

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

Museu Nacional Soares dos Reis

1833-2023

Um Museu de pessoas, por pessoas, para pessoas

A caminho dos 200 anos, o Museu Nacional Soares dos Reis procura reinventar-se, trilhar novos caminhos, reler as suas coleções, rever as suas narrativas, valorizando o património cultural à sua guarda e honrando a história de que é herdeiro.

Criado por D. Pedro IV em 1833, em plena Revolução Liberal, o MNSR é o primeiro museu público de arte em Portugal. Também designado *Museu de Pinturas e Estampas* foi confirmado por D. Maria II em 1836. A fundação deste museu enquadra-se num contexto internacional de valorização e difusão da cultura em prol dos cidadãos, iniciado pela Revolução Francesa em 1789. Insere-se neste âmbito a criação, em 1793, do Museu do Louvre (Paris) e, em 1819, do Museu do Prado (Madrid), este sob o empenho da princesa portuguesa Maria Isabel de Bragança, irmã de D. Pedro IV.

Ao longo destes 190 anos estruturou-se o acervo e estabeleceram-se novas práticas culturais, destacando-se a produção de conhecimento sobre os artistas e as coleções permitindo a organização de publicações, de exposições temporárias, a criação do serviço de educação. Merece destaque a edição da revista *Museu* pelo Círculo Dr. José de Figueiredo, a mais antiga associação de amigos de museus no país.

O que propomos com esta exposição de longa duração é um percurso com duas leituras que se complementam:

- A história do Museu Nacional Soares dos Reis organizada a partir da construção das suas coleções;
- Os movimentos artísticos em que os artistas e as suas obras se integram.

Os museus e as exposições refletem os seus contextos e os momentos que percorrem ao longo da sua existência. O Museu Nacional Soares dos Reis traçou a sua história a par da história política e social de Portugal. Este é um Museu que se recria em cada período, que ultrapassa barreiras e que procura hoje responder aos desafios da contemporaneidade.

O que esperamos? Trazer o Museu Nacional Soares dos Reis ao encontro da sua história, assumindo-se como uma instituição cultural e artística de referência, com uma coleção de dimensão internacional. Um lugar essencial para o conhecimento, um lugar especial para o lazer, de descoberta, de questionamento, um lugar para as pessoas... entre, visite, veja, observe, disfrute e... volte!

DOSSIER DE APOIO AO PLANEAMENTO DE VISITA LIVRE

Qual a função deste dossier? A quem se destina? Como utilizá-lo?

Este dossier procura ser um documento de orientação e de apoio ao professor na Visita Livre à exposição de longa duração do MNSR. Apresenta a informação percorrendo todos os seus núcleos expositivos e dando a conhecer a nova expografia e as novidades que a integram.

Essa informação poderá ser explorada em dois níveis que, neste dossier, se encontram com cores distintas e documentada com imagens de algumas das obras expostas:

- Nível 1 | Laranja | A história do Museu Nacional Soares dos Reis organizada a partir da construção das suas coleções
- Nível 2 | Cinza | Os movimentos artísticos em que os artistas e as suas obras se integram

Ambos os níveis se encontram documentados por uma descrição de algumas obras expostas que, neste dossier, se encontram a azul.

Antes da visita...

Se possível, antes de trazer o grupo faça uma visita prévia ao museu. Poderá contar com o apoio do Serviço de Educação para o efeito - (+351) 223 393 770 | se@mnsr.dgpc.pt.

Normas de funcionamento do MNSR

Conheça as [normas gerais](#) de funcionamento do museu.

Para uma visita aprazível malas, mochilas, guarda-chuvas ou outros objetos de grandes dimensões deverão ser deixados na receção. Mas cadernos de registos, diários de bordos, entre outros, são bem-vindos.

Orientações à chegada ao MNSR

Selecione um pequeno número de obras a explorar. Deixamos algumas sugestões neste documento.

Quando chegar ao museu, faça uma pausa e concentre o grupo. Estará alguém à sua espera que fará uma breve contextualização e relembrará as boas práticas para que a visita resulte bem.

Sensibilize o grupo para as questões relacionadas com a preservação. Explique que não devem tocar nas obras expostas porque a humidade das mãos provoca a sua deterioração.

Dicas úteis para uma visita bem-sucedida...

Mais do que transmitir informação, o orientador da visita deverá incentivar a observação por parte de cada um dos elementos do grupo.

Pegue nas intervenções pessoais e espontâneas de cada um dos elementos do grupo para progredir na leitura da obra de arte.

Se a observação de uma obra estiver a ser frutuosa demore-se aí.

Estratégias úteis para analisar as obras...

As coleções fornecem uma diversidade de informações e proporcionam experiências que podem ser lembradas e valorizadas por muito tempo. Inspiram a criatividade. Desenvolvem a consciência e a literacia visual. Acrescentam competências. Proporcionam conhecimento e compreensão. Permitem formas alternativas de trabalhar. Motivam a aprendizagem. Aumentam a autoestima. Envolvem.

Analisar é decompor em partes observando e questionando. Existem vários modelos de análise que pode utilizar dependendo dos objetivos da visita. O que apresentamos, atendendo ao tipo de visita – visita livre –, é uma sugestão que segue o método geral próprio de análise da iconografia histórica, seja uma fotografia, um desenho, uma pintura ou mesmo escultura, entre outras. Pode, e deve, adaptá-las ao grupo que acompanha. Dependendo da tipologia poderá ter de adotar estratégias distintas de aproximação à obra selecionada.

Questione os elementos do grupo sobre:

O que veem na obra?

O que é que a obra transmite? Sobre as pessoas, sobre a paisagem, sobre modos de viver...

Que sensações provoca?

Qual terá sido o motivo da sua produção?

Quem foi o seu autor?

Quando foi produzida?

O que é representado?

Que outras informações podem ser retiradas do que se encontra representado?

Existem outras obras do mesmo período?

Pode trazer estas questões num roteiro, com imagens das obras selecionadas e as questões orientadoras, no qual os elementos do grupo poderão fazer os seus registos. Escrever é uma forma de comparar, sistematizar e interiorizar.

Depois da visita...

Faça a avaliação da visita com o grupo e peça que justifiquem as suas opiniões. Foi útil para os objetivos definidos? Foi interessante e motivadora? Qual a sensação com que ficaram depois da visita ao museu? Que contributos poderá trazer para sua vida no dia-a-dia e de futuro?

Percurso da visita

PISO 1

[Sala 1.01]

A fundação do Museu

O Museu Nacional Soares dos Reis tem origem no Museu de Pinturas e Estampas e outros objetos de Belas Artes, criado por D. Pedro IV de Portugal, primeiro Imperador do Brasil. Conhecido como Museu Portuense, ficou instalado no extinto Convento de Santo António da Cidade, na praça de S. Lázaro.

Foi durante a guerra civil entre liberais e absolutistas (1832-34) que D. Pedro mandou o pintor João Batista Ribeiro recolher obras de arte dos partidários do seu adversário D. Miguel e dos conventos abandonados do Porto – núcleo que deu início à coleção do Museu.

Série de 26 placas de esmalte pintado que fazia parte de um altar que ainda hoje se encontra no Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Representa cenas do Ciclo da Paixão de Cristo, inspiradas na série de gravuras designada *Pequena Paixão*, da autoria de Albrecht Dürer, publicada pela primeira vez em 1511.

[Sala 1.02]

O Museu e os mosteiros extintos

O núcleo inicial da coleção do Museu é composto sobretudo por obras de Pintura e Gravura retiradas em 1833 dos mosteiros, hospícios e conventos abandonados do Porto. Com a promulgação do decreto de extinção das ordens religiosas em 1834 procedeu-se à integração no Museu dos bens artísticos dos mosteiros de S. Martinho de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra.

Este primeiro museu público de arte do país inventariou pinturas, gravuras e objetos históricos, como a série de esmaltes da Paixão de Cristo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

A criação do Museu fez atrair doações de obras por cidadãos do Porto.

