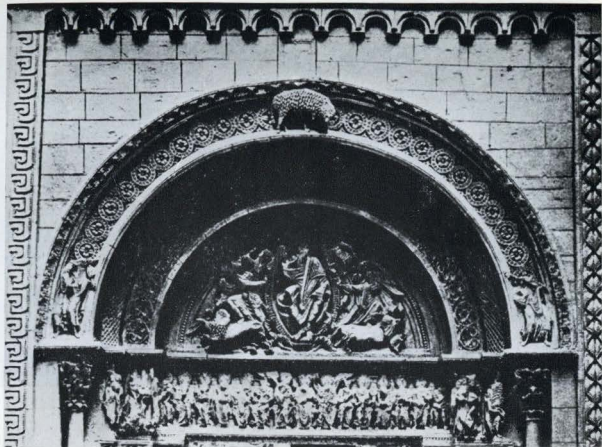


Fig. 10 — Tympan du portail de l'église de Charlieu (Loire)

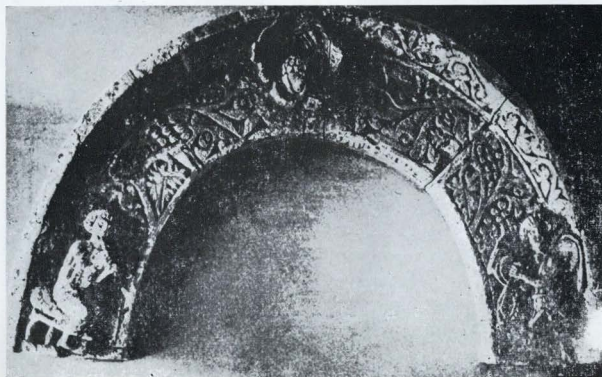


Fig. 10^{bis} — L'arc de Koptos (Louvre, Salle Bawit)



Fig. 11^a — Ascension d'Alexandre (Relief de Saint Marc de Venise)



Fig. 11^b — Char de Surya (de Bodhgaya)



Fig. 11^c — Surya (de Mathurâ)



Fig. 12 — Tête de Crahmane (trouvée en Afghanistan)

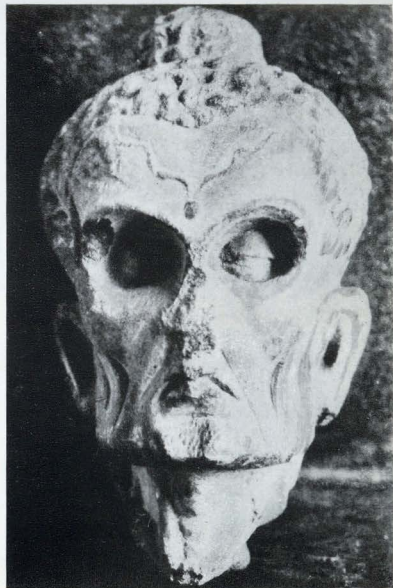


Fig. 13 — Tête de Bouddha ascète



Fig. 16 — Bodhisattva sinisé



Fig. 15 — Bouddha de la compassion
et le six Bodhisattvas



Fig. 14 — Brahmane ascète
(détail d'un relief)



Fig. 17 — Démon. (Dessin d'un livre
à rouleau uigoure — Kochno —)

Enfin, comme dernière illustration, voilà la figure d'un *démon*, à l'encre de Chine. C'est un dessin (Fig. 17) qui provient d'un fragment d'un livre à rouleau uigoure, de Kochno (Asie Centrale).

Je le cite surtout à cause du caractère «dépouillé» et pour-ainsi-dire «moderniste» de son traitement et style, quelque peu inattendus ici.

Ces quelques exemples, bien insuffisants certes, et assez arbitrairement choisis, peuvent tout de même (je l'espère au moins) donner une certaine idée de la variété et des riches possibilités de l'art bouddhiste de Gandhâra en expansion à travers toute l'Asie.

Pour conclure, ajoutons que cet exposé sommaire et quelques exemples pris presque au hasard, n'avaient d'autre but que celui d'attirer l'attention sur le caractère varié de cet art et d'en souligner l'intérêt.

ARRECADAÇÕES NOS MUSEUS

POR

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES

Os Museus são arquivo, selecção e exposição ... Os Museus não são depósitos; são Universidades livres para o bem comum e ciosos de sua mensagem.

Diogo de Macedo

QUALQUER tipo de colecção, num Museu, supõe naturalmente a acumulação de objectos que, pela sua qualidade ou pelo seu estado de conservação, não se prestando a ser expostos, são colocados em recintos apropriados ou, frequentemente, não apropriados: os *depósitos*, as *arrecadações*.

Outras exigências, quer de selecção estética quer de carência espacial, podem levar a guardar objectos preciosos nesses alojamentos, o que permite considerá-los, neste caso: *reservas*.

A preocupação dominante dos conservadores dos museus ou dos responsáveis pela montagem das grandes exposições que assinalam o último quartel do século XIX, era mobilizar o maior número de peças e ordená-las cientificamente, em exhibição maciça que atordoava o visitante vulgar, mas satisfazia o erudito, o sábio — o analista rigoroso que foi o «clerc» de oitocentos. A sala de exposição era por si um repositório: paredes forradas de quadros, salas atravancadas de peças de escultura, vitrinas de grande porte apinhadas de objectos de arte decorativa.

Esta preocupação é o motivo do enriquecimento das colecções, a ritmo tal que as salas acabam por não comportar muitas das incorporações, relegadas forçosamente para depósitos de reserva.

O «fim-do-século» se trouxe, porém, o reconhecimento da necessidade das colecções de estudo, correspondendo ao exigente e simultâneo progresso das ciências, igualmente evidenciou que a reunião sistemática dos objectos, não tinha nada que ver com a disposição que atraía o visitante comum. Este procurava nos museus não só o ensino, mas a inspiração e o prazer.

Correlacionado este anseio com a renovação estética que perdura ainda, começou a impor-se uma nova orientação no arranjo e apresen-

tação das espécies que o tempo ajudou a concretizar em regra quase inflexível: expor pouco, expor bom, expor bem — a qualidade sobreleva a quantidade.

Os objectos dispensáveis recolhem às arrecadações, e estas permanecem como suficientes para as necessidades puramente administrativas de *reserva*, ou, consoante, a natureza das colecções e o grau de desenvolvimento do museu (tendo em conta a distribuição das suas instalações), originam as *colecções de estudo*.

Importa sublinhar que o estatuto jurídico da maior parte dos museus, não consente as liquidações espectaculares dos seus «fundos», como acontece, de quando em vez, na América do Norte e na Alemanha. Os bens dos nossos museus oficiais são inalienáveis, prevendo a legislação, no entanto, a cedência de espécies a outras instituições, a título precário.

Compete às arrecadações uma missão muito importante: são a *reserva* permanente, sempre pronta a figurar nas salas de exposição do museu. São verdadeiros anexos, devendo as colecções, aí reunidas, sujeitar-se a regras idênticas e aos mesmos cuidados que presidem às expostas, porque a todo o momento pode surgir a necessidade de as aproveitar e integrar, quer em exposições temporárias, quer na exposição permanente. «Um museu moderno é uma casa em constante movimento. O que hoje é assim, amanhã, por mil razões, pode necessitar de ser completamente modificado. A principal dessas razões é a justificada exigência do público. Tudo quanto se faça para o atrair — o público detesta ver sempre o mesmo e nos mesmos lugares — é de aconselhar.» (João Couto, *Justificação do arranjo de um Museu*, Lisboa, 1950, p. 21)

Sabemos que cada época escolhe e valoriza um passado, revivendo determinadas ambiências, imitando artefactos, recriando usanças. É notória a variabilidade com que certos artistas, algumas escolas e os próprios estilos, ora são elevados a inesperadas culminâncias, ora são apeados pelo natural esquecimento. Os gostos, as preferências e os interesses do público variam de época para época.. Daí resulta, muitas vezes, a necessidade de ir buscar às reservas objectos até ali em desfavor ou incompreendidos.

Nas arrecadações também é museu: o Museu continua, *alarga-se, aprofunda-se*, enriquece-se. Se a acumulação é forçosa, é porém susceptível de ordenar-se e sistematizar-se ao serviço dos estudiosos.

Nos museus de arte, nem sempre se encarou satisfatoriamente a situação e instalação das colecções de reserva, sobretudo pela preocupação do acréscimo dado ao espaço para exposição. O emprego generalizado das clarabóias para a obtenção de luz zenital, impossibilitou a colocação de dependências secundárias sobre os pisos das salas de exposição,

forçando-as a distribuírem-se nos pisos inferiores dos edifícios, geralmente em caves, onde a arrumação e conservação das espécies não satisfazia. Esta dificuldade foi debelada por alguns museus que transformaram esses recintos em arrecadações bem ventiladas e bem iluminadas a luz artificial.

Por outro lado, aceite que toda a existência de um museu se divide, fundamentalmente, em dois tipos de colecções, *expostas* e *não expostas*, — estas últimas susceptíveis de arrumação e ordenação, constituindo elemento de estudo — surgiram realizações diversas de *colecções de estudo*, determinantes de novas distribuições em relação aos conjuntos expostos, e que estão a gerar alterações profundas na concepção arquitectónica dos museus.

Distinguiu-se a *reserva* pròpriamente dita da *colecção de estudo*, atribuindo àquela a guarda dos objectos inacessíveis ao público, enquanto esta é semi-pública: a visita depende de prévia autorização. Assim, os estudiosos e os especialistas, não satisfeitos com a emoção e saber colhidos no exame das espécies seleccionadas em exposição, dispõem de colecções complementares das colecções principais que permitem mais profundidade, pormenorização e esclarecimento.

Há ainda outra modalidade de colecção de estudo, embora diversa na finalidade: a colecção didáctica. Enquanto a primeira se ordena para o estudo e aprendizagem dos interessados, a segunda procura ela mesma interessar e ensinar.

Exigem os recintos onde se alojam as colecções não expostas, requisitos idênticos, genêricamente, aos das salas de exposição:

- Instalação adequada;
- ordenação e arrumação;
- bom ambiente climático;
- irrepreensível limpeza e desinfecção;
- boa iluminação.

Diversos, como é evidente, os objectivos das colecções não expostas e das expostas, diversa é a applicabilidade dos princípios enunciados, embora se procurem conjugar no plano ou na realização arquitectónica do museu.

Concebeu o architecto Auguste Perret o projecto dum museu ideal para o escalonamento, em qualidade, da distribuição e exposição das espécies, resolvendo de modo racional o problema da circulação (v. Fig. 1).

Em número reduzido, consequência de apuradíssima selecção, expor-se-iam as obras dos grandes mestres em «tribuna» monumental, ao

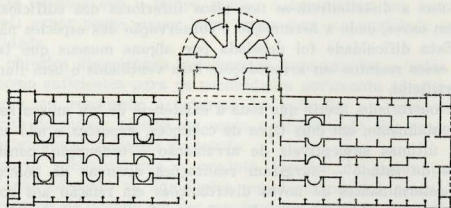


Fig. 1

fundo dum pátio ou vestibulo, rodeado lateralmente de pórticos, a partir dos quais se desenvolveriam as pormenorizadas galerias de estudo.

No parecer de Alfred Stix, este projecto, tão rico de sugestões, não tem viabilidade prática, embora concretize os anseios dum grande número de conservadores (Cf. *Organisation des dépôts, réserves et collections d'études*, in *Muséographie*, Vol. I, pág. 253).

Harmonizando racionalmente as secções públicas e de estudo, traçou Clarence Stein, um diagrama (v. Fig. 2) que responde aos problemas essenciais de estrutura e desenvolvimento dum museu.

Prevê a exposição de espécies seleccionadas na zona pública, simulando os feixes duma roda, e o desenvolvimento da zona de estudo na periferia.



Fig. 2

Permitindo o acesso directo a qualquer tipo de colecção, facultam-se aos estudiosos as espécies reservadas do museu, ordenadas sistematicamente de modo a facilitar a investigação, em ambiente agradável de «arrecadações vivas» (*live storages* ou *study storages*).

Embora museus de construção recente destinem a metade ou a quarta parte do piso térreo a arrecadações, à maneira tradicional, generalizou-se o parecer, depois aceite como princípio estrutural, que o desenvolvimento salas de exposição > departamentos de estudo, se planeia nos sentidos horizontal e vertical ascendente.

O lugar no edifício que é melhor para destinar às arrecadações depende necessariamente da organização do plano geral. Assim, um pequeno museu pode ter uma sólida unidade de espaço suficiente para arrecadação geral, enquanto que um grande museu requer provavelmente que uma unidade autónoma de reserva corresponda a cada uma das secções especializadas (Pintura, Escultura, Cerâmica, Ourivesaria, etc.), senão que se distribuam em conjuntos contíguos de exposição e reserva por cada especialidade: arrecadação, constituída por sala de estudo,

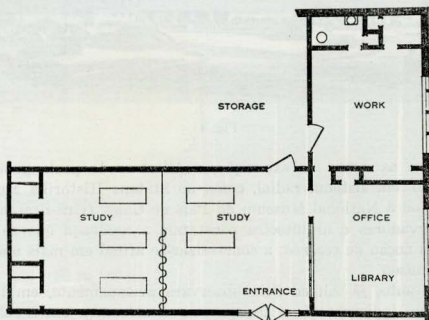


Fig. 3

arquivo, gabinete do técnico responsável e disposição «viva» (atraente, acessível, embora sistemática), forma ultimada da evolução do espaço das reservas nos grandes museus (v. Fig. 3 — Diagrama duma «arrecadação viva», in L. V. Coleman, *Museum Buildings*, Washington 1950, pág. 182).

No planeamento arquitectónico, pode considerar-se funcionalmente que o espaço destinado à exposição pública — inserindo-se na respectiva

zona de arrecadações ou precedendo-a — é o sector qualitativo dum todo orgânico.

Tal exigência está satisfatòriamente conjugada no projecto do Museu do Estado de Indiana, nos Estados Unidos, com o bloco de arrecadações levantado e ligado à frente do bloco da exposição permanente (v. Fig. 4, Coleman cit., pág. 185).

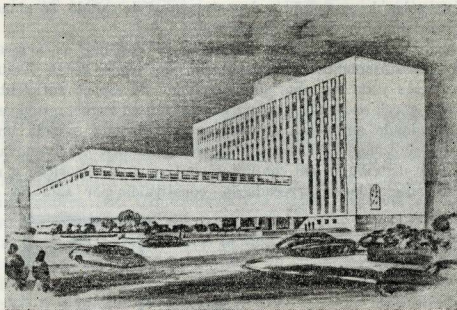


Fig. 4

Noutros as zonas de exposição, rodeiam-se de prolongamentos de arrecadação, em sistema radial, como no Statens Historika Museum de Estocolmo ou o National Museum do País de Gales (Grã-Bretanha).

Conservadores e architectos constataam a mudança que se vai elaborando na noção de *reserva*, a concretizar-se afinal em mais um «espaço vivo» do museu.

No entanto, já Alfred Stix observara avisadamente, em 1934, que embora tudo indicasse vir a desaparecer a diferença entre colecção de estudo e depósito, a prática parecia garantir a sua permanência, pois resta sempre um certo número de objectos que não servindo sequer como instrumento de estudo, terão de ser armazenados.

De qualquer modo, a arrecadação é uma dependência *arrumada* e sujeita a uma determinada *ordenação*. Esta conforma-se, em geral, à semelhança da das salas de exposição permanente, v. g. nas reservas de pintura e de escultura, a que se aplica normalmente o critério histórico, em conjuntos de épocas, correntes e estilos, aliás critério aplicável, em princípio, a qualquer tipo de colecção.



