

O LEGADO DE LUÍS FERNANDES E AS ARTES DECORATIVAS NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

THE LEGACY OF LUÍS FERNANDES AND THE DECORATIVE ARTS AT THE NATIONAL MUSEUM OF ANCIENT ART

Carolina Neves
NOVA FCSH
carolinaneves6186@gmail.com
ORCID: 0009-0005-2385-3668

Joana Baião
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST
joanabaiao@fcsh.unl.pt
ORCID: 0000-0001-8459-2442

DOI: 10.37935/iha.oan2025.008

RESUMO

Este artigo aborda o legado de Luís Fernandes no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa. Discute-se a forma como esta coleção de cerâmica – que tinha uma identidade própria associada ao colecionador, mas também valor intrínseco enquanto coleção especializada – foi incorporada no museu e exposta. Procura-se analisar o processo de transferência desta coleção para o acervo do MNAA, bem como as escolhas expositivas que pautaram a apresentação do Legado Luís Fernandes ao longo dos anos em que existiu enquanto núcleo próprio no espaço do museu, até à sua dispersão. É apresentada uma reflexão sobre como esta trajetória reflete as tensões entre a identidade e o valor emocional do legado e as perspetivas museológicas de José de Figueiredo e dos seus sucessores; e é sugerida uma releitura do percurso desta coleção considerando o papel e o lugar institucional das artes decorativas no MNAA.

PALAVRAS-CHAVE

Luís Fernandes | **MNAA** | **Artes decorativas** | **José de Figueiredo** | **Museologia**

ABSTRACT

This article addresses the legacy of Luís Fernandes to the National Museum of Ancient Art (MNAA) in Lisbon. It examines how his ceramic collection – which possessed a unique identity linked to the collector, along with inherent value as a specialized ensemble – was incorporated into the museum and displayed. It analyses how the collection was transferred to the MNAA, as well as the exhibition choices that guided its public presentation throughout the years, from its valorisation as an ensemble with a core identity until its dispersion. One proposes a reflection on how this legacy's institutional path reflects the tensions between the identitarian and emotional value of the collection, and the museological perspectives of José de Figueiredo and his successors. Also, one suggests a reinterpretation of the collection's trajectory, considering the institutional role of decorative arts at the museum.

KEYWORDS

Luís Fernandes | **MNAA** | **Decorative arts** | **José de Figueiredo** | **Museology**

> *Luiz Fernandes passou na vida, levemente... Foi, por entre o tumulto do seculo, um sorriso de dois seculos atraz* [...]
> (*In memoriam...*, 1923: 15)

Principal personalidade associada à fundação do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (GAMNAA), Luís José Seixas Fernandes (1859-1922) dedicou os seus anos de vida à promoção da cultura e do turismo em Portugal. Esta vocação encontra-se evidente não só nas atividades profissionais que exerceu, como também no seu fortíssimo ímpeto colecionista, que resultou na reunião de um considerável número de objetos cerâmicos, em particular chávenas, a sua tipologia de eleição. A forte ligação do colecionador ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) levou-o a legar esta coleção à instituição, sob uma série de condições específicas. José de Figueiredo (1871-1937), então diretor do museu e amigo de longa data de Fernandes, aceitou esse legado e organizou a sua exposição, respeitando as condições previstas. No entanto, algumas das opções expositivas tomadas por Figueiredo e pela equipa do MNAA apontam para a possibilidade de este conjunto — que tinha uma identidade própria associada ao colecionador, mas também valor intrínseco enquanto coleção especializada — não ter sido interpretado como representativo da imagem moderna e da visão de progresso civilizacional e artístico que se procurava, então, associar ao Museu. As posteriores escolhas de João Couto (1892-1968) e de Maria José de Mendonça (1905-1984) relativas a este núcleo denotam alguma continuidade nesta perspetiva, o que remete para o caráter seminal que a visão de José de Figueiredo teve para a estruturação e desenvolvimento do MNAA.

Este artigo procura explorar estas questões, relacionando o percurso do legado de Luís José Fernandes no MNAA — incorporação, exposição, dispersão — à visão de museu nacional que José de Figueiredo implementou, e que os seus sucessores continuaram, de certo modo, a materializar. Para esta abordagem, começamos por explorar os princípios e valores que pautaram o método e visão colecionista de Luís Fernandes. Apresentamos também alguns dados sobre o processo de transferência da sua coleção de chávenas para o acervo do MNAA, bem como as escolhas expositivas que pautaram a apresentação deste legado ao longo dos anos em que existiu enquanto núcleo próprio no espaço do museu, até à sua dispersão. Por fim, analisamos o modo como estas escolhas refletem a visão museológica e historiográfica dos vários diretores — em particular, de José de Figueiredo.

Pela natureza dos objetos que constituem este legado, acreditamos que o caso aqui analisado pode ser concebido como parte de um fenómeno mais abrangente: ao contrário do que foi (e é) frequentemente afirmado por vários profissionais e dirigentes, o projeto de museu nacional que se procurou instituir desde a criação do MNAA parece dissidir amplamente de uma devida valorização das coleções de artes decorativas[1]. Com este estudo pretendemos explorar esta questão e lançar as bases de um raciocínio que poderá ser aplicado a outros legados e objetos provenientes de coleções particulares que façam parte do acervo do Museu.