Vieira Portuense e Domingos Sequeira

Artistas que se destacaram em Portugal na viragem para o século XIX, com obras inovadoras de temas históricos da época e da sociedade anunciando o Romantismo, movimento cultural vigente na Europa. Contactaram de perto com os mais conceituados meios artísticos europeus e foram pintores da corte de D. João VI.

Sequeira (1768-1837) deixou vasta obra que ilustra as transformações políticas e sociais de inícios do século XIX, como as Invasões Francesas abordadas em Junot protegendo a cidade de Lisboa. A paisagem com a cena da Fuga de Margarida de Anjou de Vieira Portuense (1765-1805) reflete a exaltação de sentimentos que anuncia a época romântica.

A *Fuga de Margarida de Anjou* foi pintada por Francisco Vieira Portuense no período em que viveu em Londres. Foi apresentada na exposição da *Royal Academy of Arts* em 1798 e é inspirada na *História de Inglaterra* de David Hume, publicada entre 1754 e 1762.

O episódio retratado ocorreu durante a Guerra das Duas Rosas (1455 - 1485) que opôs as famílias de Lancaster e York na disputa pelo trono de Inglaterra. A cena representa um momento da fuga da rainha Margarida de Anjou com o filho Eduardo para a Escócia.

O Museu e a Academia Portuense de Belas Artes

A fundação do Museu Portuense foi formalizada em 1836 por decreto da rainha D. Maria II, a que se seguiu a criação da Academia Portuense de Belas Artes, no âmbito de uma série de reformas da instrução pública. Este ensino artístico teve início na Aula de Desenho da Academia Real de Marinha e Comércio, dirigida por Vieira Portuense.

Em 1839 o Museu passou a ser dirigido pela Academia e manteve-se até à proclamação da República em 1910. Às coleções iniciais juntaram-se trabalhos académicos e obras enviadas pelos alunos bolseiros no estrangeiro, que serviam de apoio aos métodos de ensino. As exposições realizadas entre 1870 e 1890 correspondem ao período próspero da Academia Portuense de Belas Artes.

[Sala 1.03]

O Romantismo

Movimento cultural enaltecedor das emoções manifestando-se através da exaltação da identidade nacional e afirmação do indivíduo, a par da atração pelo exotismo de outras culturas. Esta corrente difundiu-se na Europa após a Revolução Francesa de 1789.

Em Portugal afirmaram-se os ideais da monarquia liberal, assente no progresso político, económico, social e cultural que promoveu a criação das Academias de Belas Artes do Porto e de Lisboa.

O Romantismo nas Artes Plásticas revelou-se em temas de História, no Retrato, na Paisagem e nos Costumes. Auguste Roquemont (1804-1852), artista suíço radicado no norte de Portugal, exerceu forte influência na pintura de retrato e costumes portugueses.

O Negro de João António Correia, 1869. Destaca-se o porte altivo e cheio de dignidade da figura, enfatizado pelo posicionamento do rosto, pelas roupagens e acessórios, os quais conferem exotismo ao retratado e reforçam a pose majestática.

Apesar de existir na época uma corrente artística dedicada à representação de pessoas de contextos geográficos e culturais distintos da europeia, esta pintura não possui esse enquadramento. A intensidade da expressão do rosto e a singularidade do porte do retratado, fora do contexto de escravatura, situam esta obra na esfera do retrato, destacando-a na arte do século XIX em Portugal.

A Procissão de Augusto Roquemont, 1838-1842. Representação de uma procissão à saída da capela de N^ª Sra. da Madre de Deus, em Guimarães, situada no alto de uma colina, descendo o caminho serpenteado da encosta. Segue, em primeiro lugar, o andor de S. Dâmaso e, em segundo, o de N^ª Senhora da Oliveira. Roquemont, suíço radicado em Portugal, exerceu profunda influência no desenvolvimento do interesse na pintura de costumes entre os artistas portugueses do primeiro Romantismo.

A Procissão é o exemplo cabal da sua abordagem a esse género, ao evocar os vários tipos populares do universo rural português, numa representação que assume as características de um autêntico inventário de trajes e costumes populares.

O Mártir Cristão de Joaquim Vitorino Ribeiro, 1879. Obra executada em Paris, em 1879, tendo sido exposta no ano seguinte, acontecimento que vai merecer a sua referência no jornal Le Figaro. Durante os 10 anos que passou em França Vitorino Ribeiro expôs em vários certames, nomeadamente no Salon.

Nas suas figuras jacentes (como a que podemos observar), o pintor integra-se na temática cara aos pré-rafaelitas: a dos assuntos bíblicos e religiosos. Em linha com este movimento, que sobrepunha a sensibilidade artística à técnica de sombreamento e profundidade, esta obra – eloquente na sua extrema simplicidade e intemporalidade – faz contrastar a tragédia subjacente ao tema, com o tratamento formal, contido, da serena figura do jovem cristão.

O Retrato do Visconde de Pernes de Miguel Angelo Lupi, 1873. Pedro Paulo Ferreira de Sousa, 1^º barão de Pernes e bravo combatente da Batalha de Pernes de 1834, e sua esposa, a baronesa, Helena de Águeda Bon.

Miguel Ângelo Lupi, retratista da sociedade burguesa entre 1870 e 1880, é considerado o precursor do realismo no retrato em Portugal. O artista destaca as duas personalidades representando-as sobre fundos trabalhados em esquemas de gradação de cor, conferindo ilusão de profundidade.

O casal é retratado onze anos após a morte do barão, o que terá obrigado o artista a recorrer a uma imagem, ao passo que a sua esposa ainda terá pousado para o artista.

[Sala 1.05]

O Naturalismo Silva Porto e Marques de Oliveira

Nas Academias de Belas Artes do Porto e Lisboa, o ensino baseava-se nos temas de História, no exercício da cópia e no estudo de figura humana, sendo o Desenho uma prática fundamental. No Porto faziam-se sentir falhas em História da Arte e a disciplina de Paisagem era inexistente, situação alterada em 1867 com a atribuição de bolsas a alunos no estrangeiro. Em França os estudantes contactaram com o Naturalismo, que se centrava no tratamento dos temas com o máximo de objetividade, no sentido de uma maior aproximação à realidade.

Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927) foram os primeiros bolseiros em Pintura, ingressando na École des Beaux-Arts de Paris em 1873. Na floresta de Barbizon conviveram com um grupo de artistas seguidores da pintura de ar livre focando-se nos efeitos da luz sobre a paisagem.

Um campo de trigo – Seara de Silva Porto, 1878-1879. Representa uma cena rural nos arredores de Paris, onde Silva Porto contactou de perto com as novas tendências artísticas da pintura ao ar livre. Esta nova forma de pintar, aqui ensaiada pelo artista, através das diferentes espessuras das tintas, pretende criar sensações e transmitir uma ideia da paisagem real, quase como se tratasse de um registo fotográfico.

No Areinho, Douro de Silva Porto, 1884. Esta obra é apresentada pela primeira vez, em 1884, na Exposição de Quadros Modernos, em Lisboa. Esta foi a exposição que marcou o surgimento do movimento moderno na pintura portuguesa. A pintura integra um conjunto de obras em que o pintor elegeu como motivo os barcos de Avintes, as gentes que transportam, o rio e as suas margens.

Nesta obra, o pintor acrescenta um sentido de composição menos clássico, que não segue as regras da Academia. O barco é representado no primeiro plano, numa aproximação pouco comum que preenche todo um quadrante da composição.

Outro aspeto inovador é a representação do retrato, de Adelaide Silva Porto, sua mulher, na figura em traje urbano que o barco transporta. Os retratos integrados nas paisagens raramente eram de alguém em concreto.