Fig. 5 — Arrecadação A da pintura no Museu Nacional de Arte Antiga

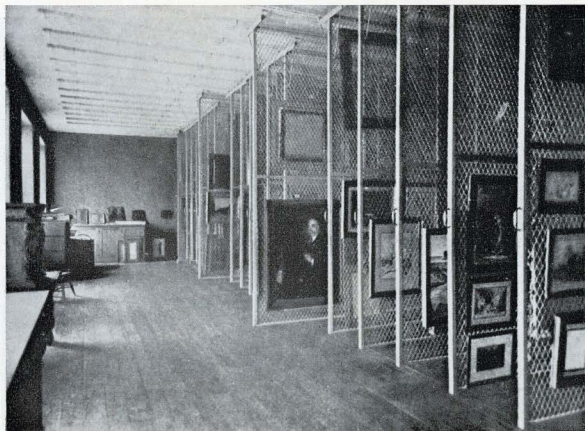


Fig. 6 — Arrecadação da pintura no Fogg Art Museum da Universidade de Harvard



Fig. 7 — Arrecadação da cerâmica no Museu Nacional de Arte Antiga

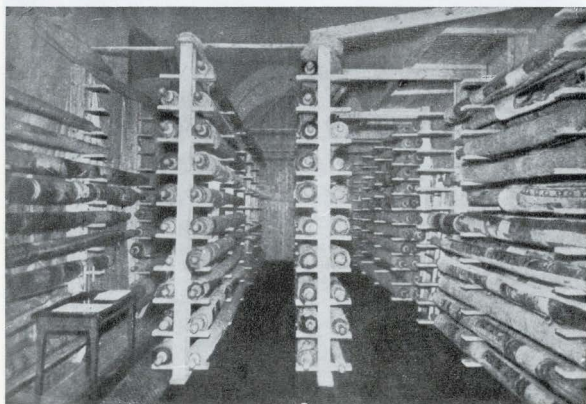


Fig. 8 — Arrecadação de panos de armor no Castelo Real de Estocolmo

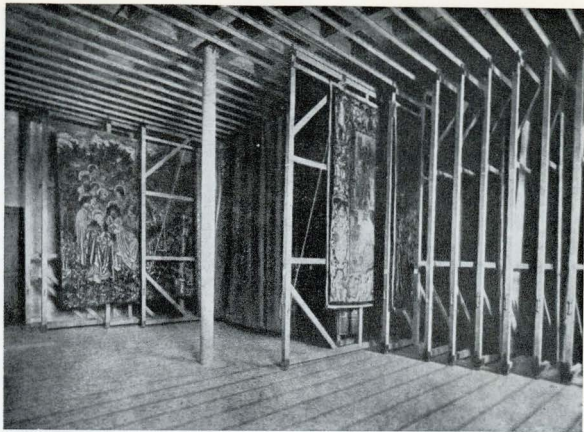


Fig. 9 — Arrecadação de tapeçarias na Pinacoteca Vaticana



Fig. 10 — Armário de arrecadação de colchas no Museu Nacional de Arte Antiga



Fig. 11 — Gabinete de Gravuras do Museu de Belas Artes de Springfield (Massachussets)

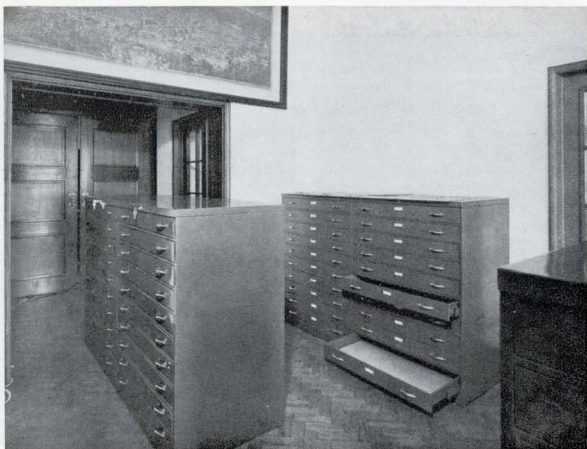


Fig. 12 — Gabinete de Estampas (Sala de Gravura) no Museu Nacional de Arte Antiga

A quantidade das colecções obriga, porém, a cómodas sistemáticas. Assim, nas reservas de arte decorativa, podem adoptar-se classificações muito genéricas consoante a matéria — metal, têxtil, cerâmica; e, mais especificadamente, em secção (extensiva das salas públicas) — ourivesaria, torêutica, tapeçaria, tapetes, paramentaria, faiança, azulejo, etc.; depois, pela utilização ou aplicabilidade dos objectos de cada secção, e assim por diante em crescente pormenorização.

No fundo, verifica-se um paralelismo em relação às colecções principais, como acontece com as colecções etnográficas e arqueológicas, em que se utiliza frequentemente a classificação topográfica, nas últimas constituindo sequência e sub-divisão dentro do critério cronológico (por períodos, indústrias e estações).

Embora simultâneas, numa reserva, a arrumação e a ordenação, esta precede aquela, e ambas supõem rigorosamente elaborado o *inventário* das espécies, no inventário geral do Museu ou num outro, autónomo ou próprio da reserva.

De qualquer modo, a *ficha*, além da documentação fotográfica insere a descrição exaustiva do objecto e regista o local onde se conserva. Na arrecadação de pintura «Mazarin» do Louvre o registo é tão rigoroso e metódico que da ficha consta até cada deslocação do quadro dentro da própria sala onde está arrecadado.

Todavia, bem elaborado o inventário geral do Museu, já é suficiente a existência do *reportório* ou descrição topográfica das arrecadações que proporciona, com relativa facilidade, a localização de qualquer espécie.

A boa arrumação supõe adequados dispositivos que a simplifiquem.

Nas arrecadações de pintura é corrente o uso dos biombos metálicos, como acontece no Museu Nacional de Arte Antiga (v. Fig. 5) que deslizam sobre roletes e possuem engradado de barras onde se penduram os quadros. Outra variante é o suporte de arame forte em vez do engradado, como acontece no Fogg Art Museum da Universidade de Harvard, dos Estados Unidos (v. Fig. 6).

Um grande número de pinturas pode acomodar-se em pequeno espaço. A escultura e o mobiliário são incompressíveis; o seu volume exige maior espaço. A deslocação das peças escultóricas ou dos móveis supõe dificuldades e cuidados em função do *volume*, como as peças de cerâmica em função da *delicadeza* da matéria.

O Museu das Janelas Verdes possui um grande armário para arrecadação das loiças — sete corpos que se estendem por 22 metros de comprimento (com 3 metros de altura) subdivididos em 14 secções — todo envidraçado e apto a ser cómodamente examinado pelos estudiosos que queiram aprofundar as colecções ali dispostas (v. Fig. 7).

As arrecadações de tecidos, nomeadamente as de tapetes, tapeçaria,

paramentos e colchas, exigem rigorosas: ausência de humidade, boa iluminação e desinfecção. A boa iluminação supõe que se evitem os perigos da luz excessiva — o Museu de Cluny usa vidraças de tipo *Thermolux* que filtram os raios solares. Consoante o estado de conservação dos têxteis e, atendendo às características de cada peça, assim convirá adoptar o melhor sistema de arrumação. Tapetes e tapeçarias podem ser: enrolados (v. Fig. 8 — Panos de armar, no Castelo Real de Estocolmo); esticados em biombos à semelhança dos usados para a pintura (v. Fig. 9 — Pinacoteca Vaticana); pendurados em suportes ou mostruários. Este processo é também adoptado para as colchas no Museu das Janelas Verdes (v. Fig. 10). São ainda os dois últimos que melhor servem para colecções de estudo, enquanto, por outro lado, se verifica a exposição pública de tapetes no chão e se mantém a racional decoração de salas dos museus com tapeçarias.

As arrecadações de ourivesaria requerem maior segurança na instalação do que qualquer outro departamento, alojando-se normalmente as peças em «casa-forte». Existe um amplo recinto desta natureza nas Janelas Verdes, além do velho cofre-forte que guarda muita joalharia.

Os desenhos e gravuras estão normalmente arrecadados e só por excepção podem ser expostos. Devem estar rigorosamente ordenados, em função do critério mais conveniente ao Museu, e arrumados em caixas metálicas de modo a constituírem estante-arquivo, a jeito de arrumação livresca, ou caixas-gavetas em armários sóbriamente dispostos, nas acolhedoras «arrecadações vivas» de que é tipo o Gabinete de Gravuras do Museum of Fine Arts de Springfield (no Estado de Massachusetts, da América do Norte — v. Fig. 11) ou a Galeria de Gravuras do Philadelphia Museum of Arts.

Também o Museu Nacional de Arte Antiga possui condignas instalações para os seus desenhos e gravuras, em dependências de estudo anexas à Biblioteca: Gabinete dos Desenhos, com dois armários metálicos de vinte gavetas-caixas (v. Fig. 12), e Gabinete das Gravuras, com outros dois armários idênticos e ainda um terceiro do tipo estante-arquivo de caixas móveis (este destinado às gravuras de maior formato).

BIBLIOGRAFIA

- COLEMAN (Laurence Vail), *Museum Buildings*, Washington, 1950.
- GAILLARD (Yvon), *Les Reserves de nos Musées*, Art.^o I-VIII, in *Arts — Spectacles*, n.^{os} 586-595, Paris, 1956:
- HAUTECOEUR (Louis), *Le programme architectural du Musée. Principes généraux*, in *Muséographie*, Of. Int. Musées, Vol. I, Chap. I, 1935.
- STIX (Alfred), *Organisation des dépôts, réserves et collections d'études*, in *Muséographie*, Vol. I, Chap. VIII, 1935.

PARA O ESTUDO DA LUMINÁRIA EM PORTUGAL⁽¹⁾

POR

BELARMINA RIBEIRO

DESDE o momento em que o homem descobre o fogo, começa para ele uma vida totalmente modificada. Passa a poder ver na escuridão. Da insegurança das noites escuras pode observar o que se passa à sua volta. Que ele veja no fogo uma divindade que o ajuda ou que o destroi e que precisa de adorar, não poderá ser um facto que se possa omitir numa pequena história da luminária — pois ela começa no momento em que o homem encontra o fogo e, para manter esse fogo como elemento dissipador do escuro, o homem arranja objectos desde as mais simples conchas até ao mais complicado lustre.

São esses objectos que nos interessam na medida em que correspondem a um esforço artístico do homem, na medida em que vão ser um elemento preciosíssimo nas artes decorativas.

Da iluminação em períodos remotos, podemos dizer que o fogo era, certamente, mantido, deitando achas umas atrás das outras, ou com outros materiais inflamáveis, tendo o cuidado de não o deixar extinguir.

Os mais antigos povos, — babilónios, assírios, egípcios, persas, etc. —, tinham cerimónias nas quais o fogo era o elemento principal.

Os gregos e os romanos nos seus templos mantinham esse fogo, que era considerado uma força benfeitora.

Para os povos europeus, desde os primeiros séculos da Idade Média, o fogo era o elemento primacial das grandes festas quer litúrgicas, quer palacianas. Maior número de luzes — maior riqueza, mais esplendorosa festa.

(¹) Introdução ao trabalho apresentado no exame final do estágio para Conservador de Museus, Monumentos e Palácios Nacionais. Lx., 1956.

Desde os mais antigos tempos se fala em objectos de iluminação, feitos em matérias nobres e ricamente trabalhados, para o culto divino: — tal o candelabro de sete braços que, segundo a narração da Biblia, Jeová mandou fazer a Moisés.

Nos restos encontrados na Assíria, na Caldeia, no Egipto e noutras regiões orientais, lá nos aparecem objectos para iluminação feitos de ouro e de outras matérias valiosas.

Mas, o que nos interessa nesta ocasião para o estudo da luminária em Portugal, é obter uma visão do que foi essa arte decorativa entre nós, não só pelos objectos que nos aparecem, como também pela documentação deixada.

Quero esboçar um estudo de carácter geral aproveitando a documentação — o objecto propriamente dito, a sua descrição no documento escrito, a sua representação através de outras formas de arte (pintura, escultura, etc.). Assim procurei reunir uma série de documentos para cada período — quer os objectos, quer a descrição, quer representação — e mostrar que, nos objectos de luminária, houve uma indústria artística que caminhou a par das outras indústrias artísticas portuguesas, com as naturais influências da mais variada origem. Evidentemente que, se muitos dos objectos foram feitos em Portugal, há também uma grande parte que foi importada ou que entrou em Portugal, pelas mais variadas razões — trazidos pelos viajantes, pelos que vinham fixar aqui a sua residência, por doações feitas, por presentes enviados, por encomendas, etc.

Nestes objectos misturam-se a forma artística e a utilitária. Igreja ou casa, palácio ou edificio público, em todos estes locais nós podemos ver os mais variados objectos que mostram actividades cheias de um conteúdo artístico, evolucionando sempre com as criações dos homens nos outros campos. Estas formas artísticas e utilitárias criadas por um agrupamento humano, por um homem com os seus ajudantes ou sob as suas ordens, num mesmo momento e dentro dum mesmo espirito, são, de facto, a fonte essencial das artes ornamentais. Estas artes dão, por assim dizer, uma unidade ao conjunto para que foram criadas, quer sob o ponto de vista técnico, quer sob o ponto de vista artístico.

Os objectos de luminária aparecem-nos feitos das mais variadas matérias. Podemos, no entanto, distribuí-las em três grupos: matérias inorgânicas, matérias orgânicas e matérias artificiais. No primeiro temos o ouro, a prata, o cobre, o ferro, o estanho, o chumbo, as pedras preciosas o cristal, etc. ... No segundo a madeira, o marfim, o osso, as conchas, etc. ... No terceiro o latão, o bronze, o vidro e a argila.

* * *

Neste trabalho seguirei uma divisão que corresponda não só aos períodos em que, normalmente, se considera dividida a nossa cultura e civilização, como também àqueles em que caracteristicamente a arte se costuma dividir. E por quê? Porque as artes industriais acompanham todas as outras manifestações artísticas.

Assim, apresentarei primeiramente alguma coisa sobre a luminária da nossa época pré-histórica, da pré-romana, e depois sucessivamente da época romano-lusitana e lusitano-romana, da visigótica, da árabe (cristiano-árabe e arábico-cristã) e depois tudo o que se vai seguir à Reconquista Cristã:

- 1) Luminária do chamado período românico.
- 2) Luminária da chamada época do gótico e, dentro deste, alguns períodos característicos, sobretudo o que corresponde aos fins do século xv princípios do xvi.
- 3) Luminária do chamado Renascimento.
- 4) Luminária do chamado período de seiscentos.
- 5) Luminária de estilos que se podem enquadrar em reinados: D. João V, D. José e D. Maria.
- 6) Luminária dos chamados Classicismo e Romantismo do século xix.

E, por fim, algumas considerações sobre as modificações da iluminação depois da primeira lâmpada eléctrica.

Evidentemente que umas épocas são muito mais ricas do que outras, não só pelo número e importância dos objectos deixados, como também pela própria documentação, pictural ou escrita, encontrada.

Os objectos de luminária não podem deixar de ser integrados no conjunto para que foram criados e todos eles reflectem a sua época, muito embora a forma funcional se mantenha. Esta forma só vai sofrer pequenas adaptações, quando a matéria que produz a luz se modifica.

* * *

Não se conheceram até ao fim do século xviii outras matérias para produzir luz, além do azeite, do óleo, da cera, do sebo e da resina.

O azeite ardia nas lâmpadas de barro ou de metal. A cera, o sebo, e a resina empregavam-se sob a forma de cilindros ou troncos de cones com a respectiva mecha e fixos depois a suportes metálicos.

As primitivas lâmpadas, depois das conchas, eram feitas de barro e muito simples. Depois encontramos formas mais aptas: recipiente com

bico, por onde saía a mecha, e com um buraco ao meio por onde se punha o azeite ou óleo, coberto com uma tampa que, por vezes, era uma pequena escultura.

Cedo se teve a ideia de agrupar à volta dum suporte redondo várias lâmpadas formando uma coroa.

As tochas de resina eram metidas em suportes que se prendiam às paredes, ou postas em cima dum suporte grande.

As formas dos objectos de luminária eram diferentes: conforme o local para que se destinavam, assim elas se apresentavam: se eram suspensos do tecto, se eram pregados nos muros, se eram para colocar em cima das mesas, se eram para se deslocarem dentro de casa, se eram para iluminar as saídas nocturnas, se eram para uma procissão, se eram para colocar numa carruagem, se eram para iluminar a entrada dum palácio, etc. ...

Que admira que daqui nascessem séries de combinações de elementos que se encontram em todas as épocas, porque correspondem a uma necessidade funcional?

Por exemplo: o pé dum castiçal portátil devia ser largo para dar certa estabilidade ou ainda podia apresentar uma asa. A lanterna utilizada para as saídas nocturnas, devia ter uma pega para se poder levar e ter a chama protegida contra as intempéries, para que a luz se não extinguísse.