1. Esta temática é central na dissertação de Mestrado em Museologia "*O caminho mais pratico e mais breve*. Uma análise ao papel das coleções de artes decorativas na criação e organização do Museu Nacional de Arte Antiga", em curso na NOVA FCSH, relativa ao papel institucional que as coleções de artes decorativas ocuparam no MNAA antes e durante o período de direção de José de Figueiredo.

ENTRE PRÁTICAS COLECIONISTAS E EXPOSITIVAS

Se é verdade que falar de coleções é falar de quem coleciona, há casos em que esta aliança é não só incontornável, como central para qualquer discurso que se produza sobre o tema. De facto, olhar conjuntos de objetos estabelecidos enquanto "coleções" é contactar com fragmentos de quem colecionou, partículas de histórias de tudo o que se ganha, viaja, aprende, ama, perde, chora ao longo de uma existência. No seu estudo *On Collecting*, Susan Pearce refere que as coleções são conjuntos de objetos que derivam de "um ato de imaginação", criando significados que refletem a identidade individual e a visão do mundo de cada indivíduo (Pearce, 1995: 27). Assim, querendo ou não, as coleções podem evocar os ápices e as penúrias de vidas passadas que, eternizados nos fios condutores que dão sentido às coisas, chegam até nós para contar histórias que se tocam, veem e, enfim, se pensam e escrevem — tudo isto, no caso de coleções institucionalizadas, se as entidades que têm o dever de incentivar a realização destes exercícios de memória em torno dos objetos que detêm, assim o permitirem. Por outro lado, se para o colecionador os objetos assumem um sentido de identidade e funcionam como fonte de autodefinição (Muensterberger, 1994: 4), essa qualidade identitária particular é alterada quando há mudanças na condição da coleção. É o que acontece, por exemplo, no caso da incorporação de coleções privadas em museus, que tem sempre impacto — positivo ou negativo — na descrição dominante do seu valor cultural, e que em casos extremos podem mesmo significar o seu "fim" enquanto conjunto identitário (Jardine et. al., 2019: 4).

Em Portugal, poucos casos nos mergulham nestas questões como o de Luís Fernandes e da sua coleção de chávenas. Nascido na Baía em 1859, herdeiro de uma vasta fortuna, Fernandes foi, desde cedo, incentivado a cultivar o gosto pela cultura e pelas artes (Baião, 2014: 461). O seu ímpeto colecionista desenvolve-se, porém, só a partir da década de 1880, não podendo ser dissociado do trágico falecimento do seu filho e da sua mulher, Beatriz Léger-Lavrado, durante o parto. Este infortúnio dá-se em 1886, seguindo-se um processo de luto marcado pelo preenchimento do vazio emocional por via da aquisição de objetos (*ibidem*).

Apesar de procurar peças muito diversas, Fernandes focou o seu interesse numa tipologia comum no uso quotidiano, eclética e complexa do ponto de vista técnico: as chávenas. Ao longo de quase 40 anos, adquiriu um considerável número de peças desta tipologia: atualmente, no acervo do MNAA, estão inventariados cerca de 2.700 objetos constituintes deste conjunto[2]. A informação relativa aos métodos de aquisição de Luís Fernandes é escassa. No entanto, sabemos que uma grande parte deste conjunto foi adquirida no movimentado e cosmopolita mercado de Paris, para onde Fernandes viajava com bastante frequência. Outra parte foi comprada durante as suas viagens a outros destinos, ou mesmo por via de emissários (*In Memoriam*…, 1923: 43).

A formação e organização da coleção de Luís Fernandes obedecia a critérios variados, "desde intrinseca belêza, até ao interesse histórico, cronológico, ou simplesmente de factura" (*idem*: 43), sendo relevante a procura pela representatividade dos principais centros cerâmicos europeus — manufaturas de Sèvres, Sinceny e Paris (França); Wedgwood, Worcester, Derby, Davenport, Chelsea, Copeland, Caughley e Bow (Inglaterra); Meissen, Nymphenburg, Höchster, Frankenthal, Ansbach, Fürstenberg e Ludwigsburg (Alemanha); Alcora (Espanha); Delft (Holanda); Zurique (Suíça); Capo di Monte (Itália); Viena (Áustria); Vista Alegre (Portugal) — e também do Japão e China (produção interna e de exportação, Companhia das Índias), cobrindo um período cronológico entre final do século XVII e o século XIX. Embora fosse constituída, principalmente, por chávenas, a coleção integrava também objetos de outras tipologias, entre os quais estatuetas e conjuntos figurativos, medalhões, terrinas, pratos e taças (cf. *Catálogo-Guia*…, 1938).