Céfalo e Prócris de Marques de Oliveira, 1879. Céfalo e Prócris é o tema da obra que Marques de Oliveira realiza como prova final da sua bolsa em Paris. Esta composição representa um episódio da mitologia grega, no qual a princesa Prócris, desconfiada e movida pelo ciúme, segue o marido numa das suas sortidas para os bosques, onde ia caçar. Escondida na vegetação é confundida com um animal e atingida, por engano, sendo morta.

Marques de Oliveira foi acima de tudo um pintor de paisagens e o cenário desta obra anuncia já esta sua característica. A escolha de um tema mitológico como representação no género da Pintura de História não é comum na produção artística portuguesa.

Entre o almoço e o jantar (Costureiras trabalhando), 1884. Marques de Oliveira, que sempre se revelou um exímio pintor de paisagem, trouxe para esta cena de interior as qualidades luminosas que tão bem dominava, criando um diálogo entre a penumbra da casa e o cenário ao fundo que emana a luz intensa.

[Sala 1.06]

Henrique Pousão

A obra de Pousão (1859-1884) foi produzida num curto período sendo interrompida pela sua morte por tuberculose aos 25 anos. A pintura de caminhos e ruas, pátios, casas, aspetos de Paris testemunha o seu percurso criativo, que culmina nas estadias em Roma e Capri. As formas geometrizadas, sintetizadas, expressas em grandes manchas de cor, por vezes no limiar da abstração, revelam-nos o arrojo e o talento do jovem pintor e o seu interesse absoluto nos valores da pintura em si em detrimento dos temas ou da narrativa. A obra de Henrique Pousão está quase totalmente reunida na coleção do Museu, graças à iniciativa do pai do artista de a recolher entre familiares e amigos. Após a morte deste foi entregue à Academia Portuense de Belas Artes.

As casas brancas de Capri, 1882. Henrique Pousão rumou a Itália no final de 1881 e aí permaneceu cerca de dois anos. Neste período, realizou algumas das obras mais emblemáticas da sua produção artística. Esta pintura, datada de 1882, integrou a segunda remessa de bolseiro enviada à Academia Portuense de Belas Artes em 1883. Nesta tela, sob a luz intensa, vertical, os elementos da paisagem libertam-se das sombras (acentuando a bidimensionalidade em vez de a contrariar) e os diferentes planos são formados por grandes manchas de cor. Esta paisagem revela as excecionais qualidades do pintor, o talento para a

composição e uma particular sensibilidade para a luz mediterrânica que acentua formas e contrastes cromáticos.

Janelas das persianas azuis, 1882-1883. Pintada durante uma das suas estadias na Ilha de Capri, nos Verões de 1882 e 1883, esta pequena tábua inacabada apresenta-se como o culminar da pesquisa plástica iniciada por Pousão em obras como *As Casas Brancas de Capri* e *Paisagem de Anacapri*.

Exemplifica o mais radical entendimento geométrico do espaço e a mais complexa articulação entre a cor e a forma que podemos encontrar em toda a obra do artista. A obra apresenta o fragmento da paisagem arquitetónica como um todo pictórico, válido pelo seu interesse plástico e não pela qualidade da mimetização ou pelo valor simbólico ou narrativo do que representa. É essa proposta, a da independência da pintura, que será “um conjunto de cores, planos e formas antes de ser representação de um rosto, de uma paisagem ou de uma natureza morta”, que faz com que *Janela das persianas azuis* seja celebrada como uma obra de precoce modernidade.

Esperando o sucesso, 1882. Esta obra foi pintada em Roma em 1882 e enviada pelo artista à Academia Portuense de Belas Artes, na remessa de trabalhos do seu segundo ano de aluno bolseiro no estrangeiro. Na obra subverte-se o tema clássico do ciociaro, habitante da região italiana do Lácio, vestindo o traje típico da região, aqui representado como um rapazinho traquina, meio andrajoso, captado não em pose, mas quando precisamente descansa da pose e que, atrevido, esboça ele próprio o retrato de alguém. A ideia do artista improvisado, génio precoce e natural, que aproveita a ausência do pintor para tomar o seu lugar e mostrar a sua obra, na expectativa de incerto acolhimento, são aspetos que funcionam quase como uma projeção da circunstância do artista sobre a do seu modelo e revelam nesta obra uma inesperada dimensão de “manifesto” artístico enviado de Roma pelo jovem pintor aos seus mestres.

[Sala 1.07]

Estudo do modelo

Ao longo da carreira, Soares dos Reis recorreu ao desenho como método de estudo e na preparação das suas obras. Na Academia Portuense de Belas Artes aprendeu a desenhar a partir de gessos e gravuras com o professor Tadeu de Almeida Furtado e sob orientação de João António Correia praticou o estudo da figura humana na Aula do Nu. Em Paris prosseguiu o aperfeiçoamento neste domínio, na qualidade de bolseiro do Estado pela Academia Portuense.

Firmino de António Soares dos Reis, 1867. Prova de concurso para uma bolsa no estrangeiro, realizada em 1867 na Academia Portuense de Belas Artes. António Firmino dos Santos Almeida era estudante de Escultura, tendo sido também porteiro do Museu Portuense e modelo na Aula do Nu.

Este tipo de busto, posicionado de frente com torção da cabeça, não se repetirá na obra de Soares dos Reis. Deve ter sido estudado num esboço em desenho, onde se identificam os traços do modelo, de cabelo ondulado e bigode.

[Sala 1.09]

O Patrono do Museu - Soares dos Reis

No contexto das reformas da República de 1911, os museus foram considerados importantes meios de intervenção social, destinados a educar o sentido estético dos cidadãos. Neste âmbito, assistiu-se à fundação de grandes museus em Lisboa, Coimbra e Porto.

O Museu Portuense passou a designar-se Museu Soares dos Reis em homenagem a um dos mais destacados nomes da Arte Portuguesa – o escultor António Soares dos Reis. Em 1940 o patrono do Museu passou a ocupar um lugar central nesta galeria do Palácio dos Carrancas.

O estatuto de Museu Nacional

Em 1932, o Museu foi elevado à categoria de Museu Nacional, tornando-se independente da Escola de Belas Artes do Porto. Como resultado desta autonomia registou-se o crescimento das coleções de Pintura e Escultura provenientes de outros centros de criação artística, como é o caso dos artistas de Lisboa.

António Soares dos Reis

Soares dos Reis (1847-1889) frequentou com distinção a Academia Portuense de Belas Artes, onde obteve a primeira bolsa de estudos no estrangeiro em Escultura. O artista foi professor na Academia Portuense de Belas Artes.

Na evolução da sua obra distinguem-se peças de inspiração poética, como o célebre *Desterrado* e a *Saudade*, que datam da década de 1870. A fase seguinte vai ser marcada por um tipo de encomenda voltada para a escultura monumental e o retrato. O autor vai impor-se pela qualidade técnica e a captação do perfil psicológico dos retratados, como mostra o *Busto da Inglesa, Mrs. Leech*.

O Desterrado, 1882. Prova final do curso de Escultura realizada por Soares dos Reis em Roma, como bolsheiro da Academia Portuense de Belas Artes. A figura de um ser solitário junto ao mar vertendo uma lágrima de saudade inspira-se num poema de exílio de Alexandre Herculano, as *Tristezas do Desterro*.

O Desterrado traduz uma síntese entre o tema romântico de expressão saudosista e o tratamento do modelo nu, que revela a influência clássica na formação do escultor. A qualidade plástica e o sentido nostálgico da obra fazem de O Desterrado de Soares dos Reis uma das obras-mestras da arte portuguesa.

Conde Ferreira, 1877. Joaquim Ferreira dos Santos, Conde de Ferreira (1782-1866), é retratado como membro do Parlamento com o uniforme de Par do Reino, onde se incluem os símbolos do escudo português e a Cruz de Cristo. A estátua foi mandada executar para o Cemitério de Agramonte em homenagem a este benemérito, cujo legado à Santa Casa da Misericórdia do Porto determinou a construção de 120 escolas de ensino primário e o Hospital do Conde de Ferreira.