Na Idade Média aparecem-nos as formas mais variadas e mais curiosas: um cão, um carneiro, ou um monstro, com a respectiva ponta onde se espetava a vela; um homem a cavalo com uma flor na mão donde saía a respectiva ponta para a vela; um santo, um mártir, ou uma figuração estranha, com um castiçal na mão, etc. ... Usa-se a lâmpada singela com recipiente de vidro suspenso por cordas ou cadeias. Aparecem-nos nas Igrejas, as grandes coroas com pontas ou bocais para colocar as velas, ou com vasos de vidro para pôr o azeite.

Depois as formas são mais simples e aparecem-nos os castiçais de pé poligonal ou redondo, haste com um nó, a arandela e a ponta para a vela.

No século xv, os castiçais são mais altos e têm o bocal onde se põe a vela protegido pela arandela.

Que acontece no século xvi? Como as formas já estavam aperfeiçoadas para a função a que se destinavam, agora, vão manter-se, apenas, como não podia deixar de ser, com modificações na decoração, que são o reflexo da época, e com elementos novos trazidos pelas novas relações culturais e comerciais com outros povos. A haste do castiçal apresenta a forma dos balaústres arquitecturais. Sentem-se as influências das artes umas nas outras. Por vezes, uma forma fica mais em uso, e passa, como

diríamos em linguagem vulgar, a estar na moda — tal o que acontece no século xvii com os candeeiros e com os candelabros ornamentados com critais. Aparecem-nos as placas de metal, de parede, sustentando grupos de lumes que já não tinham só a função de iluminar, mas que eram formas decorativas das paredes.

A evolução da vida social, levou ao aparecimento de determinadas modificações: era preciso muita luz, para que nas grandes festas, ou nos espectáculos, tudo ficasse iluminado. Assim, além dos castiçais, para as mesas, ou para as chaminés, dos candelabros sobre colunas, das placas nas paredes, nas grandes salas, era precisa uma iluminação central. Daqui o uso frequente do lustre, sucessor da coroa de lumes e da aranha, com os seus cristais e os seus vidros coloridos. A sua composição em metal desaparece debaixo dos cristais. A função esconde-se sob a decoração.

No século xviii, o aparecimento de casas de espectáculos, as festas palacianas, as recepções das embaixadas, a vida cheia de fausto da corte enriquecida, vai reflectir-se em todos estes objectos decorativos. O candelabro vai aparecer a fazer conjunto com o relógio, apenas como elemento decorativo. Em toda a parte era preciso que a luz fosse bastante. Assim no exterior dos palácios e nos seus vestibulos, era indispensável que a luz se mantivesse protegida do vento ou chuva — daqui o aparecimento das lanternas com vidros, que já se usavam desde épocas anteriores, mas que agora são mais ricas em decoração e no metal empregado.

É no fim do século xviii que Lisboa vai ter, pela primeira vez, as ruas iluminadas. Pelos anos de D. Maria I (17 de Dezembro de 1780), Pina Manique ordenava que todos os moradores iluminassem as casas. Se até aqui Lisboa apenas tivera para iluminar-se, de noite, além do luar, as lâmpadas dos nichos dos santos, as lanternas dos conventos, e as que, acidentalmente, eram levadas para iluminar o caminho dos grandes senhores, agora, Lisboa, vai ser iluminada à custa da população. Em 1792, Pina Manique ordenava aos latoeiros que fornecessem os lampões para as ruas, e que o povo os mantivesse acesos.

Com o aparecimento do gás, dos óleos minerais, mais tarde da electricidade, a iluminação vai modificar-se.

Aparece-nos o gás na festa dos Farrobo, em 1840. Depois, a partir de 1850, a cidade já é iluminada a gás. A electricidade nos fins do século xix, vai dar-nos uma nova visão e encaminhar-nos para uma nova estética.

Parecia que o aproveitamento de novas matérias para iluminar (gás, óleos minerais, e de certo modo a electricidade), devia exigir novos utensílios, novas formas, mas o que vai dar-se, em grande parte, é apenas

uma adaptação. Só mais tarde surge, sempre tendo em vista o valor funcional, uma simplificação digna desse nome.

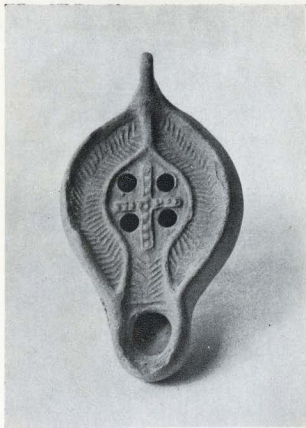
A iluminação eléctrica pelos vários gases (néon, nitrogénio, oxigénio, etc.), em que a fonte luminosa é formada apenas por um tubo de ar rarefeito, vai levar ao aparecimento de formas mais ou menos geométricas.

À medida que vamos caminhando, verificamos que muitos dos tão variados objectos que o homem foi inventando e enchendo de valor artístico, já quase não são mais do que elementos decorativos. Castiçais, candelabros, candeias, candeeiros, lampadários, lanternas, são usados nas casas, nos palácios e até nas próprias igrejas, como elementos de decoração, fazendo conjunto com o mobiliário — o seu valor funcional quase desapareceu.

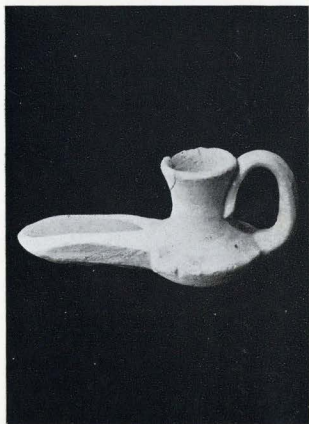
Com os novos meios de vida, as novas descobertas, as novas invenções, que exigem formas diferentes, tendo em vista a protecção visual do homem, haveria certamente de surgir uma nova estética.



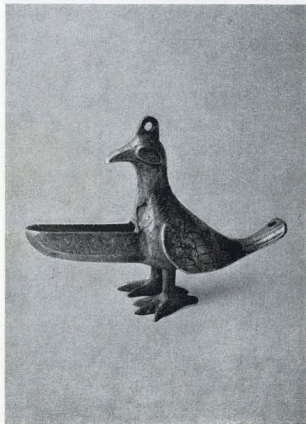
1



2



3



4



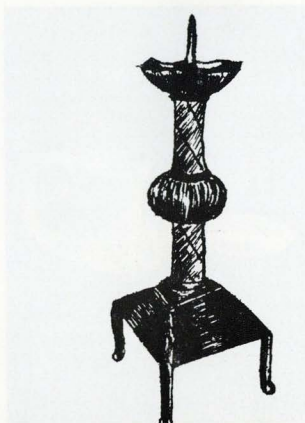
5



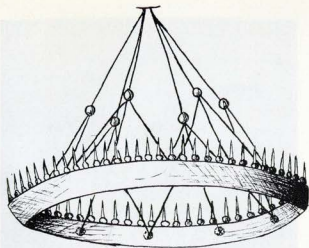
6



8



7



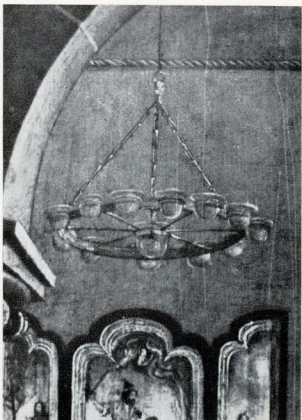
9



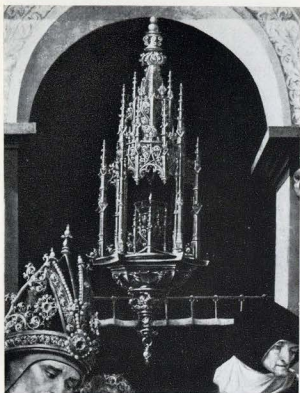
10



11



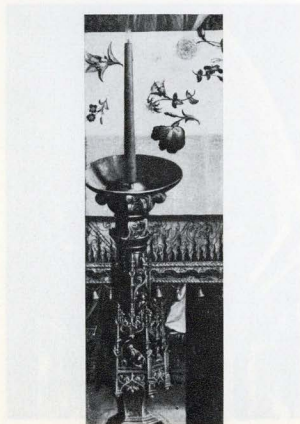
12



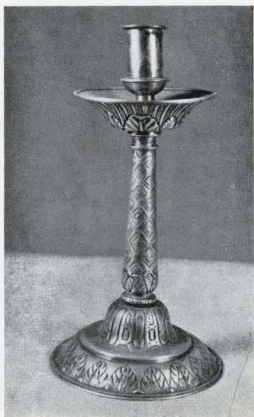
13



14



15



16



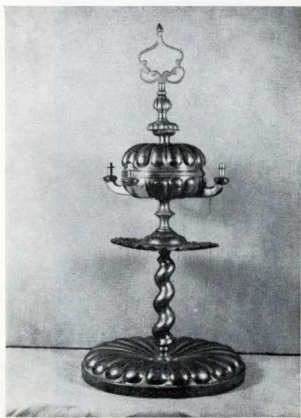
17



18



19



20



21



22



23



24



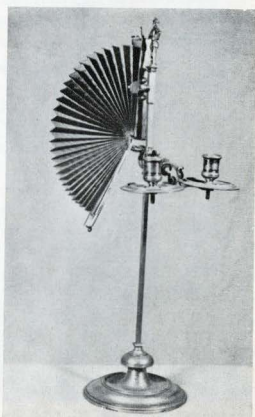
25



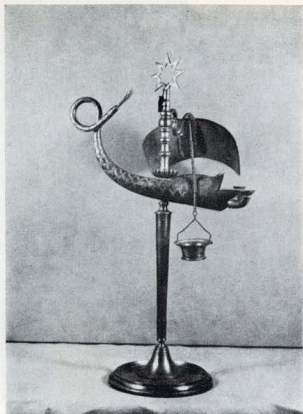
26



27



28



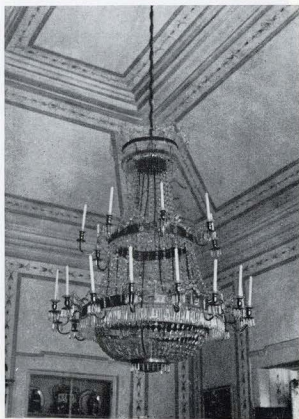
29



30



31



32

“BREVES NOTAS SOBRE A ATRIBUIÇÃO, A UM MESTRE PORTUGUÊS, DOS FRESCOS DO CLAUSTRO DEGLI ARANCI, DA BADIA DE FLORENÇA”

POR

OTÍLIA ALMEIDA

NA exposição de frescos destacados, realizada em 1957, no Forte de Belvedere de Florença (1), apresentava-se com particular relevo um ciclo de frescos, com histórias de São Bento, prudentemente atribuído ao «Mestre do claustro degli Aranci — séc. xv». Tal denominação prende-se com um dos mais interessantes problemas ligados à presença de pintores portugueses em Florença, na primeira metade do «quatrocento» e, reflexamente, com a debatida questão das relações artísticas luso-italianas, no mesmo período.

Em fins de 1415 era prior claustral da Badia Fiorentina o abade Gomes Ferreira da Silva, três anos mais tarde, por bula de Martinho V (24 de Novembro de 1419), nomeado abade do mesmo convento. Com ele vieram a Itália diversos religiosos portugueses, como Pedro Lopes e Álvaro Martins, decano da igreja de Cedofeita do Porto e morto em Florença em 1430 (2), ou juristas como Lopo Velasco Serpa referido por Bisticci (3) e Giovanni Bellagua, que o abade Gomes recomendara vivamente ao rei de Portugal como seu representante na corte pontifícia (4). O abade Gomes relacionou-se com as personalidades mais conhecidas da época, em Florença, como Cosimo de Medicis, D. Amerigo Corsini, D. Ambrogio Traversari, Palla Strozzi, etc., e conquistou a confiança da República, recebendo sucessivos cargos que o fizeram uma figura destacada na sociedade não só florentina como italiana (5). Sempre em ligação com a corte portuguesa, onde desempenhou várias missões (6), esteve em contacto com D. João I, D. Duarte, o Infante D. Pedro, D. Henrique, Arcebispos de Braga e Lisboa, etc., encontrando-se o seu nome ligado ao intenso contacto cultural de Portugal com a Itália e ao intercâmbio de artistas,

entre os quais convém referir, mais particularmente, António Florentino

António Florentino foi pintor oficial da corte de Aviz (7), pois sabe-se que em 5 de Janeiro de 1434 recebeu de D. Duarte um privilégio real mais tarde confirmado durante a regência de D. Leonor: Battelli cita um documento de D. Duarte em que se refere um pagamento feito a «Mestre Florentim que veeo a esta terra a requerimento del Rey meu senhor e padre e era seu pintor» (8). É-lhe atribuído com reservas um fresco na igreja de S. Francisco, no Porto, o retrato de D. João I, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (antes no Kunsthistorisches Museum de Viena) e, segundo Battelli, um retrato do Condestável Nuno Álvares Pereira.

O fresco da igreja de S. Francisco — «Sacra Conversazione», mais conhecido por «Madonna delle Rose» — representa uma Virgem com o menino nos braços, sentada entre três santos e tendo aos pés duas figuras de perfil, identificadas por Lavagnino (citando J. de Figueiredo) como D. Duarte e a mulher. A pintura é fragmentária, pois deve faltar à esquerda uma quarta figura de santo (suposição autorizada pela falta de equilíbrio do conjunto), e está cortada em baixo e prolongada no alto, para se adaptar à moldura doirada que a circunda; da sua cor originária só são visíveis pequenos restos escapados aos sucessivos restauros que a danificaram por completo. Os poucos elementos técnicos e iconográficos ainda visíveis levam a supor que seja, efectivamente, obra de um pintor toscano do séc. xv.

Além, contudo, da vinda a Portugal do pintor António Florentino, várias obras, no campo da cultura, se atribuíram ao abade Gomes Ferreira da Silva durante os 25 anos que dirigiu a Badia podendo ver-se, com proveito, seja para o estudo das suas relações com a corte portuguesa e pontificia seja para o da sua actividade na Toscana e pessoas a ele ligadas (além da obra já citada de Pucinelli) o manuscrito inédito de T. Salvetti — «Vita dell'abate Gomes» — Biblioteca Laurenziana — Codice Ashburnhamiano — 885; os dois grossos volumes de actas e correspondências — Biblioteca Laurenziana — Codice Ashburnhamiano 1792 — vol. I e II; o Codice Badia 4 — Biblioteca Nacional — vol. I, 69 cartas «Comissiones B. Gometii Ulyssiponensis, Abbates insignis Abbatiae Florentinae», vol. II, 297 pág. «Epistolarium S. R. E. Cardinalium, Episcoporum, Abbatum, Monachorum et variorum ad ad B. Gometium Utyssiponensem, Abbatem insignis Abbatiae florentinae ejusdem B. Abbatis Gometii», bem como ainda o «Libro di ricordanze segnato Badia», do Archivo di Stato di Firenze.

No âmbito da sua actividade cultural é notável a reforma da biblioteca do mosteiro, que enriqueceu com preciosos manuscritos, e a cons-

trução do claustro degli Aranci (sobre este claustro podem ser consultados os documentos publicados por Poggi e Fabriczy — in «Jahrbuch der Königlich Preussischen» — vol. XXI — Berlin 1900 e por Piero Sampaolesi in — «Rivista d'arte» vol. XXIV — 1942) onde foram pintados, possivelmente por um português de nome Gonçalves, os episódios da vida de S. Bento, que têm atraído a atenção de grande parte da crítica italiana contemporânea, dada a dificuldade de identificação do «Maestro del chiostro degli Aranci» e o valor da obra a ele ligada.

* * *

Uma das referências mais antigas aos frescos do claustro da Badia é a do Richa (*) que diz «ed in secondo luogo noterò che altre molte e molte lapide sono state dalle chiesa transferite nel chiostro, già detto degli Aranci, il quale, mercè il laudevole studio delle cose vetuste, che fiorisce ne'monaci di Badia, io lo addimando una galleria di antichità ragguardevolissima, nella quale entrando si ravvivano molti marmi fermati al parete, altri nel pavimento, quanto lunghe sono le quattro logge di questo chiostro, sopra le quali veggonsi tredici storie di S. Benedetto da eccelente pittori e quella dove il S. si getta nelle spine, è di mano del Bronzino».