2. Informação gentilmente cedida por Luís Montalvão, técnico superior na biblioteca do MNAA.

Para além dos aspetos relativos aos métodos e critérios através dos quais Luís Fernandes reuniu a sua coleção, interessa-nos a forma como interagiu com ela. Um dado relevante é o facto de o conjunto ter sido integralmente exposto na sua casa, de diferentes modos. Alguns objetos, particularmente raros ou visualmente interessantes, foram colocados em vitrines encomendadas para esse propósito, em salas próprias, revelando da parte do colecionador uma atitude expositiva "museológica" que, como veremos, será facilmente justificável pelo seu contacto próximo com o universo dos museus e da investigação científica; outros foram dispostos de forma menos ostensiva pela casa, submetendo-se à lógica doméstica e decorativa das diferentes divisões (*In Memoriam*…, 1923: 43-4). Será interessante notar que algumas das peças da coleção eram, inclusive, postas a uso, o que causava espanto entre alguns dos amigos e companheiros de trabalho de Fernandes, como nos é contado por Luís Xavier da Costa:

> "José de Figueiredo deve recordar com saudade, com a mesma saudade com que o estou recordando, aquêle almôço de amizade, em que o café final, servido em autênticas chávenas de porcelana tenra de Vincennes de um serviço do século XVIII, me provocou a declaração ingénua e categórica de que por tais recipientes eu não tomaria a apetitosa infusão; pois temia que a mão me tremêsse e deixasse despedaçar a joia, que só numa vitrine, entre outras fragilidades preciosas, devia sêr conservada." (*idem*: 44)

Xavier da Costa chama ainda a atenção para outro dado importante para compreender a relação de Luís Fernandes com a sua coleção: nem todos podiam visitá-la, estando o acesso às divisões em que se encontrava exposta a maioria das chávenas reservada a um conjunto de pessoas que lhe eram mais próximas (*idem*: 43). Ou seja, mais do que constituir objeto de ostentação ou de afirmação de estatuto social, a coleção era parte integrante de uma esfera íntima e de acesso bastante reservado. De resto, é impossível não identificar nas palavras de vários amigos o enorme apreço e a afeição que o colecionador tinha por cada uma das suas peças: por exemplo, Alfredo da Cunha enfatiza o brio que Fernandes tinha no facto de, até 1909, nunca ter quebrado nenhuma das frágeis porcelanas que detinha (*idem*: 21); e Manuel Emídio da Silva destaca o tempo que Fernandes passava a contemplar a coleção:

> "Extasiava-se diante das vitrinas das suas queridas chicaras, que ele acariciava com sibaritica volupia, como se os tenues esmaltes das suas porcelanas rivalisassem com assetinadas cútis. Enlevavam-se-lhe os olhos ante os lindos medalhões e arabescos dos decoradores franceses e alemães e as pitorescas 'reservas' e grotescos da decoração oriental, quedando-se horas não menos longas complusando a bibliografia ceramica na investigação de marcas de fabrica e de siglas de decoradores ou na decifração de enigmas da ornamentação chinesa." (*idem*: 46).

Esta passagem é também indicativa de que, a par de uma postura mais orgânica e subjetiva perante o acervo que foi reunindo, o colecionador não deixava de ter um interesse científico pelos seus objetos cerâmicos, investigando exaustivamente sobre a sua história, os centros produtores, os métodos de fabrico e as tipologias que mais lhe interessavam. Para o conhecimento verdadeiramente especializado que foi adquirindo — e que se refletiu, também, na opção expositiva específica que começou a ensaiar em sua casa —, concorreram a extensa biblioteca que reuniu e, também, os seus contactos e colaborações com especialistas nacionais e internacionais, nomeadamente "o bom José Queiroz" (1856-1920) (Cunha, 1922: 14), conservador do Museu Nacional de Arte Antiga a partir de 1911 e responsável pela organização das suas coleções de cerâmica durante a década de 1910, ou Georges Papillon (1866-1943), conservador das porcelanas no Museu do Louvre no final do século XIX e, mais tarde, das coleções do Museu Cerâmico da Manufatura de Sèvres (*In Memoriam*…, 1923: 41-2).

UMA DOAÇÃO REPENTINA E UMA DISPERSÃO PROGRESSIVA

Luís Fernandes morre a 8 de fevereiro de 1922, vítima de atropelamento, em Paris. O seu inesperado desaparecimento causou pouco atrito relativamente ao destino da coleção, uma vez que não deixava herdeiros diretos e que, alguns anos antes, havia redigido testamento[3]. Das disposições testamentárias relativas ao seu património são de destaque o legado da coleção de cerâmica ao MNAA (mediante condições que abordaremos mais adiante), e a determinação do direito de preferência ao Estado Português na venda em hasta pública da sua habitação (um palacete sito na antiga travessa de S. Marçal, hoje rua Luís Fernandes)[4], com a intenção de que nela fosse instalado um museu ou um anexo do MNAA dedicado às artes decorativas:

> "Encomendo ao meu testamenteiro a conveniencia que ha de não vender-se o meu prédio na Travessa de S. Marçal, sem ser ouvido primeiro o Estado Português, a quem mesmo deverá dar preferencia em igualdade de circunstancias, pois tudo terá a ganhar o Estado e as minhas coleções se estas ficarem onde estão e não se transportarem as peças de cerâmica e especialmente a colecção de chicaras, que deixo ao Estado Português, podendo vir a fazer-se um anexo do Museu de Arte Antiga na minha casa; se o Estado a adquirir, onde ficaria especialmente a cerâmica antiga e as artes decorativas."