A obra impressiona pelo tratamento realista na modelação de membros e rosto, onde se distingue uma expressão de agrado do benfeitor pelo valor social do seu legado.

Flor Agreste, 1881. Flor Agreste inspira-se num modelo de condição humilde, a filha de uma carvoeira que passava por perto do ateliê de Soares dos Reis. O escultor foi um dos fundadores do Centro Artístico Portuense, onde vendeu a obra numa exposição que o Centro organizou no Palácio de Cristal.

O cabelo curto e a blusa em desalinho da menina mostram-nos um retrato sem artifícios, de pura entoação naturalista. O gesso da Flor Agreste serviu de modelo para reproduções, que conferiram à obra uma difusão extraordinária.

[Sala 1.10]

Estudos livres e ilustrações

Os croquis e esboços fazem parte do processo de trabalho de um escultor. Soares dos Reis recorreu a este método, também empregue na ilustração de revistas e numa edição de Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camões. No Centro Artístico Portuense (1880-1893) desenvolveu a prática do desenho de figura humana. Este centro promovia exposições e visitas de estudo, onde era usual desenhar edifícios e outros aspetos de interesse histórico e monumental.

Nossa Senhora da Vitória, 1875. Modelo para a imagem em madeira policromada e destinada à Igreja de Nossa Senhora da Vitória – Porto. Este gesso tem o valor de peça única pois a obra final foi sujeita a várias alterações nas vestes, rosto da Virgem e posição do Menino. Na época, esta modificação deveu-se à recusa em encarar imagens religiosas com panejamentos clássicos e de expressão humanizada.

Neste caso, a obra resultou do estudo do modelo, uma mulher conhecida por Galante, a quem o artista terá oferecido um medalhão com a Virgem e o Menino.

[Sala 1.11]

1900 – a entrada no novo século

Em 1900 realizou-se a Exposição Universal de Paris, visitada por milhões de pessoas. Na secção de Belas Artes, Malhoa, Columbano, Veloso Salgado, António Carneiro, Fernandes de Sá e Teixeira Lopes, entre outros, apresentaram-se com os usuais temas do Naturalismo e da Pintura Histórica. Mas Loureiro e António Carneiro também apresentaram obras que se aproximavam do Simbolismo. Em Escultura, Teixeira Lopes recebeu o Grande Prémio na exposição. A pintora Aurélia de Souza, embora pertencesse a este meio artístico e na altura frequentasse a Academie Julian em Paris, não participou no certame.

Parte destas obras perdeu-se num naufrágio na viagem de regresso, mas a informação sobre a representação portuguesa dá-nos uma visão da cultura artística no fim do século XIX.

Vaso com camélias de António José da Costa, 1889. Figura discreta no panorama artístico, António José da Costa foi um dos criadores do Centro Artístico Portuense. Mestre de Henrique Pousão, de João Marques de Oliveira e de Artur Loureiro, começou por afirmar-se como retratista e pintor de paisagem. A pintura de naturezas mortas e de composição de flores notabilizou-o como pintor naturalista. Eram muito elogiados os seus quadros de camélias, flor de culto na cidade do Porto e presença constante nos jardins portuenses, públicos e privados.

Vaso com camélias foi adquirido por Tadeu Furtado para o Museu da Academia Portuense de Belas Artes (1836-1911).

Macieira partida de José Júlio de Sousa Pinto, 1883. *Macieira partida* integra o conjunto que Sousa Pinto produziu enquanto bolseiro do Estado em França (1880-1887). A obra foi concebida em Brolles, aldeia francesa na qual o pintor contactou de perto com os costumes e a realidade do quotidiano rural. A estadia nesta aldeia da Bretanha coincidiu com a presença de outros bolseiros portugueses como Henrique Pousão e Artur Loureiro.

Esta pintura envolve-nos no drama da personagem que constata os estragos causados pela tempestade numa das árvores do pomar.

Retrato de Dr. Joaquim Madureira de Artur Loureiro, 1920. O artista retrata Joaquim Madureira, Braz Burity como assinava, companheiro de tertúlia, em pose informal quase irreverente, refletindo a postura combativa e aguerrida do crítico artístico e teatral, e pela qual era temido e respeitado.

A naturalidade com que é representado e a familiaridade que aparenta ter com o espaço acolhedor que podemos ver em pano de fundo sugerem a cumplicidade entre as duas personalidades, e permitem-nos

identificar o atelier de Artur Loureiro no Palácio de Cristal, onde realizou diversas exposições dos seus trabalhos.

A minúcia do enquadramento do retratado leva-nos a imergir na cena e usufruir da experiência de observar um quadro dentro de um quadro.

Cuidados de amor e *Vou ser mãe* de José Malhoa, 1910 e 1923, respetivamente. José Malhoa consolidou uma identidade própria como pintor nas telas naturalistas de paisagens rurais e de motivos populares. Revelou-se um apaixonado pela realidade nacional, representando na sua pintura de costumes figuras que se assumem como heroínas de um drama do quotidiano. Criando como cenário uma paisagem idealizada banhada pelo sol, deleitou-se com o colorido rico dos trajes populares festivos, quase disfarces ou fantasias, com que vestiu as suas camponesas envolvidas nos árduos trabalhos da terra.

[Sala 1.12]

Aurélia de Souza, António Carneiro e Artur Loureiro

Aurélia de Souza (1866- 1922), António Carneiro (1872-1930) e Artur Loureiro (1853-1932) têm várias características comuns e que os distinguem da restante produção plástica portuense do fim do século XIX: o naturalismo de princípio, a tentação simbolista, o apelo de uma espiritualidade bem presente em vastas tendências europeias do seu tempo, o gosto pela paisagem, o apelo da cidade do Porto, a sedução do rio Douro, a exigência do autorretrato, o gosto pelo retrato familiar, a imposição do retrato de encomenda, o fascínio da viagem e o consolo do regresso, o silêncio e o retraimento dos espaços interiores. Possuem ainda aquela liberdade que lhes permite o devaneio por outros territórios da pintura que também estão aqui representados.

Autorretrato de Aurélia de Souza, 1900. Neste autorretrato, um dos vários que pintou ao longo da vida, Aurélia apresenta-se numa figuração enigmática e inquietante. Uma pequena tela que se presume realizada em Paris por volta de 1900, esta é uma pintura com particularidades únicas que a distanciam das convenções oitocentistas e lhe conferem uma inesperada modernidade.

Nesta obra destaca-se a absoluta frontalidade da figura suspensa que emerge sobre o fundo negro. O rosto oval, que marca o centro exato da composição, surge como uma máscara, a imagem de si que a pintora quer (ou não) revelar, numa dupla centralidade física e mental. A rigorosa simetria desenvolve-se a partir da linha vertical sugerida pelo meio do cabelo, da face, do camafeu, da renda da blusa e do triângulo desenhado pelo casaco vermelho. Este, pela densidade da cor vermelha e pela extensão da mancha, assume um protagonismo formal essencial. Unanimemente considerada uma obra-prima do autorretrato em Portugal, esta é uma pintura que alcançou reconhecimento internacional.

Estudo para o painel central do tríptico “A Vida” de António Carneiro, 1899. Estudo para o painel central da obra A Vida, a qual é uma obra original, única e marginal no contexto da pintura portuguesa. Representa, simbolicamente, a Esperança, o Amor e a Saudade, numa manifesta adesão do pintor à estética simbolista. O movimento encontrou pouco eco na obra de artistas portugueses, tendo sido um resultado da estadia do pintor em Paris, e que se foi diluindo após o seu regresso ao Porto. Neste estudo, O Amor está representado por um casal montado em dois corcéis que irrompem na clareira de um bosque frondoso, movidos pelo ímpeto do Amor.