O claustro, de planta rectangular (Figs. 1 e 2) com duas séries de «loggie», de arco abatido, é atribuído por Sampaolesi a B. Rosselino e deve ter sido terminado em 1436 (como decorre dos documentos publicados pelo prof. Poggi, que adiante se referirão), estando os frescos com histórias de S. Bento na parte superior, onde a sua ordem, partindo para a direita era a seguinte:

- I — Partida do jovem S. Bento para Roma (Figs. 4 e 5).
- II — S. Bento recompõe um objecto que a sua ama tinha quebrado.
- III — Tomada de hábito e ermitagem de S. Bento; aparição dum anjo à mesa pascal dum padre, com ordem para este alimentar S. Bento.
- IV — S. Bento quebra, benzendo, o copo envenenado trazido pelos monges, em razão da sua severidade como superior da ordem.
- V — S. Bento castiga um monge que fora distraído pelo demónio durante a missa.
- VI — S. Bento faz reaparecer uma foice caída no lago (Figs. 6 e 7).

- VII — S. Bento faz com que Mauro salve Plácido, caído ao rio.
 VIII — Os monges dão a S. Bento um pão envenenado, mas um corvo retira-o.
 IX — S. Bento afasta o demónio dum pedra que os monges não conseguiam levantar.
 X — S. Bento ressuscita um monge que o demónio tinha feito morrer num desmoronamento durante a construção de Montecassino (Figs. 8 e 9).

Entre a 3.^a e 4.^a histórias encontra-se uma luneta repintada no ' 500, por Bronzino, figurando a penitência de S. Bento.

O ciclo é completado com outros dois episódios: um, na luneta do lado oeste — «Punição dum monge; S. Bento descobre o engano de Totila» —, outro na luneta adjacente ao lado sul, com «homenagem de Totila a S. Bento». Estas duas histórias, de mão diferente, são dum mestre menor, possivelmente dum eclético que pintou por volta de 1440, influenciado por Masaccio, pelo Angélico e por Domenico Veneziano ⁽¹⁰⁾.

Vasari ⁽¹¹⁾ alude ainda a um «S. Benedetto che accena silenzio», que atribui ao Angélico (Fig. 3) obra identificada com um fresco muito deteriorado, existente no rés-do-shão do claustro, mas que é ponto de partida para a sugestão (adiante referida em mais detalhe) do prof. Ragghianti, feita no sentido da atribuição do ciclo maior dos frescos da vida de S. Bento ao Beato Angélico ⁽¹²⁾. Este fresco, que não figurava na exposição de 1957, só recentemente foi incluído na exposição presentemente no forte de Belvedere.

Na documentação publicada pelo prof. Poggi ⁽¹³⁾ lê-se que «Giovanni di Gonsalvo, pittore portoghese, figura nei pagamenti del Maggio 1436 per la prima volta con acquisto di colori per dipingere il chiostro». Outras ordens de pagamento, entre 3 de Setembro de 1436 e 5 de Fevereiro de 1439 citam o seu nome, mas nem todas o referem, limitando-se algumas a aludir a um «dipintore che dipinge il chiostro», sem qualquer indicação mais clara.

Daqui se infere: que o claustro devia estar terminado em 1436, pois em Maio desse ano se compravam as cores para os frescos, que a sua elaboração se deve situar entre 1435 e 1440 e neles trabalhou um português de nome Gonsalvo, mas sem poder concluir-se, com base em elementos indiscutíveis, que ele tenha sido o único a trabalhar nos referidos frescos.

Num outro documento, citado por Salmi ⁽¹⁴⁾, há ainda alusão a «un frate Macario nostro converso (dos beneditinos da Badia) che il 26 Ottobre 1439 ebbe lire quattro per due barili di vino, comperò per dare ai frati di S. Domenico quando imparava di dipingere», o que o leva a

supor que Giovanni di Gonsalvo tivesse por ajudante um outro pintor, feito na escola do Angélico.

Como resulta evidente da leitura da documentação acima referida, o destino dado ao material pago não é especificado e continua por resolver não o problema de saber se um português trabalhou nos ditos frescos — porque os documentos o afirmam — mas se se lhe deve atribuir a feitura de toda a obra, se só a parte relativa às duas lunetas de mão diversa e qualidade inferior ou se apenas ajudou o mestre maior.

Não são concordes as opiniões mais autorizadas na atribuição dos frescos, inclinando-se Longhi para a filiação em Giovanni di Gonsalvo como mestre maior, Salmi aderindo só parcialmente à identificação com o mestre português, Ragghianti atribuindo-lhe apenas os dois frescos de menor importância, Procacci reputando-o um simples ajudante, Berenson e Pudelko não aludindo sequer ao seu nome.

Longhi⁽¹⁵⁾, que dá particular importância aos frescos da Badia («il piú importante che resti a Firenze, del decennio seguente alla morte di Masaccio») para o conhecimento da pintura do primeiro «Quatrocento», atribui a Giovanni di Gonsalvo a sua feitura. De facto escreve: «Finito il passaggio dei senesi resta tra il'36 e il'39 caso bellissimo degli autore del chiostro degli Aranci, ma é un caso allogeno di splendido accordo mentale tra un pittore fiammingo (l'autore ne fu probabilmente un G. di Portogallo, che poteva avere conosciuto a Lisbona nel 1428 il Van Eyck in persona) e la pulitezza spaziale dell'Angelico»; e mais adiante: «gli specialisti della cosa, potranno anche indugiarsi a chiarire l'aria stranamente esotica delle architetture, che mi sembrano assomigliare piú agli edifici medievali de Evora e di Coimbra che non a quelli di Firenze; e a indagare se il pittore sia legato di parentela alla famosa famiglia dei Gonçalves»⁽¹⁶⁾.

Importa salientar, desde já, que embora sendo de aceitar a primeira afirmação do prof. Longhi — a atribuição ao Gonçalves e a possibilidade deste conhecer Van Eyck (pois sabe-se por um manuscrito do séc. xv, da Biblioteca Nacional de Paris, transcrito por Raczynsky⁽¹⁷⁾ que este passou por Portugal em 1428-29) — se afigura ousado a identificação da arquitectura que serve de fundo a certos episódios (Fig. 4), como a partida de S. Bento para Roma, com a arquitectura de Évora ou Coimbra. Ela parece, efectivamente, bem mais inspirada nos fundos arquitectónicos do Angélico e na visão prospectiva das suas primeiras obras que na recordação directa da arquitectura portuguesa de qualquer dessas cidades.

Salmi⁽¹⁸⁾ alude ao nome de Giovanni como o pintor do claustro degli Aranci, não especificando claramente se se inclina para a sua filiação como mestre maior ou menor. Reconhece mão estrangeira, de influência flamenga, (Figs. 6 e 8) na parte que limita os frescos e, nos personagens,

o influxo do Angélico «il che fa supporre che Giovanni avesse per aiuto un altro pittore educato dal domenicano, probabilmente un frate Macario nostro converso (dos beneditinos da Badia)». Todavía reporta a Ucello a influência mais acentuada sofrida pelo mestre dos frescos do «claustro degli Aranci», avizinhandos dos frescos «verde-terra», com cenas da vida de S. Bento, no mosteiro degli Angeli, hoje perdidos. Faz de Ucello o primeiro inovador dos ambientes prospetticos, pouco profundos, que criam às personagens um ambiente adequado a elas, como acontece nos frescos do «claustro degli Aranci» e escreve: «si vede ad es. il miracolo del pane avvelenato dove fra l'alto, le decise linee prospettiche creano un gran vuoto alle figure, come vedremo nel nostro Ucello.»

Ragghianti⁽¹⁹⁾, baseado na já citada referência de Vasari ao fresco do Angélico na Badia (Fig. 3) («nella Badia della medesima citta fecece sopra una porta del chiostro un S. Benedetto che accena silenzio») inclina-se para identificar o Angélico ou sequaz como mestre maior e G. de Portugal como o mestre dos dois frescos com Totila. Na verdade, escreve, os frescos da Badia «non sono del gotico G. di Portogallo (ma anzi da esso asai chiaramente distinti se pensiamo a ciò che era la pittura portoghese dell'epoca) ma che certamente vanno intesi proprio in relazione al punto cruciale della formazione di Fra Giovanni da Fiesole e dei suoi rapporti col giovane Lippi.»

Contudo a sugestão atribuindo ao Angélico os frescos do ciclo de S. Bento no claustro superior está longe de ser aceitável, pois a passagem de Vasari refere-se ao fresco no claustro inferior, já identificado como sendo em verdade do Angélico, mas não tendo ponto de contacto algum com os primeiros.

Procacci⁽²⁰⁾, partindo da análise dos documentos e da impossibilidade de se encontrar outra obra em Itália ou Portugal a que se possa ligar uma filiação com os frescos do «Mestre do claustro degli Aranci», sugere a atribuição dos frescos de importância menor ao português Gonsalvo, pondo mesmo a hipótese de este ter sido um simples ajudante e recusando qualquer identificação como incerta, mesmo a título provisório. Estar-se-ia perante um pintor ignoto, florentino, do início do 400, com influxo flamengo mas conhecendo bem as novas tendências do início do Renascimento.

Berenson⁽²¹⁾, considera o Mestre da Navità di Castello (escola florentina, artista situado entre Masaccio, Angélico, Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Baldovinetti e Boticeili) como o possível autor dos frescos em causa e Pudelko⁽²²⁾, por seu lado, identifica o «mestre do claustro degli Aranci» com Domenico di Michelino, artista de pouco valor em confronto com a obra e mais tardio, se forem tomados em linha de conta os documentos publicados pelo prof. Poggi, já acima referidos.

A atribuição a «Giovanni di Portugallo» é delicada e controversa, dado o carácter vago dos documentos e do conhecimento da cultura florentina, na primeira fase do Renascimento, que revela o «mestre do claustro degli Aranci» sensibíllissimo à contemporânea situação cultural, isto é, conhecendo o Angélico, o Veneziano e o Ucello. Explica tal perplexidade o facto da pintura toscana do decénio de 1430-40, apresentar ainda zonas obscuras, apesar dos estudos de Berenson, que recuaram de 1437 para 1387 a data de nascimento do Angélico, e da reabilitação de Masaccio, que aparece como o Giotto do '400.

O papel de certos pintores como Domenico Veneziano — mestre de transição, mas com uma sensibilidade finíssima aos novos estímulos — tem sido mal estudado, embora seja notável a importância de algumas das suas obras, como o ciclo dos frescos de S. Egidio, na Cappella Maggiore da igreja (onde, com Bicci di Lorenzo, colaborou o jovem Piero della Francesca) ou a sua «Anunciação», no Fitzwilliam Museum Cambridge — qualificada por Bottari (23) «tra le piú alta del Quattrocento, segna pura una svolta importante nel cammino dell'arte italiana ed europea: in essa è infantti la poetica sulla quale si fonda l'arte di Piero della Francesca, che è quanto dire, l'arte sulla quale s'incardina quella del piú maturo Rinascimento.»

Domenico é um pintor com reflexos de cultura nórdica (quer herdadas da tradição do gótico internacional, quer da visão de Livros de Horas e miniaturas que viajavam fàcilmente, como ainda, talvez, do conhecimento do próprio Van Eyck), estando, porém, já ao corrente da novidade da construção florentina, como no magnífico «tondo com a Adoração dos Magos» de Berlim (no qual o ambiente é gótico mas a composição é florentina) que só em 1925 lhe foi restituído. Dotado de equilíbrio enorme, concretiza o espaço numa medida justa, dando realidade às figuras e envolvendo a cor numa luminosidade que lhe dá unidade de conjunto e herdou dos flamengos o nítido sentido do real, usando cores claras mas sem deixar perder às suas figuras seu ar concreto e positivo no pormenor. A vizinhança de Domenico Veneziano com o mestre do claustro degli Aranci é patente, dada a nota do mesmo influxo gótico num pintor de tradição florentina, do mesmo gosto pelas personagens reais que levam Longhi a comparar o Veneziano com o citado mestre (24): «Qualche rapporto infatti non manca col maestro del chiostro degli Aranci in Badia anche egli straniero, portoghese probabilmente.»

Se por um lado, como se deixou dito, a presença de elementos de cultura flamenga não é um caso isolado e não serve de ponto de partida para uma atribuição segura dos frescos da Badia a Giovanni di Gonsalvo, por outro lado o agudo conhecimento que o Mestre do claustro degli Aranci mostra pela cultura toscana não invalida que ele seja português. É o caso

de Álvaro Pires de Évora, também conhecido como Álvaro de Pietro⁽²⁵⁾, que pintou no início do '400 em Prato, Volterra e Pisa — longe da tradição nacional e assimilando perfeitamente a lição de Taddeo Bartolo — e poderá explicar o caso notável do pintor português, mestre provável dos magníficos frescos do ciclo de S. Bento, no claustro degli Aranci.

As razões que legitimam tal hipótese são as seguintes: primeiro, o facto do nome de Giovanni de Gonsalvo ser o único citado nos documentos, o que pode levar a inferir ter sido ele o mestre de maior importância; segundo, o facto de serem intensas, à época, as relações culturais entre Portugal e Itália, como o demonstram o caso particular de ser um abade português a ordenar a feitura dos frescos⁽²⁶⁾ (validando a tese de Battelli, de o abade Gomes ter feito vir a Itália pintores portugueses) e a estadia de António Florentino na corte portuguesa; terceiro, a fácil assimilação dos artistas portugueses à cultura local, explicável pela não existência duma tradição pictórica nacional no início do séc. xv, como são exemplos os casos de Álvaro Pires de Évora, em Itália, e Vasco Fernandes e João Paiva na Catalunha⁽²⁷⁾; quarto, o facto de a passagem por Lisboa de Van Eyck, em 1428, e certas relações com a Flandres explicarem determinados pormenores dos frescos, de inspiração flamenga.

Todavia, se a influência de Domenico Veneziano e de Ucello foi enorme, no mestre do claustro degli Aranci, a sugestão definitiva é do Angélico. Está-se, assim de acordo com Longhi quando este afirma que «gli elementi di cultura che informano quelle storie (salvo le due di mano piú scadente) sono la prospettiva dell'Angelico e assieme una lucidezza «ottica» che è di vocazione nordica», tese, de resto, corroborada pela cronologia, pois se fixa em 1433 a primeira atribuição segura ao Angélico (tabernáculo dei Lanaioli — Florença — Museu de S. Marco) e se sabe que este é, com Domenico Veneziano, o elo que vai de Masaccio a Piero della Francesca.