Ao pretender deixar a sua casa ao Estado Português, Luís Fernandes procurava preservar a existência do *locus* em que as suas peças *viviam* enquanto conjunto com uma continuidade lógica. Este seria, cremos, o seu verdadeiro ensejo: a vontade de preservar a unidade da coleção com a ambiência em que fora constituída, algo que dificilmente poderia ser reproduzido numa instituição externa (mesmo que fosse o "seu" MNAA).

Simultaneamente, deve ser salientado o facto de Luís Fernandes não cingir o desejo de criação de uma casa-museu para a apresentação exclusiva da sua coleção de cerâmica, mas sim para as "artes decorativas". Essa valorização das artes decorativas enquanto categoria de produção artística é, de certo modo, reafirmada noutra secção do testamento, em que se prevê o legado de outros objetos "com o exclusivo fim e aplicação de serem colocados e estarem em exposição no Museu de Arte Contemporanea ou em algum novo museu de artes decorativas, que se crear de futuro [...][5]. Fernandes compreenderia, portanto, a urgência da criação de museus que definissem como missão a valorização das artes decorativas a nível nacional, por não identificar, nos museus nacionais que então existiam, as condições para a concretização desse objetivo.

Não havendo, da parte do Estado, interesse ou possibilidade de avançar com a aquisição do palacete de Luís Fernandes, a mais importante disposição testamentária acabou por ser, de facto, o legado da sua coleção — o seu bem mais precioso — ao museu com o qual durante tantos anos colaborara:

> "Deixo ao Estado Português, com o exclusivo fim e aplicação de serem colocados e estarem em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, a minha colecção de chicaras com as vitrines e armários que a conteem e todas as peças de cerâmica artística que estão na minha residência em Lisboa e que forem dignas de serem expostas naquele museu. Se o Estado Português não quiser aceitar este legado com o encargo de estar toda a colecção, no prazo de um ano depois do meu falecimento, exposta em uma sala ou salas que se denominará "MARIA EMILIA", em memoria de minha mãe, passará o legado para o Estado Brazileiro e para o Museu Nacional do Rio de Janeiro".

3. O testamento data de 18 de dezembro de 1914. As citações a este documento, feitas ao longo do texto, foram retiradas da sua transcrição, existente no Arquivo do MNAA (Copiador de Correspondência Remetida,1922-1923, Documento anexo a ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral de Belas-Artes, 1 de maio de 1922).
4. Também designado como Palacete do Menino de Ouro, onde está atualmente instalado o British Council. V. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20496 (último acesso em 30-06-2025).
5. Eram essas peças um relógio monumental da autoria de A. Moreau, uma grande taça de faiança de Rafael Bordalo Pinheiro e um conjunto de 106 colheres de *vermeil* com os brasões de armas das cidades e vilas de Portugal em esmalte, trabalho da casa Leitão e Irmão, de Lisboa. Não conseguimos confirmar o paradeiro destes objetos.

Conhecidas estas disposições, José de Figueiredo apelou à tutela para que o referido legado fosse formalmente aceite pelo Estado, chegando a comentar que a inesperada morte do seu amigo e colaborador fora "prejudicial sob o ponto de vista dos seus legados, pois Luís Fernandes, no testamento novo que projectava fazer, não só legava o prédio em que vivia ao Estado Português, como contemplava, ainda mais generosamente do que o fez, o museu a meu cargo."[6] De facto, como já foi observado, "o testamento fora redigido 7 anos antes, sendo de facto provável a sua desatualização face às verdadeiras intenções do instituidor" (Baião, 2014a: p. 468).

A instalação da coleção de Luís Fernandes foi feita ao longo de 1923. José de Figueiredo acompanhou quase todo o processo à distância, pois neste período passava largas temporadas em França, ficando a direção interina do MNAA a cargo de Luciano Freire. No início de 1923, Figueiredo escreve a Freire pedindo-lhe que o informasse acerca do processo de entrada do legado, advertindo, contudo, que "desejava que a exposição ao publico do legado se não fizesse antes de eu chegar. E, a colocar ahi os objectos, peço-lhe para o fazer como simples arrumação, pois a disposição queria ser eu a organizal-a."[7] Apesar de primeiramente instalada por Freire, a organização definitiva desta sala seria feita por Figueiredo no final de 1923 ("Luís Fernandes. Um grande doador…", 1932, p. 9).

A Sala Maria Emília foi oficialmente inaugurada em janeiro de 1924, instalada na sala Q do piso térreo. O seu "arranjo", para além de integrar as vitrinas e os objetos de Luís Fernandes, foi complementado com um retrato de Luís Fernandes da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro (MNAA, Inv. 3263 Des) (Baião, 2014a: 468), e ainda com outras peças do acervo do museu: mobiliário de origem francesa e portuguesa (quatro credências, uma secretária e várias cadeiras conventuais) e três grandes tapeçarias de Antuérpia, com cenas da vida de Marco Aurélio, que cobriam as paredes e contribuíam para a atmosfera densa e profusa do espaço. De acordo com o *Catálogo-Guia do Museu*, datado de 1938, as chávenas, bem como outras peças de cerâmica em menor número, estavam organizadas de acordo com os princípios expositivos seguidos pelo próprio colecionador: maioritariamente agrupadas de acordo com o seu local e data de produção. Também nas paredes da sala se dispunham alguns pratos, taças e azulejos pertencentes ao legado [fig.01].