[Sala 1.13]

O Museu ao encontro do Modernismo

Entre 1950 e 1960, sob a direção do escultor e professor Salvador Barata Feyo, o Museu Nacional Soares dos Reis investiu na atualização das coleções de Pintura e Escultura. Privilegiou a compra de obras de artistas contemporâneos, na sua maioria formados na Escola de Belas Artes do Porto. Foram adquiridas mais de 150 obras de arte através do Fundo João Chagas (criado por Maria Teresa Chagas, viúva deste político, diplomata e jornalista). Graças a essa iniciativa, estão hoje representados na coleção quase todos os artistas mais destacados do Modernismo português.

Modernismos

Em Portugal, na primeira metade do século XX, a persistência do gosto naturalista entre o público e os críticos não favorecia a renovação artística. Ainda assim, em Lisboa surge a I Exposição dos Livres em 1911 abrindo um ciclo em que se sucedem exposições designadas de futuristas e modernistas. Jovens artistas regressados de Paris foram introduzindo referências de vanguarda, que questionavam uma estética assente na ideia do belo, temas e géneros artísticos, o próprio conceito de Arte e as suas relações com a sociedade. Pintura e Escultura deixavam de ser meios para representar a realidade visível para se tornarem em modo de invenção de novas e surpreendentes realidades.

Louça de Barcelos de Eduardo Viana, 1915. Esta composição com cerâmicas de Barcelos, que o artista adquiria nos mercados de Barcelos e de Vila do Conde, e uma boneca de trapos, testemunha a tendência inovadora que surgia na Europa, manifestada no interesse por elementos provenientes das tradições populares.

Na obra, as formas e as cores vibrantes destes objetos de artesanato português sobre um fundo de tecido estampado com flores provocam e atraem o olhar de quem os observa.

Eduardo Viana acolheu, em Vila do Conde, os artistas Robert e Sónia Delaunay, fugidos da Grande Guerra, e deu-lhes a conhecer o figurado de Barcelos que os dois também representaram nas suas telas.

A Ponte D. Maria, vista da cidade do Porto de Eduardo Viana, 1925. A tecnologia e as suas infraestruturas, como as grandes construções em ferro, as ferrovias e comboios a vapor, estimularam visualmente muitos artistas desde o final do século XIX ao início do século XX.

A paisagem, quando admirada a partir da viagem veloz de um comboio que a atravessa, tornou-se um novo motivo de interesse. Como representar a natureza em movimento, com que nível de detalhe, como se transforma perante os olhos do viajante?

Esta obra de Eduardo Viana foi concebida nesse contexto modernista, representando na paisagem a primeira ponte ferroviária construída para unir as duas margens do rio Douro.

[Sala 1.14]

O Beijo de Canto da Maya, 1930. A obra de Canto da Maya tem como enquadramento o Modernismo traduzindo várias ruturas de cânones académicos. O autor segue o ideal de retorno às raízes da arte europeia, corrente preconizada por Maillol e Bourdelle que se difundiu em Paris por volta de 1920.

O Beijo foi modelado em meados de 1930 e mostra uma tendência do artista para tratar o prazer dos sentidos, na busca da essência do ser humano. Ele reduz os corpos ao fundamental modelando em barro as figuras unidas num abraço, sentadas no solo; o volume denso mostra superfícies lisas e linhas curvas. Esta técnica é sugestiva da sua visão da Escultura como uma Arte Primitiva.

Aspeto da Sé do Porto de Dominguez Alvarez, 1928. Na pintura de Dominguez Alvarez reside uma espontaneidade que resulta numa composição de formas e cores aparentemente ingénua. Fernando Lanhas caracterizou a produção do artista em diferentes fases. Na fase vermelha, iniciada em 1927, utilizou cores intensas e pouco trabalhadas, enquanto descreveu um paisagismo urbano e primário, de que é exemplo o Aspecto da Sé do Porto e o núcleo das fábricas.

Numa outra fase, após algumas incursões inconsequentes no âmbito da abstração, mantendo o colorido, regressou ao paisagismo, com outra maturidade técnica, voltando ao Porto e às paisagens nortenhas como as de S. João da Ribeira em Ponte de Lima.

[Sala 1.15]

Os anos 1940-50

Na década de 1940, o panorama artístico era ainda dominado por artistas do Naturalismo, presentes nas exposições portuenses do Salão Silva Porto e na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. A Arte dita Moderna exibia-se maioritariamente nas exposições do Secretariado de Propaganda Nacional. No Porto, à margem, uma nova geração de artistas ia-se manifestando nas Exposições Independentes, organizadas por alunos da Escola de Belas Artes. Entre 1943 e 1950, nessas exposições reuniam-se pintores e escultores naturalistas com os artistas ditos modernistas, mas também outros, com propostas então muito recentes como o Neorrealismo, o Surrealismo e, sobretudo, o Abstracionismo geométrico. O debate público entre as várias correntes estéticas estava lançado pela primeira vez em muito tempo.

Tambores de Fernando Lanhas, 1947. *Tambores* é testemunho da transição para o abstracionismo geométrico a que o artista em breve entregaria toda a sua prática pictórica.

A obra evoca vagamente uma fisionomia, focando-se na forma da área iluminada, modulada em triângulo. As cores anunciam a “paleta natural”, que Lanhas definiria na década seguinte, em busca de síntese e harmonia com a Natureza.

Outras obras de Lanhas deste período têm títulos de referente musical, suscitando a associação de formas a sons. Foram, mais tarde, substituídos por uma combinação de siglas e números. Por razões que desconhecemos, *Tambores* escapa a essa normalização autoimposta.

As visitas de Augusto Gomes, 1953. Augusto Gomes dedicou boa parte da sua obra ao drama quotidiano da faina pesqueira de Matosinhos e dos homens e mulheres a ela ligados. Este grupo de mulheres de pescadores reflete a sua visão da condição humana e o seu olhar crítico sobre as condições de existência daquele segmento da sociedade.

As figuras são aqui representadas com os membros desmesurados, os rostos sem boca e o olhar vazio. Nos edifícios ao fundo as janelas e portas, tal como o olhar das figuras, rasgam-se para a obscuridade. Embora se trate da invocação de um momento de encontro e de suposto convívio, o que mais intensamente imana desta representação é o silêncio e uma intensa carga dramática.

Mulheres com bilhas de Júlio Resende, 1951. A obra de Júlio Resende, na charneira entre a pintura figurativa e a pintura abstrata, “parte sempre de objetos e figuras para deles extrair valores plásticos”, como o próprio artista diria a certa altura. No início dos anos 1950, no Alentejo (onde se instalara após o regresso de Paris) centrou-se no potencial plástico das figuras, objetos e gestos do quotidiano no campo analisando-os sob “um poderoso filtro racional” que os decompõe geometricamente. Nessa série de

trabalhos inclui-se esta obra onde espaço, figuras e objetos são transformados em sucessões de triângulos, imersos numa paleta de azuis e verdes noturnos.

O olhar atento que Resende lançou à pintura europeia do seu tempo marcou toda uma geração de alunos da Escola de Belas Artes do Porto onde ensinou até 1987.

[Sala 1.15]

O Centro de Arte Contemporânea (CAC)

Até meados da década de 1970, a cidade do Porto, distanciada da cultura oficial do regime de ditadura, desenvolveu uma certa autonomia. A emergência de espaços independentes e alternativos com programação inovadora contribuiu para uma dinâmica artística fértil.

Após a instauração da democracia, surgiu em 1975 o Centro de Arte Contemporânea (CAC) sob direção do professor e crítico de arte Fernando Pernes. Associado ao Museu e instalado no seu espaço, inaugurou um plano de exposições e eventos com temas, por vezes polémicos, como o erotismo na arte ou a tortura.

Durante os seis anos de atividade do CAC, foram adquiridas perto de uma centena de obras, que foram a génese de uma coleção pública de Arte Contemporânea.

Carnaval de Cândido Portinari, 1942. A obra *Carnaval* (ou *Cavalo-Marinho*, como originalmente se designava) foi encomendada em 1942 ao pintor brasileiro Cândido Portinari, para, com outros sete painéis, decorar as instalações da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro.