É mérito da crítica recente e, em lugar destacado, de Longhi e Berenson, o rever da tão deturpada visão romântica dum Angélico fechado na sua cela do mosteiro, estranho aos profanos interesses do mundo: o Angélico, antes de ser um santo foi um artista ou como diz Laughton Douglas — um artista que por acaso foi santo. O próprio Vasari inicia com seu nome a solene lista dos artistas que estudaram na capela Brancacci. O segredo da arte do Angélico é o de tornar sobrenatural o mundo revelado nos primeiros decénios do século, nas formas de Brunelleschi e Masaccio, reportando o drama não à fábula, como os cosmopolitas do gótico internacional, mas a uma mística religiosa das figuras terrenas que a luminosidade das cores transfigura em beleza; e os seus frescos romanos (capela de Nicolau V no Vaticano) são exemplos do seu amor pelos enquadramentos prospetticos, pela luz e tranquila beleza das figu-

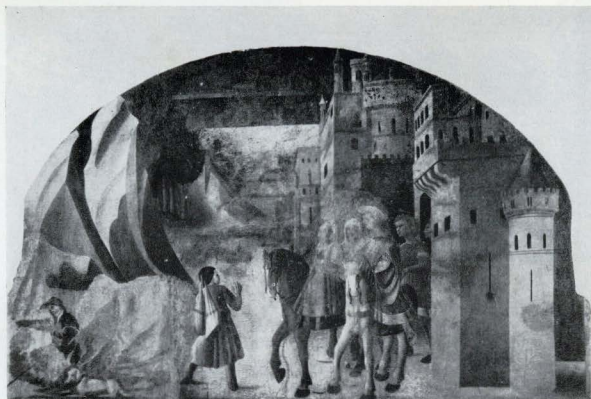


Fig. 4

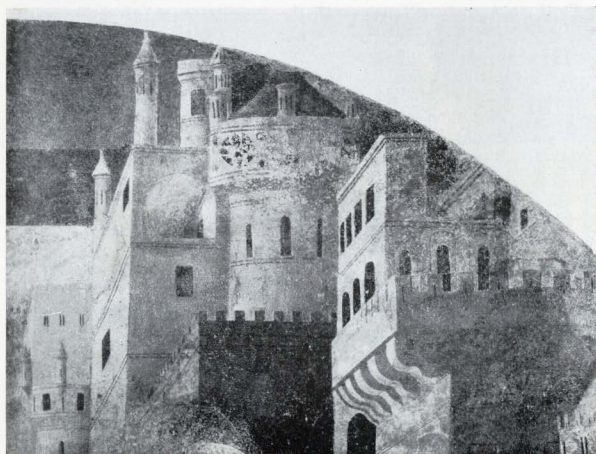


Fig. 5



Fig. 6

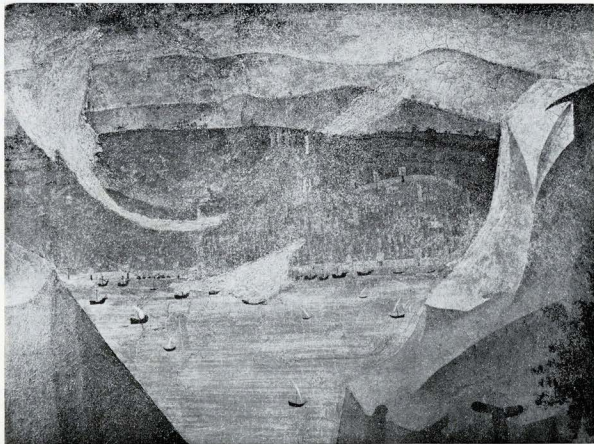


Fig. 7

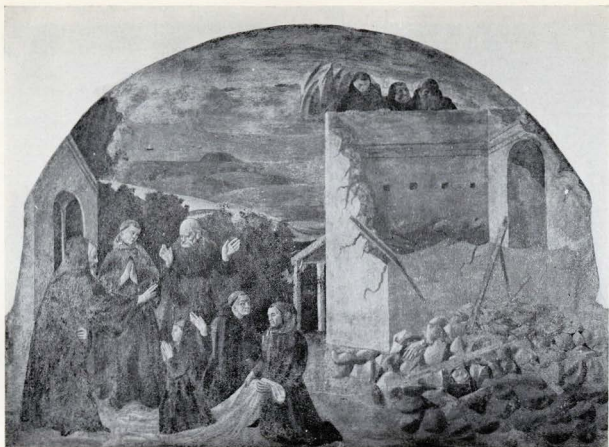


Fig. 8

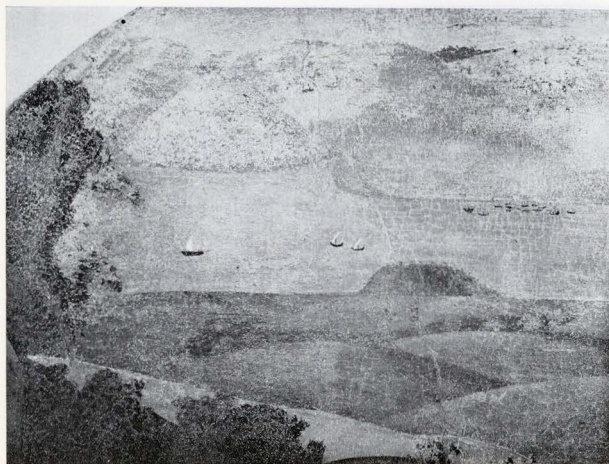


Fig. 9

ras ritmicamente modeladas e neles a experiência de Masaccio e o exemplo do jovem Piero della Francesca são exaltados com medida perfeita.

A identificação do mestre do claustro degli Aranci com o português «Giovanni di Gonsalvo», único nome citado nos documentos da Badia é, portanto justa e aceitável. Mas é necessário reconhecer que se o pintor é português por nacionalidade e nascimento não o é de cultura, pois herda do Beato Angélico o gosto dos efeitos prospetticos e de certas arquiteturas coloridas que explicam a sugestão de Ragghianti de o identificar com o próprio Angélico.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(¹) «Mostra di affreschi staccati» — catálogo a cura di U. Baldini e L. Bertini-Firenze, 1957, 1958 e 1959.

(²) Sobre ver: Archivio di Stato di Firenze. Diplomatico di Badia. 3 de Maio de 1431.

(³) Sobre ver: Bisticci. «Vite di uomini illustri. Velasco di Portogallo».

(⁴) Sobre ver: Codice Laurenziano Ashburnharniano. 1792, carta, pág. 105 e segs.

(⁵) P. Pucinelli, «Origo abbatiae florentinae», pág. 10: «Abbate Commendatario vocatus eandem rexit mansuetudo ac pietas tanta fuit, ut facile omnium in se Florentinorum Civium provocarit affectum ac propterea, non modo. Procurator, ac pupillorum defensor, se etiam ipsius Reipublicae Florentinae Secretarius ac Theologus ab iisdem est electus. Praeter haec Generalis Camaldulensium factus: Visitator apostolicus Monalium ac Monachorum dictae civitatis; immo et totius Regni Lusitani: Cammendatarius S. Crucis Coimbriae apud Eugenium IV, et in eodem Regno Nuntius Apostolicus dieti Eugenii: Fundator insignis monasterii Monalium Muratarum: obiit tandem in Civitate Coimbra, et apud S. Crucem tumulatus fuit an 1441».

(⁶) P. Pucinelli, «Cronica dell'Abbadia di Firenze», 1664, pág. 34 (Gometio I, abate XXX): «Fu Oratore presso la Sede Apostolica della corona di Portogallo, indi fu spidito Nuncio in quel Regno per negotii gravi...».

(⁷) Lavagnino, «L'opera del genio italiano all'estero (Gli artisti in Portogallo)», Libreria dello Stato, 1940, pág. 7 e segs.

(⁸) G. Battelli, «Un pittore fiorentino del '400 alla corte di Portogallo, Antonio Fiorentino», Misc. 1940, 13.

(⁹) Richa, «Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise nei suoi quartieri», Firenze, 1754, pág. 204.

(¹⁰) Passim, «Mostra di affreschi staccati». Catálogo cit.

(¹¹) Vasari, «Le Vite», Firenze 1878, vol. II, pág. 514.

(¹²) Ragghianti, in «Critica de Arte», 1955, pág. 391.

(¹³) A autora agradece ao prof. Poggi os esclarecimentos relativos aos documentos publicados sobre o pintor do claustro degli Aranci. O ilustre prof. afirmou de novo quanto já se concluiu dos documentos lidos: que se pode saber apenas que um Gonçalvo de Portugal foi pago pela aquisição de tintas para a pintura do claustro mas sem se poder concluir daí que os frescos sejam da sua autoria, o que seria arrojado e pouco seguro dado que não se encontram outras obras que sirvam de comparação quer em Itália quer em Portugal. Poder-se-á somente supor, uma vez que apenas o seu

nome aparece citado, que foi ele o pintor maior, mas sem esta suposição implicar uma conclusão definitiva.

(¹⁴) M. Salmi, «P. Ucello, A. del Castagno e D. Veneziano», Milano, 1938.

(¹⁵) A autora agradece ao prof. Longhi, cujo curso seguiu no presente ano na Univ. de Florença, as indicações pessoalmente dadas pelo ilustre mestre completando quanto já sobre o assunto deixara dito.

(¹⁶) Longhi, in «Paragone», n.º 35, 1952, pág. 20, nota 13.

(¹⁷) A. Raczyński, «Les arts en Portugal», Paris 1846, pág. 196.

(¹⁸) Salmi, op. cit., passim, a sequência Ucello-Castagno — Veneziano, foi criticada vivamente por Longhi que afirma tal sequência não se poder manter depois de serem conhecidas as datas tardias dos trabalhos do Ucello e a anterioridade do Veneziano em relação ao A. del Castagno. Longhi explica a posição tardia dada ao Veneziano pelo desejo de deprimir (senão de ocultar, como no tempo de Vasari) um aspecto da arte que é representado em Florença por um não florentino. Assim, para Longhi, seria o Veneziano e não Ucello que inspiraria o mestre do claustro degli Aranci.

(¹⁹) Ragghianti, in «Critica d'Arte», 1950 pág. 374, nota 21.

(²⁰) A autora agradece ao prof. Procacci as informações dadas sobre os frescos da Badia, que permitiram conhecer a sua posição crítica e esclarecer o problema da tão debatida atribuição.

(²¹) Berenson, «Italian Pictures of the Renaissance», Oxford, 1953, pág. 343.

(²²) Mostra di affreschi staccati, catálogo cit.

(²³) Bottari, «Storia dell'Arte italiana», Milano, Messina, 1955, pág. 217.

(²⁴) Longhi, in «Paragone», n.º cit. pág. 31.

(²⁵) Alvaro Pires d'Évora (Álvaro di Pietro) 13...?-14...?; referido por Vasari como da escola de Taddeo Bartolo. (Sobre ver Colnaghi, «Dictionary of Florentine Painters», Londres 1928, pág. 12).

Reinaldo dos Santos, «Alvaro Pires d'Évora pintor quatrocentista em Itália», Lisboa, 1922.

M. Salmi, «Un'opera di Alvaro Pirez a Livorno», in «Liburni civitas». 1929.

F. Zeri «Alvaro Pirez: tre Tavole», in «Paragone» - V - 1954.

R. Schiff, «Uma nova obra de Alvaro Pirez de Évora, in «Lusitania», Lisboa, Vol. III, 1925.

A autora do presente estudo tem em preparação algumas notas relativas às mais recentes atribuições feitas a Alvaro Pires de Évora.

(²⁶) Battelli, «L'abate Don Gomes Ferreira da Silva e i Portoghesi a Firenze nella prima metà del quattrocento», Roma, 1940, pág. 152: «nel secondo viaggio, fatto dieci anni dopo, conduce in Italia due pittori portoghesi che decoreranno coi loro afreschi, rappresentanti la vita di san Benedetto, le arcate superiori del Chiostro degli Aranci, fatto costruire dallo stesso Gomes ad imitazione di quello che Cosimo de Medicis aveva fatto edificare da Michelozzo per i frati domenicani di S. Marco»; Battelli, «Due celebri monaci portoghesi in Firenze nella prima metà del Quattrocento», Firenze, 1939, pág. 220: «che fece dipingere da due artisti portoghesi espressamente chiamati in Firenze il chiostro degli Aranci con le storie di San Benedetto e che egli infine consiglio il re Don Giovanni I di chiamare in Portogallo quell'Antonio Fiorentino...».

(²⁷) Reinaldo dos Santos, «L'art portugais», 1953, pág. 54: «Sabe-se que pintores portugueses trabalharam em Itália e Espanha mas estes pintores pertencem a arte desses países e estão fora da pintura nacionais.»

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO DE MINIATURAS DE EULABEE DIX

Em Janeiro teve lugar esta formosa exposição de miniaturas. Como o Director do Museu explica no preâmbulo do catálogo, a exposição da obra da Senhora Dix tem um interesse actual e cabe bem no círculo das actividades do Museu que possui e muito se interessa por este ramo de actividade pictural.

A Senhora Dix expôs 73 miniaturas e uma pintura representando flores.

EXPOSIÇÃO DE DESENHOS ITALIANOS

Em 27 de Maio inaugurou-se uma exposição de desenhos italianos, apartados do conjunto que pertence ao Museu.

O certame foi apresentado em duas salas. Na primeira expuseram-se 14 espécies fundamentais das obras de Giovanni Carlo Galli de Bibiena e sua Escola. Na segunda figuraram desenhos certos ou atribuídos a Pietro Vannucci, à escola de Ghirlandaio, e Andrea del Sarto, a Giorgio Vasari, a Nicole Pisano, a Cosimo Rosselli, a Luca Cambiazio, a Jacobo Regio, a Andrea Schiavone, a Corregio, a Francesco Rossi, a Bernardino Lanino, a Miguel Ângelo, a António Campi, a Rafael Sanzio, a Amigoni, a Frederico Barrocci, a Paolo Veroneso, a Giovanni António Boltraffio, a Bartolomeo Schidone, a Pietro Barrettini, a Pedro de Cortona, a Giovanni António Sogliari, a Jacopo Palma, a Luca Giordano, a Giulio Romano, a Giulio Cesare Procaccini, a Ticiano Vicceli, a Giovanni Fradescio Grinaldi, a Francesco Guardi, a Giovanni Francesco Barbieri, a Giovanni Benedicto Castiglione, a Paolo Veroneso, a Benedetto Luti, a Domenico Tiepolo, etc., etc.

O catálogo abre com um prefácio do Dr. João Couto, director do Museu, no qual se faz uma ligeira análise da história do Gabinete de desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga.

A exposição foi organizada pelo conservador pintor Abel de Moura.

EXPOSIÇÃO DA TAPEÇARIA «A MÚSICA», DEPOIS DE RESTAURADA

No dia 26 de Novembro foi exposta no Museu a tapeçaria «A Música» que pertence à notável série quinhentista de panos de Bruxelas que se guarda no Museu de Lamego.

O restauro do pano foi, pela 6.^a Secção da Junta Nacional de Educação, confiado à oficina de restauro de têxteis do Museu que se ocupou dele sobre a direcção da Conservadora Senhora D. Maria José de Mendonça.

Difícil e longo trabalho de beneficiamento foi realizado pela Senhora D. Maria José Taxinha com a sua turma de colaboradoras.

Depois de estar exposta ao público no Museu, onde foi visitada pelos vogais da 6.^a Secção, a tapeçaria voltou para a Instituição a que pertence.

EXPOSIÇÃO DOS MUSEUS DE LISBOA

Este certame teve larga representação. Resultou da adesão, embora tardia, de Portugal à ideia da Unesco de chamar em todos os países associados do ICOM (Internacional Council of Museums) a atenção para os museus de todas as categorias — museus de arte, de ciência, jardins zoológicos, botânicos, etc.

Esta exposição restringiu-se aos museus de Lisboa que deram a sua franca e entusiástica colaboração, mandando espécies, fotografias, gráficos, catálogos e textos com eles relacionados.

Do certame publicou-se um catálogo que é, por assim dizer, e nesta data, um roteiro dos museus de Lisboa.

A exposição foi organizada por uma comissão composta, além do Director do Museu, pelos Conservadores Maria José de Mendonça, Abel de Moura, Carlos de Azevedo e António Gonçalves.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

Na noite de 3 de Janeiro, realizou-se no Museu, como complemento da sua exposição, uma conferência da Senhora Eulabee Dix.

A conferência versou, na primeira parte, dados acerca da arte e da técnica do miniaturista. Na segunda, acompanhada de projecções, foram apresentadas e comentadas obras dos mais insignes cultores desta arte, terminando a exposição por uma referência à obra pictural da Senhora Dix.

— No dia 7 de Fevereiro, integrado num ciclo de conferências que veio realizar a Portugal, falou no Museu o Senhor Paul Guinard, director do Instituto Francês em Espanha.

O Senhor Paul Guinard ocupou-se do «maneirismo e do fantástico na pintura francesa do século XVI», tendo-se referido especialmente a obras dos artistas Antoine Caron, Monsu Desiderio e Jacques Bellange.

A notável conferência foi acompanhada de projecções.

— A Senhora Dr.^a Gertrud Richert,, Professora da Universidade Livre de Berlim, à semelhança do que acontece sempre que passa por Lisboa, falou no Museu acerca do «Ensino da História da arte nas Universidades alemãs» referindo-se circunstanciadamente aos Institutos ou Seminários de História de Arte, à sua organização e funcionamento. Disse haver actualmente 16 desses Institutos na Alemanha e ocupou-se do da Universidade de Berlim, com uma Biblioteca de 15 mil volumes. Descreveu o trabalho de estreita colaboração entre estes Seminários e os Museus.

— O colaborador do Centro de Estudos de Arte e Museologia e Prof. de História de Arte na Escola de Artes Decorativas António Arroio, Lic.^o Manuel Rio de Carvalho, realizou nas noites de 30 de Abril, 7 e 14 de Maio, três conferências subordinadas ao tema «Para uma melhor compreensão da arte decorativa moderna».