Fig. 01· MNAA, sala Q do piso térreo, ou "Sala Maria Emília", com exposição do Legado Luís Fernandes, c. 1924; MNAA, Arquivo Fotográfico, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1086.

6. Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral de Belas-Artes, 1 de maio de 1922. Arquivo do MNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923.
7. Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire, 8 de janeiro de 1923. Arquivo do MNAA, Fundo José de Figueiredo, Cx. 9, Doc. 10.1.



Fig. 02· MNAA, instalação da "Sala Maria Emília" no andar nobre, c. 1961; Arquivo do MNAA, dossiê "O Museu tal como o fiz" (fotografia de Abreu Nunes).

A partir de 1942, já durante o período de direção de João Couto, o legado de Luís Fernandes foi transferido para uma sala no andar nobre do edifício, onde anteriormente estivera exposto um conjunto de desenhos de Domingos Sequeira. Intervencionada pela mão do conservador Luís Keil (1881-1947), a Sala Maria Emília foi uma das primeiras a abrir após um importante período de obras no palácio dos condes de Alvor, sendo possível visitá-la logo a partir do início de 1945 (Couto, 1950: 15). A sua remontagem implicou uma redução significativa do número de objetos expostos, ainda que fosse mantida a unidade e identidade da coleção. João Couto justificaria que o "corte" no número de peças em exibição tinha por finalidade a adoção de uma apresentação expositiva mais científica e valorizadora das peças expostas:

> "na sua apresentação [da Sala Maria Emília] precedeu-se a uma selecção rigorosa, reduzindo-se o número de peças que antigamente era excessivo com prejuízo do seu arranjo museográfico." (MNAA, 1945: 112)

A documentação fotográfica confirma a opção por uma museografia mais despojada: dentro das vitrinas foram colocados menos objetos, sendo também eliminadas quase todas as peças que antes se exibiam nas zonas inferiores e superiores dos móveis expositivos; e agora, as tapeçarias não cobriam quase totalmente as paredes da sala, que apresentava um aspeto geral mais luminoso devido ao tom claro da sua pintura e à janela que se abria para "o terraço sobranceiro ao jardim, quebrando assim a monotonia duma série de salas de enfiamento" (Gonçalves, 1956: 41) [fig.02].

É interessante notar que, em ambas as montagens da Sala Maria Emília (1924 e 1945), a expografia diferia muito pouco quer dos modos de expor coleções de cerâmica já adotadas pelo MNAA sob a direção de José de Figueiredo — a Sala de Cerâmica inaugurada em 1916, com arranjo do conservador José Queirós, é um bom exemplo [fig.03] — quer pelas soluções museográficas seguidas por instituições europeias — veja-se, por exemplo, um aspeto da sala principal do Museu Cerâmico da Manufactura de Sèvres nas décadas de 1910-1920 [fig.04].



Fig. 03· MNAA, instalação da "Sala Maria Emília" no andar nobre, c. 1961; Arquivo do MNAA, dossiê "O Museu tal como o fiz" (fotografia de Abreu Nunes).



Fig. 04· Grande salão do Museu da Manufactura de Sèvres, França. Postal, post. 1910.

Concluímos, então, que apesar de formada num ambiente doméstico, a coleção de Luís Fernandes teria ainda em tempo da sua vida um "caráter museológico" de grande atualidade no modo de organização e exposição: as vitrinas que tinha em casa nas salas reservadas à coleção – que foram legadas ao MNAA –, não são louceiros ou móveis de utilização doméstica, mas sim verdadeiro mobiliário expositivo, em claro contraste com o restante ambiente mais intimista dos outros espaços da sua casa, que podemos ver num raro registo de época [fig.05].

No final da década de 1960, já durante a direção de Maria José de Mendonça, um acontecimento ditará o desmantelamento da Sala Maria Emília e consequente dispersão do Legado Luís Fernandes. Em 1968, o empresário boliviano Antenor Patiño (1896-1982) doa ao Estado Português uma sala integral do seu palácio em Paris[8], sendo decidida a sua instalação no Museu Nacional de Arte Antiga. A Sala Patiño viria a ser inaugurada em 1974, justamente no local onde se encontrava a Sala Maria Emília. Como observa Henrique Martins (2014, Vol. II: 148):

> "Apesar de à época ter sido procurado um espaço alternativo para o legado Luís Fernandes, o mesmo não voltou a ter um lugar de destaque no MNAA. Substitui-se, assim, o legado do primeiro presidente do GAMNAA pela doação de um magnata estrangeiro".



Fig. 05· "Sala de fumo" ou "sala árabe" na casa de Luís José Fernandes na Travessa de São Marçal, s.d. (década de 1910), num registo captado pelo próprio; Col. particular, cortesia de Pedro Tarujo Formigal.

8. Que, por sua vez, viera do Palácio dos Príncipes de Paar, em Viena. Esta sala, integrada no circuito de visita do MNAA, é "formada por apainelados decorados com talha dourada, formando elementos fitomórficos, e por espelhos, encimados por cenas entalhadas, representando 'putti', tendo as sobreportas pintadas com alegorias às Belas-Artes (Arquitectura, Pintura e Escultura), possuindo fogão de sala em mármore, ornado por concheados e elementos fitomórficos, com o interior em ferro" (*Convento de Santo Alberto / Palácio Alvor / Museu Nacional de Arte Antiga*. Em: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3153 (acesso 30 junho 2025).