Em 1949 a Rádio sofreu um incêndio que destruiu parte dessa decoração. Os dois painéis sobreviventes viriam a ser oferecidos, em 1951, ao Estado Português por Assis Chateaubriand. Uma das obras foi destinada ao Museu Nacional Soares dos Reis e a outra ao Museu de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Cavalo-Marinho representa uma festa característica da região de Pernambuco celebrada no dia de Reis. O tema integrava-se num programa encomendado por Assis Chateaubriand, de celebração da cultura brasileira ou de definição da “brasilidade”, focada num ideário político específico, que reforçava o papel do “negro”, do “indígena” e do “branco” na formação da sociedade brasileira.

[Piso 2 – Escadaria]

O Museu no Palácio dos Carrancas e a diversificação das coleções

Em 1932, o Museu adquiriu o estatuto de Museu Nacional recebendo o forte contributo das ações de valorização do seu diretor, Vasco Valente.

As coleções do Museu Nacional e do extinto Museu Municipal do Porto foram reunidas e instaladas neste Palácio dos Carrancas, adaptado às novas funções museológicas de conservação e exposição.

O edifício tinha sido residência e fábrica dos Morais e Castro e em 1862 foi adquirido pela família real, tendo servido como Paço Real do Porto até 1910.

No segundo piso, antigo andar nobre que preserva parte dos interiores neoclássicos, destacam-se os núcleos de Artes Decorativas e Artes Plásticas, nacionais e estrangeiras, que refletem a evolução e diversificação das coleções do Museu.

Sarcófago romano – As Quatro Estações, século III-IV. O friso desta arca tumular faz alusão às estações do ano. Num medalhão ao centro, um romano exhibe um volumen, símbolo da magistratura municipal. Este retrato é suportado por duas vitórias aladas, ladeadas pelos génios das estações: um jovem personifica a primavera e aves de caça simbolizam o outono; flores e frutos aludem ao verão e um velho de barba ao inverno. Num dos topos do sarcófago, um pastor toca flauta de Pan, o deus grego dos bosques e rebanhos; no outro topo, jovens pisam uvas num lagar em alusão ao deus Baco sugerindo os prazeres de uma vida além-túmulo.

[Sala 2.01]

Os bens artísticos da Igreja

Entre os bens artísticos pertencentes ao bispado do Porto destacam-se objetos destinados ao culto católico e a outras funções cerimoniais do Paço Episcopal, do século XVII ao XIX.

Sobressai a Croça (terminal superior do bastão episcopal) encomendada pelo bispo do Porto D. Frei José da Fonseca e Évora ao ourives italiano António Arrighi e um raro conjunto de Âmbulas de reserva, em estilo neoclássico, do portuense José de Oliveira Coutinho, utilizado para guardar os óleos dos sacramentos.

Estas obras integram um núcleo incorporado pelo Estado em 1911, após a proclamação da República, que deu origem em 1932 à formação da coleção de Ourivesaria e Joalheria do Museu.

Croça de báculo episcopal de António Arrighi II, 1740. Esta peça pertenceu ao bispo do Porto (1741-1752), D. Frei José Maria da Fonseca Évora. O seu sucessor, D. António Frei António de Sousa, substituiu o original brasão de armas pelo seu, atualmente exibido.

Encomendada à oficina do ourives António Arrighi em 1740, revela-nos o tratamento próprio da produção romana de meados do século XVIII, como o recurso aos enrolamentos irregulares de folhas de acanto. Nos nichos, a definir o nó, apresentam-se esculturas de figuras femininas, que podem ser observadas de todos os ângulos, com elementos figurativos que simbolizam os deveres do bispo: a Fé, a Caridade, a Prudência e a Justiça.

[Sala 2.02]

Joalheria arqueológica

Os adereços aqui apresentados cobrem distintas épocas cronológicas, desde a pré-romana (900 a.C.) até ao século XIV. Eram usados como adorno corporal, amuleto, forma de distinção social ou símbolo de poder.

O par de Pulseiras de ouro e o Tesouro de Estela são relevantes testemunhos da história da Ourivesaria e dos metais nobres em Portugal. Estes exemplares de joalheria comprovam que já se dominava o trabalho dos metais num passado mais longínquo. Evidenciando contactos com povos de culturas centro-europeias e mediterrânicas, refletem o conhecimento de formas e técnicas decorativas, bem como do processo da fusão de metais que se mantiveram até aos dias de hoje.

Bracelete (par), Idade do Ferro, século VII-VI a.C. Este par de braceletes ou pulseiras fez parte das coleções organizadas pelo rei D. Fernando II de Portugal. O estudo destas coleções permitiu conhecer o modo e o local de descoberta deste par, encontrado por um trabalhador que escavava terra para a construção de um moinho numa localidade próxima de Castro Verde. Trata-se de um exemplar raro da ourivesaria proto-histórica, uma vez que deste período é conhecido um reduzido conjunto de peças. O par de pulseiras testemunha o conhecimento e domínio de certas formas decorativas, técnicas construtivas e processos de fabrico em ourivesaria que permanecem, ainda hoje, na zona do Atlântico.

[Corredor]

Joias e acessórios de uso pessoal

As joias e os acessórios de uso pessoal do século XVII ao XIX acompanharam as alterações da moda europeia. No século XIX difunde-se o gosto pelas joias ligadas a momentos importantes da vida pessoal e à expressão de sentimentos, como os pendentes com retratos em miniatura servindo de lembrança de um ente querido ou acontecimento familiar.

Os anéis eram usados como mero adorno ou símbolo de autoridade, de amor, viuvez ou amizade. As joias de temática religiosa podem incluir crucifixos ou pendentes com a Virgem, Cristo ou santos. As caixas de rapé (tabaco moído), algumas exibindo delicados retratos, testemunham o hábito generalizado deste consumo pela Europa.

[Caixa-forte]

Ourivesaria do século XVIII

A exploração das minas de ouro e pedras preciosas no Brasil teve forte impacto na joalheria portuguesa a partir da primeira metade do século XVIII, refletindo o luxo e opulência de uma sociedade abastada. A Guarnição de corpete, joia de adorno da imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa, é uma expressão notável deste esplendor.

O gosto desmedido por joias vai repercutir-se na diversidade de adornos de uso pessoal, masculinos e femininos: gargantilhas, alfinetes e anéis, fivelas de sapatos, insígnias, entre outros.

No conjunto de peças de prata civil e religiosa sobressai a produção nacional com a representação de dois grandes centros – Porto e Lisboa. A expressão estrangeira cabe a artífices e oficinas de Itália e Alemanha.

Guarnição de corpete, 1750-1775. A descoberta de uma gravura de Froes Machado (1759-1796) permitiu associar esta joia ao culto de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa, uma vez que a representa ostentando a guarnição no seu corpete.

A imagem, que supostamente ocupava o altar principal da igreja do convento do Carmo, possuía um enxoval do qual faziam parte trajes, mantos e joias, oferecidos pela Casa Real e nobreza da época.

A peça integra o acervo do MNSR desde 1945, tendo feito, anteriormente, parte do tesouro real guardado na caixa-forte do Palácio das Necessidades, última residência oficial dos monarcas portugueses, em Lisboa.

[Sala 2.03]

Pendente lanterna, México ou Espanha, 1550-1600. No quadro da colonização espanhola, a ordem religiosa de São Francisco fundou escolas missionárias no território com a intenção de converter os habitantes indígenas à religião católica. A estratégia de conversão passava pela integração de índios na economia colonial através do trabalho.

Neste pendente podemos encontrar uma fusão de técnicas espanholas (aplicações de esmaltes e de pérolas naturais) e da arte do povo asteca (fundos de penas de colibri), o que abre a possibilidade desta peça ter sido produzida numa escola missionária franciscana no México, entre os séculos XVI e XVII.