As lições que tiveram lugar versaram respectivamente os seguintes temas: «The modern style»; «L'Art nouveau»; «A arte nova — o movimento em Portugal».

O assunto, que tanto interessa ao problema da evolução da arte do século XIX, foi tratado com a maior proficiência pelo conferencista e despertou muito interesse entre todos que o ouviram.

— O Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky à semelhança do que tem feito nos anos anteriores, deu no Museu de Arte Antiga uma série de notáveis lições sobre o tema «Psychologie de la peinture— O Elemento Nacional na História da Pintura». Os assuntos versados foram os seguintes:

1.ª Conferência — Ce qu'il y a de «byzantin» dans les peintures byzantine et européenne:

- a) Les éléments du style byzantin.
- b) Les évolutions de la peinture byzantine et son substrat psychologique.
- c) La «pensée» byzantine.

2.ª Conferência — Ce qu'il y a d'«italien» dans la peinture italienne:

- a) Les éléments de la peinture italienne.
- b) La «pensée» gotico-byzantine.
- c) La «pensée» renaissante.
- d) La «pensée» baroque.
- e) La «pensée» du xviii siècle italien.

3.ª Conferência — Ce qu'il y a de «flamand» dans la peinture flamande:

- a) Au xv siècle.
- b) Au xvi siècle.
- c) Au xvii siècle.
- d) L'esthétique de la peinture flamande.

4.ª Conferência — Ce qu'il y a d'«hollandais» dans la peinture hollandaise:

- a) L'art flamand et l'art hollandais.
- b) L'euphorie hollandaise du xvii siècle et l'art de Rembrandt.
- c) L'esthétique de la peinture hollandaise

— Na noite de 17 de Dezembro o Dr. Carlos de Azevedo, conservador do Museu de Arte Contemporânea, após o seu regresso dos Esta-

dos Unidos da América do Norte, realizou no Museu uma conferência com projecções coloridas, versando o tema — «Museus de Belas Artes nos Estados Unidos».

A conferência constituiu uma excelente lição para quantos a escutaram, mas particularmente para os especialistas que frequentam o Estágio de preparação para conservadores dos Museus.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

DESENHO

Estudos de mãos—Por Domingos António de Sequeira. Comprado a um particular.

JÓIAS

Laça de ouro, cravejada de diamantes, do século XVIII. Comprado no bricabraque.

TECIDOS

Renda Luis XIV, feita para Isabel de Brunswik, e que pertenceu ao rei D. Fernando II de Portugal. Comprada a um particular.

Colcha de linho, bordada à mão. Trabalho português do século XVII. Comprada a um particular.

ESCULTURA

Maquineta contendo 18 figuras de barro, representando o *Calvário*, no primeiro plano. Comprada a um particular.

CHAPAS DE GRAVURAS

26 chapas de cobre, gravadas, com que foram feitos os retratos de todos os reis de Portugal que ilustram o *Epítome de las Histórias Portuguezas* (Bruxelas 1677) e *História del Reyno de Portugal* (Bruxelas 1730), 1.ª e 2.ª edições da obra de «Faria e Sousa». Compradas no bricabraque.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

TECIDOS

Colcha antiga de tafetá, cor-de-rosa, bordada a seda amarela, com franja de seda azul. Oferta do Grupo Amigos do Museu.

Carpete de vestido, de seda azul, bordado a azul e branco; séculos XVIII-XIX. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria das Dores Jorge Paizinho.

Carpete de vestido, de seda verde, bordado

a sedas de cor; séculos XVIII e XIX. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria das Dores Jorge Paizinho.

JÓIAS

Adereço de ouro, pedras finas e esmaltes, composto de colar, brincos, broche e fecho. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Emília de Castelo Branco Quintela.

CERÂMICA

Terrina e travessa de porcelana da China, com o braço do Conde de Farrobo. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Emília de Castelo Branco Quintela.

ESCULTURA

Cruz de pau santo com um Cristo de marfim e auréola de metal. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria Rita de Lancastre e Távora.

LEGADOS DE OBRAS DE ARTE

Legado pelo Ex.^{mo} Senhor Dr. Emídio Guilherme Garcia Mendes: Mesa indo-portuguesa, com embutidos e guarnições arrendadas de latão e pregaria.

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

As entidades e estabelecimentos abaixo indicados foram cedidos, com autorização superior e a título precário, os seguintes objectos:

Câmara Municipal de Almada:

Uma pintura sobre tela, representando «Santa Teresa ajoelhada em frente do altar, invoca a graça divina para um menino morto que tem nos braços».

Uma pintura sobre tela, representando «Santa Teresa, ajoelhada diante de um altar, usa os cilícios».

Uma pintura sobre tela, representando «Aparição de Cristo a Santa Teresa».



Fig. 1 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição de Desenhos Italianos

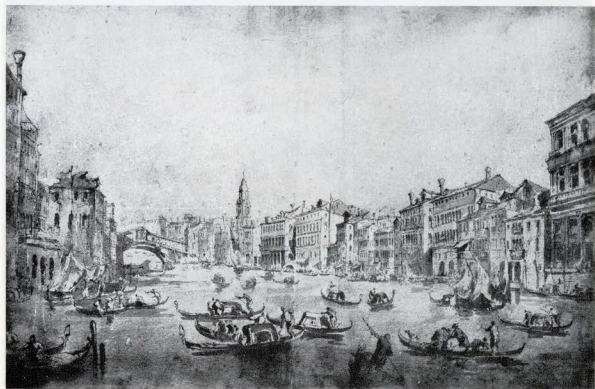


Fig. 2 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição de Desenhos Italianos
«Vista de Veneza», atribuída a Guardi

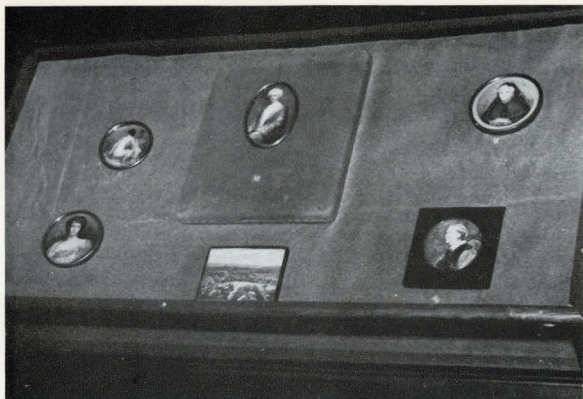


Fig. 3

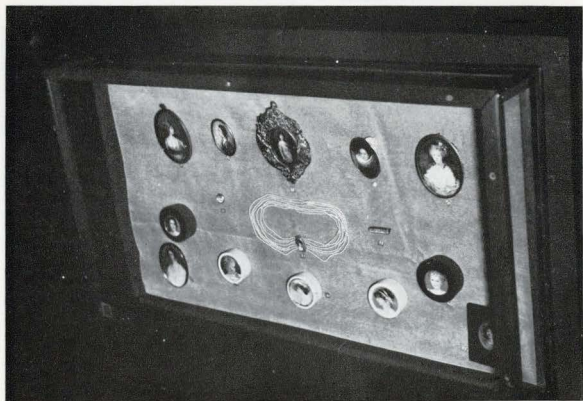


Fig. 4
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição de Miniaturas de Eulabee Dix

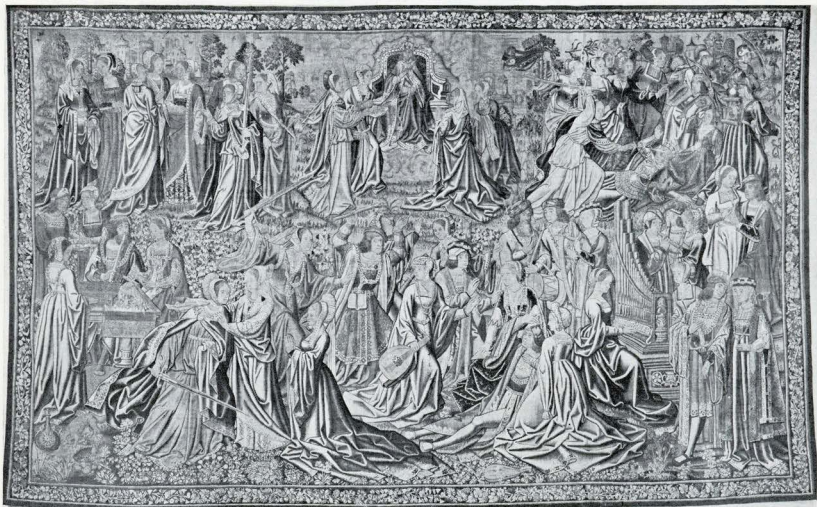


Fig. 5 — TAPEÇARIA «A MÚSICA»

Apresentada depois do restauro, no Museu Nacional de Arte Antiga,
antes do seu regresso ao Museu Regional de Lamego



Fig. 6 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição dos Museus de Lisboa

Uma pintura sobre tela, representando «A Virgem coloca um colar ao pescoço de Santa Teresa».

Museu Regional de Leiria:

- 2 pratos de porcelana da China, brasonados.
- 6 jarras de porcelana da China.
- 3 potes de porcelana da China.
- 2 bases de talha dourada.

Museu Etnológico Doutor Leite de Vasconcelos:

1 Máscara de terra cota, coberta de estuque, colorida — trabalho da época romana.

Gabinete de Sua Excelência o Ministro da Educação Nacional:

1 Bacia de prata, com as armas de Portugal.

1 Gomil de prata branca.

2 Baixos-relevos, representando Anjos.

1 Cadeira de braços, espaldar alto, estilo D. João V.

2 Cadeiras de pau santo, estilo inglês, século XVIII.

1 Mesa baixa, de pau santo, pés torneados.

1 Mesa de costura com 4 gavetas.

1 Mobília de sala, composta de sofá e 6 fauteuils, forrada de veludo grenat.

1 Mesa de jogo, com embutidos que representam instrumentos musicais.

1 Mesa de jogo, com embutidos que representam instrumentos musicais.

1 Bandeja de vidro, com dourados.

2 Jarras de cerâmica.

1 Contador, do século XVII, com embutidos de marfim.

1 tríptico, de madeira, representando, no painel central, o *Calvário*, e nos laterais, *S. Jerónimo* e *S. João*, por Cristóvão de Figueiredo.

Uma pintura sobre tela, representando «Jovem guerreiro».

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1958 deram entrada na Biblioteca do Museu 656 espécies bibliográficas, das quais 137 adquiridas pelo Estado e 519 oferecidas por beneméritas entidades oficiais e particulares do País e do estrangeiro.

INSTITUTO DE RESTAURO

Durante o ano de 1958 a actividade nas oficinas do Instituto de restauro, anexo ao Museu de Arte Antiga, foi a seguinte:

OFICINA DE RESTAURO DA PINTURA

FACULDADE DE MEDICINA

— Uma pintura com cinco retratos de médicos, por Columbano.

— Seis quadros representando Médicos.

MISERICÓRDIA DE COLARES

— *Nossa Senhora da Misericórdia*.

— *A Visitação*.

— *Cristo a Caminho do Calvário*.

— *Cristo de posto da cruz*.

— *Dar de comer a quem tem fome*.

— *Dar de beber a quem tem sede*.

— *Ceia de Cristo*.

IGREJA DA MADRE DE DEUS

— *Pentecostes*.

— *Panorama de Jerusalém*.

— *Entrega dos estatutos*.

— *D. Catarina*.

— *D. João III*.

— 4 Quadros com *Passos da Vida de José do Egípto*.

— 6 Quadros diversos.

— *Coroação da Virgem*.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

— *Aguadeira*, por Carlos Reis.

— *Ceifeiro Breiãto*, por Carlos Reis.

— *Retrato de uma cantora*, por José Malhoa.

— *Paisagem em França*, por Carlos Reis.

— *Olimpia*. Cópia de Manet, por Santa Rita.

MUSEU DE AVEIRO

— *Cristo descido da Cruz*.

— *Cristo no Horto*.

OFICINA DE RESTAURO DE TÊXTEIS

MUSEU REGIONAL DE LAMEGO

Tapeçaria da *Música* ou dos *Vícios e das Virtudes*; fabrico de Bruxelas, do primeiro terço do século XVI, trabalho concluído.

PALÁCIO DAS NECESSIDADES

Tapeçaria a *Escultura*, fabrico de Gobelins do século XVIII, em restauro.

PALÁCIO DE SINTRA

Tapeçaria *História de Júlio César*, fabrico flamengo do século XVI, em restauro.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Tapete de Arraiolos do século XVII, n.º de invt.º 33, lavagem e consolidação.

COLEÇÕES PARTICULARES

Fragmento de tapeçaria do século XVI. Fabrico flamengo.

Tapeçaria *Salomão e a rainha de Sabá* (?), fabrico de Aubusson, do século XVII.

Tapete de Arraiolos do século XVIII.

Tapete de Arraiolos do século XVII.

Tapete de Arraiolos do século XVII.

Colcha da Índia, de seda, bordada a sedas.

Tapete persa do século XVII.

Tapete de Arraiolos do século XVIII.

«Savonnerie» do século XVII. Casa real francesa.

Tapete de Arraiolos do século XVIII. Águias bicéfalas.

4 Tapeçarias de Boucher. *Cenas galantes* do século XVIII.

Estofa de cadeira, fabrico de Gobelins do século XVIII.

Pano mural vermelho, todo em lã baetilha, trabalho aplicado.

Fragmento de tapeçaria, fabrico desconhecido, do século XVIII.

2 Tapetes de Arraiolos, do século XVIII.

Fragmento de tapeçaria do século XVI. Fabrico flamengo.

MOVIMENTO DO PESSOAL

Arnaldo Curto Gonçalves Ferreira, guarda de 1.ª classe, contratado em 5 de Dezembro de 1957, tomou posse em 2 de Janeiro de 1958.

Francisco Ferreira Oiro, guarda de 1.ª classe, contratado em 10 de Dezembro de 1957, tomou posse em 2 de Janeiro de 1958.

Artur Hipácio Reis e Santos, guarda de 2.ª classe, contratado em 6 de Dezembro de 1957, tomou posse em 2 de Janeiro de 1958.

António Claudino Garrido, guarda de 2.ª classe, contratado em 20 de Março de 1958, tomou posse em 1 de Abril do mesmo ano.