Fig. 06· O Legado Luís Fernandes evocado na exposição *Museografias* (MNAA, maio de 2008): uma parcela da coleção de cerâmica nas suas vitrinas originais.



Fig. 07· Evocação do Legado Luís Fernandes no circuito de visita do MNAA (antes do encerramento em junho de 2025), num pequeno núcleo dedicado à porcelana europeia.

A partir deste período, o Legado Luís Fernandes perde progressivamente a sua unidade enquanto conjunto integrado (vitrinas e objetos). Consequentemente, há um risco de perda de identidade do mesmo, ainda que várias peças sejam incluídas em exposições temporárias — uma mostra interessante foi, justamente, a propósito da evolução museográfica da instituição [fig.06] — ou em diversas secções da exposição permanente do museu, nas suas diversas reformulações.

A integração, na exposição permanente e nas mostras temporárias, de peças avulsas ou de conjuntos parciais de objetos que constituíam o Legado Luís Fernandes, implica uma constante (re)avaliação da coleção, pois nem todas as peças têm o mesmo interesse e valor (objetivo ou subjetivo) de qualidade, representatividade, raridade, etc. De facto, já José de Figueiredo intuía:

"[Luís Fernandes] foi levado sobretudo a collecionar pelo interesse intelectual que o nucleo que organisou para elle representava; pois, superiormente inteligente e conhecedor como era e com os meios de fortuna de que dispunha, se fosse realmente um visual e encontrasse na ceramica o encanto da materia que os visuaes encontram, a sua colleção teria tido uma outra e maior importância." (*In Memoriam*…, 1923: 8)

À data da redação deste texto, para além de peças dispersas integradas no núcleo de Artes da Expansão (com identificação, nas respetivas tabelas, da origem no Legado Luís Fernandes), o percurso expositivo do museu evoca a memória do colecionador e a unidade e identidade originais da coleção num pequeno núcleo de porcelana europeia [fig.07].

UM LEGADO DE ARTES DECORATIVAS E AS PERSPETIVAS MUSEOLÓGICAS NO MNAA

O Legado Luís Fernandes teve como origem uma coleção que acarretou um valor emocional e afetivo muito significativo tanto para o colecionador, como para quem pôde contactar de perto com ele e com este conjunto de objetos. Se, por um lado, esse valor pode ser associado ao contexto em que as peças foram sendo adquiridas e reunidas (até formarem um conjunto e adquirirem o caráter de "coleção"), por outro, não podemos deixar de o ligar também à natureza inerente destes objetos enquanto manifestações de uma das tipologias das artes decorativas. Ou seja, peças que, singularmente ou em conjunto, são absolutamente indissociáveis dos seus contextos de produção e das finalidades para os quais foram produzidos, tendo a particularidade de adquirirem significado pelas circunstâncias e dinâmicas sociais em que são executados, em que circulam e em que são utilizados:

> "De um modo geral, definimos dentro das artes decorativas toda a panóplia de objectos, nos mais diversos materiais, realizados para o uso quotidiano, seja na vertente religiosa ou doméstica, que, embora com uma nítida preocupação estética na sua concepção, não se configuram dentro dos quadros escritos da pura fruição estética, da pintura, escultura ou desenho." (Silva, 2009: 11)

Os aspetos materiais, técnicos e sociais são, portanto, intercomunicantes, sendo a interação entre estes aspetos, bem como dos objetos com o meio em que existem, fundamental para a criação e perceção do seu valor enquanto peça artística (Campbell, 2014: 9). Assim, em contexto museológico, optar por metodologias expositivas que não valorizem estas vertentes e a sua interconexão, significa descurar os princípios-base que diferenciam esta categoria de produção (artes decorativas) de outras. E significa também colocar as artes decorativas numa posição hierarquicamente inferior em relação a tipos de produção valorizados através de uma vertente mais visual (pintura, escultura), e que são tipicamente favorecidos em contexto de apresentação museológica. No historial do MNAA, apercebemo-nos dessa hierarquização na primazia que, ao longo da história do museu, mas sobretudo a partir de 1911, foi dada à pinacoteca. Embora promovendo pequenas intervenções noutros espaços e coleções, ao assumir a direção do museu, José de Figueiredo definiu como prioritária a reformulação e reorganização das salas de pintura (Baião, 2014b: 448 e seg.); e em 1955, o seu sucessor, João Couto, reconhecia justamente que

> "grande parte dos raros e notáveis exemplares da arte decorativa nacional que hoje figuram no Museu de Arte Antiga estão distribuídos pelas salas, desempenhando uma função apenas ornamental e não estão dispostos em séries cronológicas ou estilísticas, como um critério apertadamente didáctico, exigiria." (Couto, 1955: 57)

Como já referido, particularmente sensível às artes decorativas, e amador que cultivava o estudo dos objetos cerâmicos que ia reunindo, Luís Fernandes deixou patente no seu testamento a sua preocupação com o enquadramento institucional que a sua coleção (em particular) e as artes decorativas (no geral) poderiam ter no contexto nacional. Ao sugerir a criação, no seu palacete, de um anexo do MNAA dedicado às "artes decorativas", e de até prever, optimistamente, um futuro museu de artes decorativas em Portugal, Fernandes não só manifestava ter noção das especificidades de apresentação museográfica que este tipo de coleções acarreta — bem diferentes das necessidades da exposição de pintura ou escultura —, como parecia considerar que o MNAA (ou qualquer outro museu nacional) não tinha condições para dar uma boa resposta à exposição permanente de objetos desta natureza. Esta consciência decerto terá sido consolidada através das suas viagens, das suas leituras e dos contactos com instituições especializadas em artes decorativas e em cerâmica a nível europeu.