Busto-relicário de São Pantaleão, 1509. A devoção a S. Pantaleão, médico martirizado em Nicomédia em 303 d.C, instalou-se na cidade do Porto por influência de um grupo de cristãos arménios. Segundo relatos da época, este grupo terá chegado ao Porto no final da Idade Média, trazendo consigo as relíquias daquele santo que depositaram na igreja de São Pedro de Miragaia. Em 1499, por decisão do bispo D. Diogo de Sousa, as relíquias foram trasladadas para a Sé Catedral do Porto. Vários registos documentais identificam o busto-relicário no tesouro da referida Sé, tendo sido usado para guardar um fragmento do crânio de São Pantaleão.

[Sala 2.04]

A Sala da Música do Palácio dos Carrancas

A antiga sala de música do Palácio dos Carrancas mantém a decoração original de mobiliário, estuques e pintura. De estilo neoclássico e seguindo a arquitetura do edifício, inspira-se na Antiguidade e nos princípios de austeridade e simetria. No teto, uma Alegoria à Música atribuída ao pintor Vieira Portuense evoca a função deste aposento do andar nobre do palácio, recordando a opulência e vivência da família Morais e Castro.

Enquanto Paço Real (1862 -1910), a sala integrou as divisões privadas dos monarcas. Em 1937 o edifício foi adquirido pelo Estado para instalação do Museu. As salas do andar nobre perderam a sua decoração, preservando-se apenas a desta sala e a da sala de jantar.

Tremós e consolas de Luigi Chiari, 1800-1805. Elemento preponderante na decoração desta sala, o conjunto de mobiliário foi expressamente realizado para este aposento, antiga Sala da Música.

O italiano Luigi Chiari (ativo 1797-1837), que terá trabalhado no andar nobre do palácio, criou um programa em estilo neoclássico combinando vários motivos decorativos nos diferentes materiais: a talha

do mobiliário, os estuques do teto e a pintura de Bacantes, figuras femininas nas molduras dos espelhos e no teto.

Os altos espelhos eram um elemento decorativo de primordial importância – colocados frente a frente e através da utilização de velas, projetavam uma maior ampliação da luz conferindo aos aposentos conforto e grandiosidade.

Marinha (porto de pesca) de Jean Pillement (Lyon 1728 - 1808) foi um artista francês com formação em desenho têxtil na fábrica Gobelins – Paris. Viveu em Lisboa antes do Terramoto de 1755, onde trabalhava como desenhador na Real Fábrica das Sedas. Tendo viajado pela Europa, regressou a Portugal cerca de 1782, onde se distinguiu na técnica a pastel no domínio da Paisagem.

O pintor tratava de forma idílica cenas campestres e marinhas idealizando a natureza. Também captou aspetos de Portugal ligados à faina do Tejo e do Douro. No Porto lançou as bases de uma corrente de Paisagem junto de Domingos Vieira e seu filho, Francisco Vieira, o Portuense.

[Sala 2.05]

O depósito das coleções da Câmara Municipal do Porto

Em 1940 deram entrada no Museu Nacional Soares dos Reis coleções de Arte e Arqueologia da Câmara Municipal do Porto. A salvaguarda deste património contribuiu para uma reconfiguração do Museu, desde então marcada pela forte presença das Artes Decorativas.

O Museu Municipal do Porto tinha sido organizado em 1850 a partir da coleção de João Allen e outras proveniências.

A coleção Allen

O negociante João Allen (1781-1848) foi um dos principais colecionadores de arte em Portugal. Em 1837 fundou no Porto o primeiro museu privado português aberto ao público. Membro da Feitoria Inglesa, culto e viajado, fez um Grand Tour por Itália em 1826-27. Esta viagem contribuiu para a formação de uma coleção que reunia sobretudo pintura nacional e estrangeira, numismática, história natural, arqueologia e uma biblioteca.

Em 1846, o crítico de arte conde Raczyński considerava a pintura do Museu Allen entre as mais qualificadas em Portugal. Destacavam-se obras dos mestres Frei Carlos, Cristóvão de Figueiredo, François Clouet, Adrian Backer, Jean-Michel Picart, Jean Pillement, Giuseppe Cades, Filippo Bombelli, Vieira Portuense e Domingos Sequeira.

Papeleira com alçado, Inglaterra, 1725-1750. Na Europa barroca do século XVIII, o fascínio pelo exotismo das culturas asiáticas refletiu-se no mobiliário através da pintura a charão, verniz que procurava imitar a luxuosa e muito apreciada laca do Extremo Oriente. Nesta papeleira, o orientalismo é acentuado pela pintura, a negro e vermelho, pelos motivos pintados a dourado, e ainda pelo remate ondulado do topo da peça.

O interior destinava-se a guardar documentos e o tampo rebatível da secretária servia para a escrita.

Os estiradores situados no alçado, quando corridos, suportavam castiçais para iluminação que permitiam o efeito de ampliação nos espelhos exteriores das portas (estando fechadas).

Cerâmica. Da década de 1930 em diante, o acervo de cerâmica, à guarda do museu, foi reforçado significativamente com diversas incorporações de objetos das quais se destaca o depósito da coleção do extinto Museu Municipal do Porto. Atualmente reúnem-se núcleos de faiança portuguesa (séculos XVI a XX), de porcelana chinesa e japonesa (séculos XVI a XX), de porcelana europeia (séculos XIX e XX) e de faiança holandesa de Delft (séculos XVII e XVIII).

Ao longo das salas deste piso encontra-se exposta uma seleção representativa de diferentes produções com predominância da faiança nacional.

Coro dos Capuchinhos em Roma e Escola de meninas em Roma, de Filippo Bombelli, 1827 e 1823 respetivamente. Este par de telas revela o interesse de João Allen pela aquisição de pintura em Itália. Na época faziam sucesso os quadros de interiores conventuais de F. M. Granet e o facto de existir na coleção da coroa britânica um Coro dos Capuchinhos deste artista influenciou a encomenda do colecionador do Porto, membro da Feitoria Inglesa.

Em Roma fazia-se reviver a Pintura de Perspetiva, cultivada no século XVII como uma especialidade da Escola de Antuérpia (Bélgica) na representação de interiores de catedrais recorrendo à ilusão do espaço tridimensional. Esta tendência seria retomada por Granet e seguidores, como foi o caso de Filippo Bombelli, que recebeu encomendas do Vaticano para representar as basílicas de S. Pedro e S. Paulo, S. João de Latrão e Santa Maria Maior.

[Sala 2.06]

A diversificação das coleções

Ao longo da sua história, o Museu Nacional Soares dos Reis foi reunindo coleções de diversas proveniências, de diferentes períodos e locais de produção. Esta diversidade tem a ver com uma tendência europeia para considerar o Património de uma forma multidisciplinar, relacionando Pintura e Escultura com as Artes Decorativas, sobretudo Ourivesaria, Mobiliário e Cerâmica.

Escultura religiosa

A evolução da escultura religiosa na Europa, desde meados da Idade Média, reflete a aproximação entre o crente e o Divino através da humanização das obras de arte. As representações solenes de Cristo e da Virgem vão dando lugar a expressões de maior humanidade. Assim, ao tipo de figuração da Virgem em majestade apresentando Jesus vão-se sucedendo imagens de ternura, como a Nossa Senhora do Ó e a Nossa Senhora do Leite.

Propaga-se ainda o culto dos santos que são venerados na proteção de profissões, locais ou cidades, contra catástrofes e doenças. Em escala reduzida, há também uma tendência da arte para dar resposta à devoção em espaço privado, como mostram o Relicário de S. Máximo e a Virgem e o Menino de Malines.

Primitivos Portugueses e Pintura Luso-Flamenga

Remontam aos finais do século XV as obras designadas por Primitivos Portugueses, assim conhecidos por se situarem nos inícios da Pintura em Portugal. Durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521) floresceu o círculo de pintura de Viseu em torno de Grão Vasco, ao qual também pertencem as tábuas atribuídas a Gaspar Vaz e Garcia Fernandes. A produção de Lisboa está representada por Cristóvão de Figueiredo.