VISITANTES

Durante o ano registaram-se 46.221 entradas no Museu, conforme consta dos mapas seguintes:

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Colectivas	Total
Janeiro	470	2.586	366	3.422
Fevereiro	550	2.177	522	3.249
Março	760	2.925	307	3.992
Abril	1.520	1.968	535	4.023
Maió	1.180	2.430	954	4.564
Junho	1.170	2.075	751	3.996
Julho	1.450	1.897	127	3.474
Agosto	1.750	2.670	132	4.552
Setembro	1.550	1.831	40	3.421
Outubro	1.156	1.963	204	3.323
Novembro	904	2.778	1.451	5.133
Dezembro	600	1.875	597	3.072
	13.060 (¹)	27.175	5.986	46.221

(¹) Entradas pagas no ano de 1958 — 13.060 a 2\$50 — 32.650\$00

Visitas colectivas (desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidades
Janeiro	Conferência de Miss Eulabee Dix	115
	Noelistas do Menino Jesus	37
	Colégio Infantil «O Beiral»	30
	Colégio «O Lar da Criança»	15
	Colégio Moderno (Secção Primária)	81
	Chefes de Castelo da Moc. Portuguesa Feminina	23
	Instituto de Educação Infantil	40
Fevereiro	Instituto Feminino de Odivelas	25
	Colégio Infantil «O Beiral»	42
	Conferência do Prof. Dr. Paul Guinard	112
	Externato «O Lar da Criança»	17
	Externato Frei Luis de Sousa (Almada)	18
	Escola de Alfredo da Silva (Barreiro)	13
	2 Sessões de cinema para crianças	270
Março	Colégio de S. José (Sintra)	35
	Escola António Arroio	15
	Escola Industrial e Comercial Alfredo da Silva (Barreiro)	19
	Externato Sagrado Coração de Jesus	26
	Escola Industrial Josefa de Óbidos	44
	Colégio Infantil «O Beiral»	46
	Externato Nacional de Moscavide	20
Abril	Instituto de Educação Infantil	40
	Escola António Arroio	10
	Escola Técnica Nuno Gonçalves	15
	Instituto de Ensino Médio de Ceuta (Espanha)	33
	Escola Infantil «O Lar da Criança»	18
	Colégio de la Assencion (Madrid)	36
	Centro de Estudos Universitários (Madrid)	34
	Real Colégio das Escolas Pias, de Barcelona	23
	Colégio do Sagrado Coração de Jesus (Madrid)	44
	Conferência da Sr.ª Dr.ª D. Gertrud Richert	54
	Grupo Desportivo do Banco Lisboa & Açores	30
	Colégio Sagrado Coração de Jesus (Lisboa)	12
	Jardim Escola João de Deus	20
	Externato «O Lar da Criança»	34
	Colégio Militar	42
	Instituto de Ensino Médio de Samora (Espanha)	38
	Externato Barreirense (Barreiro)	17
Maio	Escola Comercial Ferreira Borges	60
	Colégio Infantil «O Beiral»	30
	Escola Industrial Josefa d'Óbidos	14
	Alunos do Instituto de Orense (Espanha)	36
	Alunos do Inst. Isabel a Católica (Madrid)	35
	Externato Sagrado Coração de Jesus	12
	Escola António Arroio	24
	Escola Infantil João de Deus	16
	Colégio Militar (3.º ano)	40
	Estudantes do Ensino Médio (Espanha)	45
	Sessões de cinema para crianças	390
	Liceu Rainha D. Leonor	55
	Instituto Feminino de Odivelas	25
Colégio do Sagrado Coração de Jesus	29	
	<i>A transportar</i>	

Mês	Designação	Quantidades
	<i>Transporte</i>	
	Escola Educadoras de Infância	25
	Colégio Infantil «O Beiral»	32
	Instituto Espanhol em Lisboa	12
	Conferência do Dr. Manuel Pedro R. Carvalho ...	172
	Externato «O Lar da Criança»	17
	Escola de Enfermagem do Hospital de St. ^a Maria	20
	Escola N. ^a S. ^a de «A Voz do Operário»	52
Junho	Colégio Sagrado Coração de Jesus	12
	Colégio Infantil «O Beiral»	36
	Faculdade de Letras	10
	Conferência Prof. Jirmounsky	163
	Instituto de Formação Social e Corporativa	41
	3 Sessões de cinema para crianças	480
	Curso de Educadores da Mocid. Feminina	9
Julho	Curso de História de Arte da F. R. Espírito Santo	36
	Instituto de Formação Social e Corporativa	40
	Curso de Férias da Faculdade de Letras de Lisboa	30
	Grupo de aprendizes da Cuf (Alferraredes)	21
Agosto	Instituto de Formação Social e Corporativa	50
	Escola de Educação de Adultos (Porto)	40
	Seminaristas de Braga	42
Setembro	Embaixada de Estudantes Brasileiros do Recife ...	12
	Grupo de Alunos da Cuf	28
Outubro	Colégio «O Lar da Criança»	15
	Jardim Escola João de Deus	26
	Instituto de Formação Social e Corporativa	20
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	12
	Colégio Infantil o «Nosso Jardim»	18
	Colégio Infantil «O Beiral»	37
	Escola Educadoras de Infância	76
Novembro	3 Sessões de cinema para crianças	690
	Amigos de Lisboa	263
	Instituto de Formação Social e Corporativa	30
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	33
	Colégio «O Beiral»	71
	Externato Jardim de Infância	10
	Colégio Infantil «O Nosso Jardim»	20
	Colégio «O Lar da Criança»	23
	1. ^a Visita explicada	230
	Visita dos Oficiais do Estado Maior Espanhol - - Português	38
	Centro de Recreio Popular n. ^o 4	43
Dezembro	Colégio Infantil «O Nosso Jardim»	18
	Colégio «O Beiral»	88
	Colégio Infantil «Os Castores»	24
	Visita explicada Dr. Adriano de Gusmão	90
	Colégio Infantil «O Ninho» (Parede)	17
	Instituto de Formação Social e Corporativa	40
	Conferência do Dr. Carlos de Azevedo	126
	Inauguração da Exposição «Museus de Lisboa» ...	194
	TOTAL	5.986

VÁRIA

OS PAINÉIS DE S. VICENTE
DE FORA

Na continuação de uma diligência do Dr. Belard da Fonseca junto do Ministério da Educação Nacional, o Museu adiantou a seguinte sugestão (seu officio n.º 509 de 29 Novembro de 1958):

«Tem este Museu trabalhado de acordo com a orientação do Dr. José de Figueiredo e pesa-lhe sempre encarar soluções que não estejam inteiramente conformes aos seus ensinamentos.

«Em 1940, quando se estava a elaborar o catálogo para a Exposição chamada «Os primitivos Portugueses», propus que se collocasse um ponto de interrogação diante do nome de Nuno Gonçalves, o que não foi aceite.

Conforme a crítica tem vindo demonstrando, alguns pontos devem ser estudados no complicado problema dos painéis. São eles:

- 1) Está *irrefutavelmente* averiguado que Nuno Gonçalves tivesse sido o autor do políptico?
- 2) Está *irrefutavelmente* averiguado que a figura central, duas vezes repetida, seja São Vicente?
- 3) Está *irrefutavelmente* averiguado que o políptico tivesse sido a obra pintada para a Capela-mor da Sé de Lisboa?
- 4) Estão *irrefutavelmente* averiguadas as atribuições dadas às personagens que figuram nos painéis?

E ainda poderíamos perguntar: — Está *irrefutavelmente* averiguado que os seis painéis estivessem agrupados em políptico, tal como a 6.ª Secção da Junta Nacional da Educação decidiu?

Supomos que não.

Todas as cogitações dos historiadores e dos críticos de arte são dignas do maior estudo e do maior respeito, mas não temos visto que nos tenham dado certezas merecedoras de crédito.

A posição do Museu Nacional de Arte Antiga na organização da *tabela* correspondente à obra de arte é deveras difícil e delicada.

A actual tabela dos painéis diz:

«Nuno Gonçalves

2.ª metade do século xv

VENERAÇÃO A SÃO VICENTE».

O estado em que a questão se encontra, e que é por nós bem conhecido, permite-nos que proponhamos, para substituir a actual tabela, outra, com os seguintes dizeres:

«Nuno Gonçalves (?)

PAINÉIS DE S. VICENTE DE FORA

Escola Portuguesa do século xv».

Entendemos, com o signatário da carta que foi enviada a Sua Ex.ª o Ministro, que devem ser ouvidas as pessoas responsáveis sobre o assunto, especialmente a douta Academia Nacional de Belas Artes.

Não vemos vantagem na reunião de comissões, pois estamos convencidos que nada trariam de novo.

O que o signatário pensa a respeito do problema dos painéis de S. Vicente de Fora, consta do trabalho que publicou em 1954, para a Editorial Estúdios Cor, do qual junta um exemplar, e do prefácio que escreveu para a obra em publicação: «Os painéis de S. Vicente de Fora» (ed. Neogravura). (a) João Couto.

Ao Museu foi notificado que, por virtude duma decisão da Academia Nacional de Belas Artes, «não se justifica a alteração das tabelas do Museu, proposta pelo seu Director» (¹).

V CENTENÁRIO DO NASCIMENTO
DA RAINHA D. LEONOR

Como é sabido, a Igreja, sacristia e claustros da Madre de Deus dependem, por disposição legal, do Museu Nacional de Arte Antiga.

(¹) *A este respeito veja-se o relato da sessão da Academia de 19 de Dezembro de 1958 in «Belas Artes» — 2.ª série, n.º 13-14, pág. 76.*

Naquele local a Fundação Calouste Gulbenkian levou a cabo no mês de Dezembro de 1958, uma exposição comemorativa do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor.

Para que o certame tivesse lugar com o brilho que se pretendia, o Governo autorizou que se procedesse a grandes obras de beneficiação na igreja, sacristia e claustros da Madre de Deus, especialmente na parte que ainda se encontrava na posse da Casa Pia de Lisboa.

A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais encarregou-se dos trabalhos, que levou a cabo com a sabedoria e segurança que lhe são peculiares.

Nas dependências arranjadas organizou-se o belo certame que abrangia duas secções (1.ª) a Rainha D. Leonor e os Artistas; 2.ª) a Rainha D. Leonor e as Misericórdias.

Todos os estabelecimentos que conservavam obras relacionadas com este plano foram autorizados a cedê-las temporariamente.

A exposição foi organizada por uma Comissão composta pela Sr.ª D. Maria José de Mendonça, Dr. Artur Nobre de Gusmão e D. Maria Teresa Gomes Ferreira.

Publicou-se um elucidativo catálogo. O Museu de Arte Antiga não pode deixar de rejubilar com as obras empreendidas pela Fundação Calouste Gulbenkian que melhoraram consideravelmente o aspecto duma das suas preciosas dependências.

LEGADOS AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Conforme se lê na secção competente os herdeiros do Dr. Emídio Mendes entregaram a peça escolhida para figurar nas suas colecções. Reservámos uma excelente mesa no estilo indo-português que, junta à já hoje valiosíssima colecção destes objectos, veio valorizar o nosso conjunto. O extenso e variado mostruário destes artefactos constitui já hoje uma das mais importantes colecções do Museu e ilustram de forma singular a excelência dos artífices.

ESTÁGIO DE PREPARAÇÃO PARA INGRESSO NOS LUGARES DE CONSERVADORES DOS MUSEUS, DOS PALÁCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS

No dia de Outubro efectuou-se o exame final, sendo aprovada a Senhora D. Maria Clementina Quaresma.

A tese final versou sobre «Algumas notas para um estudo sobre o marfim», tendo a exposição tido por tema «Desenhos de Francisco Vieira Portuense».

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA DO INSTITUTO DE ALTA CULTURA

No ano de 1958 continuou a actividade do Centro, sendo bolsistas a pintora Senhora D. Madalena Cabral, Senhora D. Maria Helena Sennfelt, António Rodrigues da Luz Correia, a Licenciada Belarmina Ribeiro Ferreira e os Licenciados Manuel Pedro de Oliveira Rio de Carvalho e Armando Vieira Santos. As Senhoras D. Madalena Cabral e Maria Helena Sennfelt continuaram a intensificar o trabalho de extensão escolar nos estabelecimentos de ensino, em especial nas escolas primárias e pré-primárias. O Sr. António Rodrigues da Luz Correia, vem desenvolvendo, no mesmo campo, uma larga actividade que se traduz no trabalho do Centro Infantil que fundou no Funchal (Madeira), e exemplificado pelas magníficas exposições de arte das crianças que organizou e das quais sobreleva, pelo grande sucesso que obteve, a exposição que teve lugar em Tóquio.

A Lic.ª Belarmina Ribeiro vem-se ocupando do Arquivo Museológico do Museu de Arte Antiga, o qual constitui hoje um dos grandes órgãos de trabalho de que o Museu dispõe.

Graças a este arquivo foi possível iniciar já o Curso de Museologia para os estagiários que funciona, com bom aproveitamento, no Museu.

O Lic.º Rio de Carvalho tem continuado a alargar a sua investigação nos estudos da Arte Nova.

O Lic.º Armando Vieira Santos frequentou o Museu assiduamente e deve-se-lhe, além duma intensa actividade de crítico e historiador de arte, a obra, em via de conclusão, «Os painéis de S. Vicente de Fora».

CONSERVADORES ESTRAN-GEIROS

Julgou sempre o Director do Museu que seria da maior utilidade para os serviços, estabelecer uma permuta de conservadores dos vários museus de arte.

No ano corrente promoveu-se a vinda a

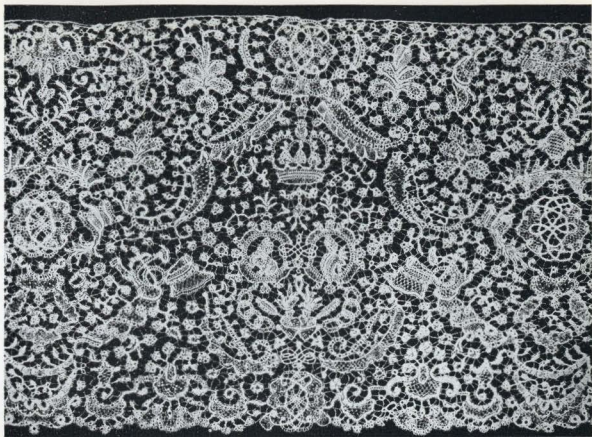


Fig. 1 — Renda da época de Luís XIV



Fig. 2 — Maquineta com o «Calvário»

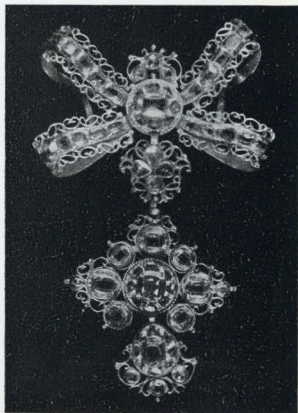


Fig. 3 — Laça de ouro, com diamantes
(séc. XVIII)



Fig. 4 — Mesa indo-portuguesa (séc. XVII)

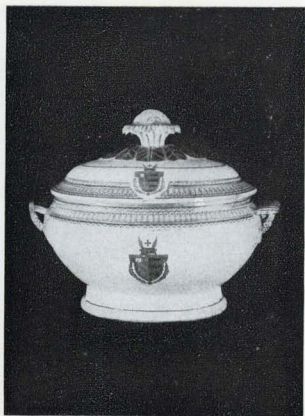


Fig. 5 — Terrina brazonada de porcelana da China



Fig. 6 — Adereço de ouro, da época romântica

Portugal das Senhoras Nicole Ballu, do Museu das Artes Decorativas de Paris, e Plinval Salgues, do Museu de Sèvres, que beneficiaram de bolsas generosamente concedidas pela Fundação Calouste Gulbenkian.

A Senhora Nicole Ballu propôs-se realizar um trabalho sobre o artista francês Pillement que exerceu parte da sua actividade em Portugal. A Senhora Plinval Salgues dedicou-se ao estudo da cerâmica francesa existente nas colecções do Estado Português.

Os valiosos trabalhos que constam de densos inventários e de apreciações críticas, apresentados por estas senhoras vão ser publicados na Fundação Calouste Gulbenkian.

O MUSEU DE ARTE ANTIGA NAS EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO ESTRANGEIRO, DURANTE O ANO DE 1958

O Museu mandou à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, um biombo japonês, com motivos portugueses, e uma pintura da escola Flamengo do século XVI, representando *A Natividade*.

Também estivemos presentes, e magnificamente, na Exposição do Jubileu do Rijksmuseum, de Amesterdão, com o tríptico *As tentações de Santo António*, de Jerónimo Bosch.

Para a Exposição «O Navio, chave do Mundo», que teve lugar em Antuérpia, o Museu mandou uma magnífica reprodução, a cores, do retrato do Infante D. Henrique, dos painéis quatrocentistas de São Vicente de Fora.

O Museu figurou na Exposição Comemorativa da Morte do Imperador Carlos V — «Carlos V y su ambiente», com o tríptico de Jan Provost *A Virgem da Misericórdia*.

A Exposição Oriente-Occidente que teve lugar no Museu Cernuschi, em Paris, o Museu de Lisboa mandou um cofre de filigrana de ouro indo-português e um prato de porcelana da China, do século XVI.

Não mandámos qualquer objecto à Exposição do Rocóco, que teve lugar em Munique, pela simples razão de que só nos foram solicitadas peças pertencentes à baixela da Coroa, por François-Thomas Germain.

REMODELAÇÃO DE SALAS NAS GALERIAS DO MUSEU

No ano de 1958, abriu em anexo da Biblioteca do Museu, uma pequena sala na qual se colocou a rica colecção de revistas portuguesas que constitui um valioso elemento de trabalho para os estudiosos que frequentam este estabelecimento.

No mês de Julho desmanchou-se a exposição das obras de arte indo-portuguesa que estavam no compartimento de acesso à Biblioteca e à Sala de conferências. Estes objectos passaram, em exposição permanente, para o vestíbulo do Palácio dos Condes de Alvor.

No mesmo mês foi colocada na sala do Mestre dos Painéis de S. Vicente de Fora, a meia tábua que representa S. Vicente.

VISITAS GUIADAS AO MUSEU

No decorrer do ano tiveram lugar várias visitas dos «Amigos de Lisboa» as quais foram dirigidas pelos Senhores Dr. João Couto, Eng.º João dos Santos Simões e Pintor Abel de Moura.