A importância da abertura de museus especializados em artes industriais e decorativas em Portugal vinha, de resto, a ser evidenciada no meio intelectual desde a segunda metade do século XIX, no contexto das reformas das belas-artes e do ensino industrial que marcaram este período, e do surgimento de novas gerações de historiadores. Um dos mais reconhecidos, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), anunciava já em 1889 que

> "É precisamente n'um museu de arte decorativa que merecem ter logar de preferência muitíssimos objectos, enraizados nas localidades das províncias, e que, transportados para Lisboa (onde não estão mais seguros, como se tem provado), perdem toda ou grande parte da sua significação histórica e artística..." (Vasconcelos, 1889: 11-12)

Importa questionar se a criação de instituições especializadas em artes decorativas viria efetivamente acompanhada de uma valorização, em exposição, das especificidades que temos vindo a mencionar: materiais, técnicas e sociais. De qualquer modo, o facto de se procurar promover instituições que concebessem os objetos e coleções de artes decorativas de forma autónoma relativamente a outros tipos de produção artística, evidencia já alguma preocupação com o estabelecimento de uma narrativa que não as relegasse a um papel meramente instrumental ou decorativo (no sentido de "ornamental", tal como referido por João Couto).

Ao aprovar a integração do legado de Luís Fernandes no acervo do MNAA, José de Figueiredo parecia também reconhecer a importância e pertinência da criação de um museu de artes decorativas: "A sua numerosa collecção de chavenas, recolhida em vitrines com todas as condições necessarias á sua conservação e valorisação, ficaria bem no melhor museu de especialidade [...]." (In Memoriam..., 1923: 8)

Acreditamos, portanto, que Figueiredo também identificava uma discrepância entre os valores de cariz afetivo, social, material e técnico que este conjunto de objetos comportava, e a imagem modernizada que progressivamente procurou associar ao MNAA (Baião, 2014b). Assim, no que diz respeito às coleções de pintura, procurou implementar uma museologia tendencialmente mais despojada e dotada de método científico, em contraste com o que verificava ter sido feito nas décadas anteriores à sua direção (Figueiredo, 1915: 149-50). Por sua vez, coleções de artes decorativas assumiam, sobretudo numa primeira fase de reorganização do museu, na década de 1910, um papel instrumental, uma vez que eram expostas com a finalidade de criar um ambiente palaciano que remetesse para a anterior função do edifício em que o Museu estava sediado, numa aproximação à ideia de *period room* que, mais tarde, Figueiredo abandonaria (Baião, 2014b: 475).

Inaugurada em 1924, numa fase em que as galerias de pintura do MNAA já começavam a assumir a imagem de maior despojamento e claridade que Figueiredo tanto almejava, a sala Maria Emília caracterizava-se pelo quase total preenchimento das paredes com tapeçarias (herança do anterior arranjo da sala, ainda no tempo do Museu Nacional de Belas-Artes), pela iluminação difusa (devido aos tons escuros das paredes) e pela profusão de objetos expostos nas vitrines. É certo, como já afirmámos, que este modo de expor peças em cerâmica não divergia particularmente do que se praticava noutros museus europeus, e que devem ser tidas em conta os contrastes entre as especificidades formais e materiais da pintura (objeto bidimensional), e as de um conjunto de objetos cerâmicos quase todos de pequenas dimensões. Porém, há uma disparidade ou um certo conflito nos dois modos de expor que, cremos, perpassa essas especificidades, e que pode remeter para a diferenciação hierárquica entre as artes decorativas e as artes visuais, e que parecia ser particularmente acentuado nesta instituição.[9]

9. A assunção da existência destas disparidades entre a natureza das artes visuais e decorativas está na base da abordagem que almejamos desenvolver em dissertação. Acreditamos que as artes decorativas constituem um conjunto de tipos de produção artística cujo valor não parte primariamente da vertente visual, mas sim das vertentes material e social. O facto de se ter vindo a privilegiar, na História da Arte, o desenvolvimento de metodologias que tendem para uma valorização da visualidade, contribui largamente para a criação de hierarquizações e consequente subjugação destes tipos de objetos (cf. Martin, 2010; Yonan, 2011).