Nestas obras faz-se sentir a influência da pintura dos Países-Baixos, apreciada pelos seus fundos naturais servindo de enquadramento às cenas, tratadas com detalhe e mestria no uso da cor.

A presença de artistas luso-flamengos em Portugal é assinalada pelo Mestre da Lourinhã e Frei Carlos. A influência da pintura flamenga perdurou sendo notória no Casamento místico de St. Catarina de Josefa d'Óbidos.

Estante de coro com imagem de São Paulo de António de Azevedo Fernandes, 1697. Em escritura datada de 1697, a madre Mariana de São Paulo, abadessa do Convento de Santa Clara de Vila do Conde, encomendou esta estante monumental destinada ao coro alto da igreja.

A construção seguiu os parâmetros mais emblemáticos do mobiliário deste período, no uso da madeira de pau-santo e do latão dourado. Nas quatro faces inclinadas eram colocados os livros de cânticos. A peça foi coroada com a imagem de São Paulo, conforme o estabelecido no contrato da escritura.

O móvel manteve-se no coro alto da igreja até 1893, data da morte da última freira e conseqüente encerramento do convento, segundo o disposto no decreto de extinção das ordens religiosas.

[Sala 2.07]

Pintura do norte da Europa dos séculos XVII e XVIII

A pintura dos Países-Baixos do sul conheceu grande expansão a partir da cidade de Antuérpia (Bélgica), em torno da corporação de artistas Guilda de São Lucas. A produção repartia-se por especialidades em que a Pintura de História, Paisagem, Natureza-morta (objetos e seres inanimados) e temas de costumes alcançaram extraordinária difusão.

A burguesia procurava na obra de arte a representação do seu género de vida, que se traduziu na produção em série de cenas do quotidiano, interiores de catedrais e composições de flores e frutos.

No norte dos Países-Baixos (Holanda), sob influência da religião protestante, a pintura tende a ser mais austera e a desenvolver aspetos de metáfora, que conduzem a uma reflexão sobre a conduta humana.

Arca de bragal com brasão de armas da família, de Vieira, Ribeiro e Vasconcelos, 1750-1775. No tampo desta arca encontra-se representada uma cena que revela a sua função, de guardar o enxoval do noivado: um cavalheiro ajoelhado oferece o seu coração a uma dama.

No século XVIII o couro lavrado, de grande tradição na Península Ibérica, mantinha-se como material de revestimento de peças de encomenda de prestígio como esta, destinada a uma noiva da família de Vieira, Ribeiro e Vasconcelos, identificada pelo seu brasão de armas, situada na superfície frontal.

Natureza-morta de Pieter Claesz, 1645. São típicas de Pieter Claesz as chamadas mesas-postas com salmão fumado, peças de estanho (pichet, caneca) e copo de vidro moldado sobre uma toalha branca. Na *Natureza-morta* com salmão, o artista dispõe em contra-luz um copo de vinho onde se reflete a janela do aposento sugerindo o despontar do dia; no clarão distingue-se um saleiro e uma vide fazendo alusão ao uso de condimentos e do álcool.

O limão de casca enrolada, o pichet e caneca entornados, o vinho e alimentos caídos na toalha sugerem os excessos cometidos no beberete. Nos Países-Baixos do Norte, sob influência Protestante, este tipo de composições podiam ter um sentido moralizador chamando a atenção para abusos cometidos em torno dos prazeres da mesa.

[Sala 2.08]

A Sala de Jantar do Palácio dos Carrancas

Este espaço do andar nobre preserva a decoração original criada para os primeiros proprietários do Palácio dos Carrancas, a família Morais e Castro. Ao artista italiano Luigi Chiari (ativo 1797/98-1837) atribui-se a criação de um programa em estilo neoclássico, que seguiu os princípios de uma arte aplicada a espaços interiores com raízes na Antiguidade e desenvolvida em Inglaterra por Robert Adam (1728-1792). Associa pintura e estuques murais em painéis de grotescos (máscaras, tochas inflamadas e grinaldas de folhas de loureiro).

Hoje evoca-se a origem e vivência do espaço através da exposição de objetos outrora ligados ao serviço de mesa em porcelana, vidros e prataria.

Peças de um serviço de mesa, China, 1800-1810. Interessante testemunho de um tempo de mudança cultural, este requintado serviço de mesa de tradição europeia reflete o gosto rococó na decoração das suas reservas, com paisagens chinesas, e o então moderno estilo neoclássico expresso ao nível da presença dos ornatos de gregas e festões dourados e das formas de algumas peças, nomeadamente das terrinas (em urna clássica).

Pertenceu ao bispo do Porto ao tempo das invasões napoleónicas, D. António de São José de Castro (1741-1814), cujo brasão de armas ostenta.

Outras peças deste serviço de mesa encontram-se espalhadas por vários museus e coleções particulares em Portugal e no estrangeiro.

[Sala 2.09]

Novos temas – o Oriente

Na década de 1950 a aquisição e exposição de um par de Biombos Namban permitiu abordar o tema das relações entre Portugal e o Oriente: Índia, China e Japão.

Os biombos associaram-se a outros objetos de luxo produzidos no Oriente, entre os séculos XVI e XVIII. A chegada à Europa de exóticas e preciosas mercadorias espelha o fascínio dos europeus pelas artes e técnicas milenares orientais, no trabalho de pedras, madeiras e metais preciosos, marfim, tartaruga, madrepérola, seda, laca e porcelana.

O Museu abriu-se a novos olhares sobre as suas coleções, procurando o diálogo entre culturas.

Cruz-relicário de altar, galhetas e estojo, Norte da Índia, 1580-1630. O conjunto de cruz-relicário e par de galhetas é um testemunho das relações culturais estabelecidas entre Portugal e a Índia no período mogol (1526-1857). Possivelmente tratou-se de uma oferta diplomática ou de uma encomenda a uma oficina imperial, como denota o alto nível de execução dos três exemplares.

Executado em jade, pedra à qual os povos asiáticos atribuíam qualidades como a perfeição, o poder e a imortalidade, o conjunto foi oferecido pelo rei D. João V a D. Lourenço de Lencastre, abade do Mosteiro de Alcobaça. Ali permaneceu até à extinção da ordem religiosa que ocupava o mosteiro em 1833-1834.

Biombos Namban (par), Autor desconhecido, Japão, 1600-1610. O tema desta composição é a presença dos portugueses nos portos do sul do Japão em finais do séc. XVI. Uma colorida panorâmica sobre fundo de ouro representa em narrativa, uma nova cultura e os seus símbolos: a nau, os viajantes, com uma meticulosa interpretação dos trajés e acessórios, e os sinais do comércio de produtos de luxo, sedas, porcelanas, pequenos móveis, uma arca da prata.

No segundo biombo, num trecho urbano de uma rua comercial emoldurado pela população local, exibem-se os produtos do lucrativo comércio e, paralelamente, em diferente ação, os portugueses cruzam-se com os missionários da Companhia de Jesus.

Em plano de fundo a missão cristã é assinalada por uma cruz e os portugueses no seu interior encontram-se sentados seguindo as práticas locais.

[Jardim do Velódromo da Rainha D. Amélia]

A coleção de Lapidária

Em 1940 foi concebido o Jardim Arqueológico na antiga quinta do Palácio dos Carrancas. Aqui foi exposta a coleção de Lapidária, composta por peças em pedra que datam da época romana ao século XIX – escultura arquitetónica, funerária, heráldica e ainda epigrafia. Distinguem-se portais, capitéis, pedras de armas, estelas funerárias, sarcófagos e marcos miliários (que indicavam as distâncias nas estradas).

Em 2001, a obra de requalificação do Museu abrangeu este espaço com o tratamento do jardim para exposição dos elementos em pedra ligados à história da cidade do Porto e para marcar a memória do antigo Velódromo, pista para corrida de bicicletas, inaugurado em 1894. Aqui podem ver-se elementos arquitetónicos provenientes de edifícios desaparecidos do Porto.