Iniciámos em Novembro de 1958 as visitas guiadas, quinzenais, para o público que passam a ter lugar aos sábados às 15,30 horas.

A primeira visita realizou-se no dia 22 de Novembro, tendo-a dirigido o Dr. João Couto que falou na sala do Mestre dos Painéis de S. Vicente de Fora sobre a pintura portuguesa do século XV.

Logo se verificou uma afluência de público (mais de 200 pessoas) que não podia de modo algum manter-se nas visitas seguintes. Para obstar a esse inconveniente o Museu tomou as providências que constam da segunda circular que foi distribuída no começo de 1959.

1.ª CIRCULAR

A Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga tem a honra de comunicar que terão lugar, no presente ano 1958-59, VISITAS GUIADAS às colecções de Pintura, Tecidos, Cerâmica e Ourivesaria, consoante programa anexo.

Estas VISITAS têm por fim fomentar junto do público o gosto pelas obras de arte, servindo de exemplo aquelas que se conservam neste Museu.

As VISITAS GUIADAS terão lugar aos sábados, nas datas indicadas no programa, às 15,30 h., e serão dirigidas por pessoas escolhidas pela Direcção do Museu.

Para participar nestas VISITAS não se torna necessária qualquer inscrição, nem será cobrado qualquer suplemento ao bilhete de ingresso normal.

Cada VISITA será limitada a uma secção do Museu a fim de se poder obter um mais amplo e pormenorizado conhecimento dos objectos expostos.

A Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga agradece a afixação do programa ou a sua distribuição pelas pessoas interessadas.

Lisboa, 10 de Novembro de 1958.

A DIRECÇÃO

Antes de se mandar a segunda circular para as visitas guiadas que viriam a ter lugar em 1959, ainda se realizaram duas visitas explicadas e dirigidas pelo Dr. Adriano de Gusmão, sobre pintura portuguesa do século XVI.

Muitos agrupamentos de estudiosos visitaram o Museu, como por exemplo o dos estudantes brasileiros, que foram sempre acompanhados pelo pessoal técnico.

VISITAS GUIADAS PARA CRIANÇAS

Continuamos, cada vez com mais desenvolvimento e eficiência, o serviço de extensão escolar para as crianças. Ocuparam-se dele a Senhora D. Madalena Cabral e, no seu impedimento, resultante dum estágio que esteve a realizar nas escolas técnicas da Suécia, a Senhora D. Maria Helena Sennfelt.

As escolas que estiveram interessadas no nosso trabalho foram:

O Beiral, O Lar da Criança, Externato do Sagrado Coração de Jesus, Jardim Escola João de Deus, Jardim da Infância e O Nosso Jardim.

Estas crianças que totalizaram um número de cerca de 400 frequentam todas as manhãs o Museu dando-lhe um movimento e alegria que hoje já se transformou numa das suas feições habituais.

Muitas outras escolas têm solicitado a permissão de tomarem parte nas visitas, mas tal não tem sido possível por não haver o número de pessoas indispensável para as acompanhar.

ARQUIVO MUSEOLÓGICO DO MUSEU

Demos no último número do Boletim a lista, por países, dos museus actualmente representados no nosso, já hoje muito importante, arquivo museológico.

O Arquivo, em desenvolvimento constante graças à compreensão e boa vontade dos nossos colegas estrangeiros, conta actualmente cerca de 5.000 fotografias, representando, aspectos de salas e disposição das obras de arte, de plantas, de alçados, etc., etc.

SESSÕES DE CINEMA PARA ESTUDANTES

Também este serviço tem sido posto em prática, e só não tem sido ampliado devido:

1.º — À falta do pessoal que o atenda;

2.º — À falta de filmes portugueses para intercalar com os filmes cedidos pelos organismos estrangeiros.

Realizaram-se três sessões de cinema às quais assistiram 680 crianças. Uma série de sessões destinou-se à escola primária oficial n.º 18 que tem a sua sede em frente do Museu.

Os filmes foram cedidos pelos Institutos Culturais das Embaixadas estrangeiras.

CURSO DE HISTÓRIA DE ARTE

No ano corrente, como nos anteriores, realizaram-se neste Museu cursos de história de arte (Portuguesa e Universal) regidos pelo Prof. Doutor Ferreira de Almeida, para mais de uma centena de alunos do Curso de Formação, da Obra das Mães para a Educação Nacional e do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa Feminina. As lições foram acompanhadas por projecções de diapositivos e completadas por visitas de estudo.

SESSÕES DE ESTUDO DOS CONSERVADORES

Durante o ano de 1958 tiveram lugar, sessões de estudo dos conservadores, às quais é uso assistirem os funcionários superiores do Museu, bem como os conservadores dos museus e Palácios do Estado e das autarquias locais, de Lisboa e de província, quando coincide a sua estadia com os dias das sessões, que são às terças-feiras.

De todas estas sessões se lavram actas das quais constam os assuntos debatidos, actas que ficam arquivadas na Biblioteca do Museu.

Muitas vezes os conservadores e assistentes apresentam trabalhos originais que, se possível virão a ser ulteriormente publicados.

Entre os temas versados, e são muitos, distinguimos pela sua particular importância e projecção, os seguintes:

A Igreja dos Loios, de Évora (João Couto); O problema dos painéis de S. Vicente de Fora (Adriano de Gusmão, Belard da Fonseca, José de Bragança); Os azulejos portugueses e estrangeiros (Santos Simões); Obras de arte portuguesas no estrangeiro (Maria José de Mendonça, Cardoso Pinto); As crianças no Museu de Arte Antiga (Madalena Cabral, Maria Helena Sennfelt); Monumentos da Índia (Tavares Chicó); Problemas de museologia (Santos Simões, Maria José de Mendonça, Maria Helena Maia e

Melo, Carlos de Azevedo, Cardoso Pinto, João Couto); Palácio Nacional da Ajuda (Cayola Zagalo); O Retábulo quinhentista português da Madre de Deus (João Couto); A pintura a fresco em Portugal (Abel de Moura, João Couto); Exposições no estrangeiro (Julietta Ferrão, Maria José de Mendonça, Carlos de Azevedo, Santos Simões, António Manuel Gonçalves, João Couto); Problemas dos Monumentos Nacionais (Maria Madalena Cagigal e Silva, Maria Raquel Vicente da Silva); A época da factura do livro de Horas, chamado de D. Manuel (Cardoso Pinto); Fortalezas do Ultramar (Carlos de Azevedo); o 75.º Aniversário da fundação do Museu das Janelas Verdes (Santos Simões, António Manuel Gonçalves, João Couto); Armaria (Couto Tavares).

INVENTÁRIO FOTOGRAFICO DO MUSEU

Continuou no ano de 1958 a colheita de fotografias para este inventário. Está a trabalhar-se actualmente no inventário da cerâmica.

DEFESA DO PATRIMÓNIO ARTISTICO

No ano de 1958 os trabalhos estiveram sob certos aspectos interrompidos, visto que se aguardavam decisões superiores sobre as propostas apresentadas pela Comissão. (Seu relatório de 23 de Novembro de 1956). Continuou a elaboração do ficheiro fotográfico (3 escalões) dos Museus e Palácios Nacionais.

I CONGRESSO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA

Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, realizou-se em Dezembro este Congresso que — homenageando o Dr. José Leite de Vasconcelos no I Centenário do seu nascimento — reuniu grande número de participantes.

Uma das sessões versava temas de Muscologia. O Senhor Dr. João Couto que presidiu a esta reunião de trabalhos apresentou um estudo intitulado «Estágio de preparação dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais». Também ali foi lida a comunicação do Senhor Dr. António Manuel Gonçalves, do Museu Nacional de Arte Antiga, acerca de «O Museólogo José Leite de Vasconcelos».

AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, DE LISBOA

RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR (extracto)

ANO DE 1958

Ex.^{mas} Consócios:

Temos a honra de apresentar à apreciação de V. Ex.^{as} o relatório e contas da Gerência do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, relativamente ao ano de 1958.

Assim como no ano anterior, verificou-se no decorrer de 1958 a inscrição de novos sócios, o que significa constante interesse do público pela nossa colectividade. Foram admitidos 12 novos sócios e eliminados 37. O número total que era de 718 passou para 693.

A receita e a despesa constam dos mapas juntos. Há a lamentar o desaparecimento de alguns consócios.

Em conclusão, temos a honra de propor a V. Ex.^{as}:

1.º — Que seja aprovado um voto de sentimento pelos consócios falecidos durante o ano de 1958.

2.º — Que sejam aprovados o balanço e contas relativas ao referido ano.

3.º — Que seja aprovado um voto de agradecimento ao Senhor Director do Museu por todas as atenções e facilidades dispensadas ao Grupo.

Lisboa, 31 de Dezembro de 1958.

O Conselho Director

MOVIMENTO DE SÓCIOS DURANTE O ANO DE 1958

Existiam em 1 de Janeiro de 1958:

Sócios de honra	8	
» Doadores	13	
» Titulares	697	718

Entraram durante o ano:

Sócios titulares	12	730
------------------------	----	-----

Sócios eliminados durante o ano:

Por falecimento	10	
Por desistência	10	
Por falta de pagamento ...	17	37

Transitaram para 1959		693
-----------------------------	--	-----

RESUMO DO CAIXA — 1958

<i>Saldo do ano anterior</i>	1.204\$00		
a ANUIDADES		de DESPESAS GERAIS	
Cobrança de 1958	34.117\$00	Despesas Diversas	687\$90
a PUBLICAÇÕES DIVERSAS		Ordenados do Escriturário	12.000\$00
Venda de:		Comissão de Cobrança	3.411\$20 16.099\$10
441 ex. Obras escolhidas do Museu	10.584\$00	de DONATIVOS AO MUSEU	
6 » Domingos António Sequeira	72\$00	Para pagamentos de:	
4 » Poliptico da Madre de Deus	32\$00	Tradução do Roteiro do Museu de Português para Francês	1.000\$00
3 » Da Reintegração dos Primitivos Portugueses	24\$00	Tradução de Português para Inglês	1.500\$00
6 » Baixela Germain	96\$00	Serviços prestados durante o ano de 1958, pelo pessoal menor e que não puderam ser satisfeitas pelas verbas oficiais	2.200\$00
2 » Painéis Quinhentistas da Graciosa	24\$00	Selos para convites para as conferências	160\$00
2 » Sanches Coelho	16\$00	Pela participação para compra de um pote da China, do século XVI, adquirido em Amesterdão por Esc. 26.000\$00 tendo o Legado Valmor, contribuído com 18.000\$00	8.000\$00
3.194 Postais heliografia	3.832\$80	Para compra de uma colcha de seda cor de rosa, de Tafeté, a Eduardo da Cunha Ferreira	6.000\$00 18.860\$00
413 » rotogravura	330\$40	de CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA	
68 » fotográficos	108\$80	Nossos depósitos	20.000\$00
9 Fotografias diversas	90\$00	de CAIXA	
21 » centrais	252\$00	Dinheiro em caixa para 1959	3.987\$90
9 » laterais	72\$00		58.947\$00
8 ex. Catálogo Guia de Arte Ornamental	32\$00 15.566\$00		
a OFERTAS			
3 ex. do Boletim do Museu ...	60\$00 60\$00		
a CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA			
Nosso levantamento	8.000\$00		
	58.947\$00		

O Tesoureiro:

António Manuel Gonçalves

Lisboa, 31 de Dezembro de 1958.

BALANÇO DE 1958

ACTIVO		PASSIVO
ANUIDADES		VALOR SOCIAL
Quotas em carteira	1.330\$00	Referentes ao ano de 1957
CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA		Diferença para menos
Saldo desta conta	44.080\$40	78.420\$23
MÓVEIS E UTENSÍLIOS		6.813\$12
Seu valor	286\$50	
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		
Nosso empréstimo para fundo de maneo	4.000\$00	
PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Existência de publicações	31.548\$55	
CAIXA		
Existência em caixa	3.987\$90	
	Esc. 85.233\$35	Esc. 85.233\$35

Lisboa, 31 de Dezembro de 1958.

O Escriturário:
Herculano da Fonseca

O Presidente do Conselho Director:
Duque de Palmela

GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUA DAS JANELAS VERDES—LISBOA

ESTATUTOS APROVADOS EM SESSÃO DE ASSEMBLEIA GERAL DE 27 DE ABRIL DE 1912

PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

<i>Catálogo e Guia de algumas obras de arte temporariamente agrupadas neste Museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do Descobrimento do caminho marítimo da Índia (Palácio das Janelas Verdes, 1932)</i>	Esc.	5500
<i>A Baixela Germain da Antiga Côte Portuguesa, pelo MARQUÊS DA FOZ</i>	»	20500
<i>Da Reintegração dos Primitivos Portugueses, por AFONSO LOPES VIEIRA</i>	»	10500
<i>Alonso Sanchez Coelho (Ilustraciones a su biografia), por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN</i>	»	10500
<i>Dr. José de Figueiredo (Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem promovida pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu), por ALFREDO DA CUNHA</i>	»	10500
<i>O Político da Madre de Deus de Quintino Metsys, por REYNALDO DOS SANTOS</i>	»	10500
<i>Painéis quinhentistas de Santa Cruz da Graciosa, por HIPÓLITO RAPOSO</i>	»	15500

COTA ANUAL A PARTIR DE 50 ESCUDOS

POSTAIS E FOTOGRAFIAS À VENDA

Para trabalhos especiais o Museu Nacional de Arte Antiga encarrega os seus técnicos de fornecerem fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30×40	Esc.	30500
24×30	»	20500
18×24	»	15500
13×18	»	7550

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos ao porteiro do Museu.

Para a sua publicação é necessária, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no prazo de uma semana.

PUBLICAÇÕES À VENDA NO
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga</i> , 1950 (3.ª edição) ...	Esc.	10\$00
<i>Roteiro das Pinturas</i> , 1951, 1956 (2.ª edição)	»	15\$00
<i>Roteiro da Ourivesaria</i> , 1959	»	15\$00
<i>Obras de Arte — I — O Apostolado da Zurbáran</i> , (2.ª edição)	»	10\$00
<i>Obras de Arte — II — Pintura Portuguesa do Século XV</i> , (2.ª edição)	»	10\$00
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga</i> , 1939-1943 — Fasc. 1 a 10 (à venda 8 a 10), cada fasc.	»	20\$00
<i>Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga — I vol.</i> 1944-1947 — Fasc. 1 a 4, cada fasc.	»	20\$00
<i>Idem — II vol.</i> 1948-1952 — Fasc. 1, 3 e 4, cada fasc.	»	20\$00
<i>Idem — II vol.</i> — Fasc. 2	»	25\$00
<i>Idem — III vol.</i> — Fasc. 1 a 4, cada fasc.	»	25\$00
<i>Aspectos do Natal na Arte Portuguesa</i> , 1947-1948	»	7\$50
<i>Desenhos do Album Cifka</i> , 1948	»	7\$50
<i>Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos</i> , 1949	»	5\$00
<i>Exposição Temporária das Obras de Arte dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira</i> , 1949	»	7\$50
<i>Obras de Arte Oferecidas pelo Ex.^{mo} Senhor Calouste Gulbenkian</i> , 1952	»	7\$50
<i>Cópias de Painéis Antigos</i> , 1953	»	2\$50
<i>Obras de Arte do Museu de Sigmaringen</i> , 1953	»	5\$00
<i>A Virgem na Arte Portuguesa</i> , 1954	»	10\$00
<i>Portugal na Índia, na China e no Japão — Relações Artísticas</i> , 1954	»	10\$00
<i>Pinturas dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (Depois do seu restauro)</i> , 1955	»	5\$00
<i>Obras de Nicolas Delerive</i> , 1955	»	10\$00
<i>Arte Religiosa Popular do Novo México</i>	»	5\$00
<i>Desenhos Italianos</i>	»	5\$00
<i>Museus de Lisboa</i>	»	5\$00
<i>Pinturas e Miniaturas de Eulabee Dix</i>	»	5\$00
<i>A Arte de Gandhâra, no Paquistão</i>	»	7\$50
<i>Frescos deslocados</i>	»	5\$00
<i>Obras de Georges Bastard</i>	»	5\$00
<i>Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga — I.º vol. — Pintura Portuguesa</i>	»	50\$00