Ao mesmo tempo, importa relembrar dois fatores: em primeiro lugar, José de Figueiredo questionava o valor intrínseco da coleção, ao mencionar que, se Luís Fernandes fosse um "visual", o seu conjunto poderia ter "tido uma outra e maior importância" (*In Memoriam*…, 1923: 8); em segundo lugar, a coleção estava associada a um modo de apresentação específico, uma vez que o legado incluía não só os objetos, mas também o respetivo mobiliário expositivo. Tudo isso, no nosso entender, terá contribuído para uma opção expositiva livre das inovações que se procuravam associar às apresentações das coleções de pintura, e que, no final, acabava por evocar a memória do espírito acumulativo de Luís Fernandes, quase contrariando a ideia de um conjunto de objetos verdadeiramente coerente e reunido com uma continuidade lógica (ou científica)[10]. Daqui, poderá ter resultado a assunção de que a coleção de Luís Fernandes não era verdadeiramente representativa do espírito de modernização e da imagem de progresso civilizacional e artístico que se pretendia associar ao MNAA – o que ditou a retirada de objetos na remontagem da sala durante a direção de João Couto, e a sua dispersão quando a Sala Maria Emília foi definitivamente extinta, na vigência de Maria José de Mendonça.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Fica patente o conflito que existiu entre a preservação do legado de Luís Fernandes e a implementação de projetos que visassem a modernização do MNAA. Tal como com qualquer legado, seria necessário que existisse a manutenção, por parte do MNAA, das condições materiais, institucionais e intelectuais para a preservação dos valores identitários e simbólicos associados à coleção de Luís Fernandes (Jardine et. al., 2019: 5). Porém, sendo esta ideia de preservação do conjunto associada a métodos ou formas museográficas que são entendidas, no seio da própria instituição, como retrógrados, é previsível que continue sendo relegada para um plano secundário. Partindo do princípio de que a primazia da afetividade e do caráter social dos objetos não é exclusiva ao legado de Luís Fernandes e aos valores que sempre lhe estiveram associados, mas sim típico da natureza das artes decorativas enquanto categoria, é expectável que possam ser tecidas considerações semelhantes relativamente a outros legados e núcleos expositivos do MNAA. Não sendo possível desenvolver aprofundadamente esta questão neste artigo, que é um texto propositivo de um trabalho em curso, esperamos que seja um primeiro contributo para que esta reflexão possa ter lugar, e que se alargue para repensar o papel do MNAA, enquanto instituição, na construção do conhecimento sobre artes decorativas na historiografia da arte portuguesa.

10. O trabalho de sistematização da coleção e agrupamento num discurso lógico foi, contudo, ensaiado na organização das vitrines, como testemunha o descritivo de cada vitrine no *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes*, de 1938.

BIBLIOGRAFIA

BAIÃO, Joana – "O amigo brasileiro. Luís Fernandes, 1859-1922". NETO, Maria João e MALTA, Marize (eds.) – *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX. Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014a.

BAIÃO, Joana – *José de Figueiredo, 1871-1937. Ação e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014b. (Tese de Doutoramento).

CAMPBELL, Erin J. – "Listening to Objects: An Ecological Approach to the Decorative Arts". *The Journal of Art Historiography*, 11 (December 2014). Em: https://arthist.net/archive/9034 (Acesso: 30 junho 2025).

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes. Lisboa: Museus Nacionais de Arte Antiga, 1938.

Convento de Santo Alberto / Palácio Alvor / Museu Nacional de Arte Antiga. Em: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3153 (Acesso :30 junho 2025).

COUTO, João – "O Museu Nacional de Arte Antiga. Seu alargamento e acção cultural. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III(2) (janeiro 1954 – dezembro 1955), pp. 57-64.

CUNHA, Alfredo – *Luis Fernandes*. Lisboa: Typ. Empresa Diário de Notícias, 1922.

In Memoriam Luiz Fernandes. Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1923.

GONÇALVES, António Manuel – "Iluminação nos museus. Iluminação no Museu Nacional de Arte Antiga". *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III(3) (janeiro – dezembro de 1956), pp. 32-44.

JARDINE, Boris, KOWAL, Emma, BANGHAM, Jenny – "How collections end: objects, meaning and loss in laboratories and museums". *BJHS Themes*, 4 (2019), 1-27. Doi:10.1017/bjt.2019.8.

"Luís Fernandes. Um grande doador do Museu Nacional de Arte Antiga". *Notícias Ilustrado*, 191 (7 de fevereiro de 1932), p. 9.

MARTIN, Matthew – "Relics of another age: Art history, the 'decorative arts' and the Museum". ABV49: *The Annual Journal of the National Gallery of Victoria* (December 2010), pp. 7–21.

MARTINS, Henrique – *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributos para um projeto de comunicação*. 2 Vol. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. (Projeto de Mestrado em Museologia).

MNAA – "Abertura de salas de exposição e outros serviços". *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1(2) (janeiro – dezembro de 1945), pp. 11-12.

Palacete do Menino de Ouro. Em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20496 (Acesso: 30 junho 2025).

PEARCE, Susan M. – *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London / New York: Routledge, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e – *Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*. Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, Vol. 8. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

VASCONCELOS, Joaquim de – *O Museu Municipal do Porto. O seu estado presente e o seu futuro. Relatório apresentado ao Exmo. Snr Luiz Ignacio Woodhouse, presidente da Commissão encarregada de estudar a reorganização do Museu pela sub-Commissào, encarregada das Secções Bellas-Artes, Archeologia e Mumismática*. Porto: [s.n.], 1889.

YONAN, Michael – "Toward a fusion of Art History and Material Culture Studies". *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18(2) (Fall – Winter 2011), pp. 232-248.