

Questões de conservação preventiva debatidas na Conferência Internacional de Madrid de 1934 e sua influência no projeto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (1935-1945)

Clara Moura Soares

Resumo: A *Conferência Internacional de Museus* que teve lugar em Madrid, em 1934, representou um marco decisivo na afirmação do museu moderno desejado para o século XX. Ali se trataram, pela voz dos mais conceituados especialistas internacionais, múltiplas problemáticas relacionadas com a museografia e com a arquitetura de museus. Neste estudo, colocamos o enfoque nas questões ligadas ao âmbito da conservação preventiva, cujo termo apenas seria formalmente estabelecido, em 1978, por Garry Thomson. Integrar a Conferência de Madrid na perspetiva histórica da conservação preventiva é um dos contributos deste trabalho, bem como avaliar, através de documentação arquivística, os seus efeitos sobre o projeto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, então em elaboração. Instalado num palácio seiscentista, o histórico museu que o seu diretor desejava moderno, tornou-se num importante caso de estudo para a museologia, museografia e arquitetura museal da época, com repercussões internacionais.

Palavras-chave: International Museums Office, história da conservação preventiva, museografia moderna, Museu-Palácio, Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo, Guilherme Rebelo de Andrade

Cuestiones de conservación preventiva debatidos en la Conferencia Internacional de Madrid de 1934 y su influencia en el proyecto de ampliación del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa (1935-1945)

Resumen: La Conferencia Internacional de Museos realizada en Madrid en 1934 representó un hito decisivo para la consolidación del museo moderno deseado para el siglo XX. Los especialistas internacionales más reputados abordaron en ella numerosas cuestiones relacionadas con la museografía y la arquitectura de los museos. En este estudio nos centramos en cuestiones relacionadas con el campo de la 'conservación preventiva', término que solo se establecería formalmente en 1978, con Garry Thomson. Integrar la Conferencia de Madrid en la perspectiva histórica de la conservación preventiva es una de las aportaciones de este trabajo, así como evaluar, a través de la documentación de archivo, sus efectos en el proyecto de ampliación del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, que a la sazón estaba en marcha. Instalado en un palacio del siglo XVII, el museo histórico —cuyo director quería que fuera moderno— se convirtió en un importante caso de estudio para la museología, la museografía y la arquitectura museística de la época, con repercusión internacional.

Palabras clave: Oficina Internacional de Museos, historia de la conservación preventiva, museografía moderna, museo-palacio, Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, José de Figueiredo, Guilherme Rebelo de Andrade

Preventive conservation issues debated at the Madrid International Conference of 1934 and its influence on the expansion of the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon (1935-1945)

Abstract: The International Museum Conference that was held in Madrid in 1934 was decisive for the establishment of the modern museum suitable for the twentieth century. In this conference, several museography and museum architecture topics were debated by the most distinguished international experts. This research focuses on the subject of preventive conservation—a term which would only be formally established in 1978 by Garry Thompson. Along with regarding the Madrid Conference from the historical perspective

of preventive conservation, this research aims to assess, through the analysis of archival documents, the effects it had on the expansion project of the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon, which was ongoing at that time. Installed in a seventeenth-century palace and conceived by its director with the modern museum in mind, this historical museum had impacts on an international scale and became an important case study for the research in museology, museography and museum architecture of that period.

Keywords: International Museums Office, history of preventive conservation, modern museography, museum palace, Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo, Guilherme Rebelo de Andrade

Introdução

Desde o século XIX que é notória a crescente implementação de ações preventivas quando se tratava de deslocar, organizar ou expor objetos de arte (Soares et al. 2015). Estando ainda longe de ser criada a terminologia técnica, conservação preventiva, cuja origem é atribuída a Garry Thomson (1978), expressões como “higiene dos quadros”, referindo-se especificamente a obras de pintura (Soares et al. 2015: 308, 310), assumiram idêntica conotação, comprovando a sua existência prática, ainda que desprovida de base teórica. Apesar disso, a dimensão histórica da problemática tem merecido escassa atenção dos autores, destacando-se, contudo, algumas exceções (e.g. Casanovas 2008; Staniforth 2013; Alves 2015; Soares et al. 2015; Bermeo-Lema 2020).

Neste estudo, pretendemos abordar as questões da conservação preventiva presentes no âmbito da pioneira conferência internacional de museus, promovida pelo *International Museums Office* (IMO, Sociedade das Nações), em 1934, que teve lugar na *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, e os seus efeitos no projeto de reformulação e ampliação que na época se encontrava em curso para o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), situado na capital portuguesa e instalado num antigo palácio do século XVII.

A conferência foi nos últimos anos alvo de alguns estudos (Herrero Delavenay e Sanz Díaz 2014, 2015, 2018; Layuno Rosas 2014; Jamin 2014; García Báscon 2017), que permitiram dar-lhe a visibilidade e a notoriedade que ainda não tinham sido alcançadas, mas onde as questões da conservação preventiva não foram tidas em devida consideração. Além disso, a conferência não teve até hoje significativa repercussão na bibliografia portuguesa. Talvez por isso, as investigações dirigidas ao edifício do MNAA (Manaças 1991; Martins 2014), não estabeleçam uma relação direta, ou o façam apenas sumariamente (Baião 2015: 261), entre o projeto de intervenção, dirigido pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade nos anos de 1930/1940, e o congresso de Madrid, onde se formalizou, com a participação dos maiores especialistas mundiais, o conceito de museu moderno, e ao qual os técnicos portugueses não ficaram indiferentes.

O tema reveste-se da maior relevância, não só porque se trata do museu de arte que alberga a mais relevante coleção pública portuguesa, como permite conhecer as

medidas que durante décadas se encetaram, em linha com o debate internacional, no sentido de se assegurar a preservação das coleções que hoje podemos usufruir. As fontes disponíveis em diversos arquivos históricos (nomeadamente no MNAA, na extinta Direção Geral dos Edifícios Nacionais, no Ministério das Obras Públicas e na Torre do Tombo), inéditas ou objeto de novas leituras, permitem trazer novidade e originalidade a este estudo, dando contributos fundamentais para a história da museografia, da museologia e da arquitetura de museus, na primeira metade do século XX em Portugal, com repercussões no conhecimento internacional sobre o tema.

Modernidade e pioneirismo da Conferência do *International Museums Office* (Madrid, 1934)

A Conferência de 1934 constituiu, reconhecidamente, um marco fundamental para o estabelecimento das bases da museografia e da museologia mundial, na primeira metade do século XX, cujas problemáticas, em larga medida, persistem até aos dias de hoje. A iniciativa, inscrita no âmbito da ação do novo organismo internacional, criado em 1926 por decisão do Instituto de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações, destinava-se a fomentar a cooperação internacional no domínio dos museus, alicerçando os seus conteúdos em três diretrizes: exibição das obras de arte; a arquitetura dos museus; a conservação e o restauro de peças. A publicação da *Mouseion: revue internationale de muséographie*, a partir de 1927, tinha dado início ao desejado debate.

A afirmação do museu moderno, face ao museu do século XIX, e a formação da museografia, que se reconhece pela primeira vez como uma “técnica nova”, tributária de disciplinas científicas diversas, constituem o mote para a realização da Conferência de Madrid, que representará uma verdadeira “revolução dos museus”, ao constituir a primeira reunião internacional onde se estabelecem as bases da museologia adequável às várias necessidades museológicas (Poncelet 2008).

Do encontro da capital espanhola resultou um manual, em dois volumes, intitulado *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, profusamente ilustrado com fotografias, que se tornaria num documento magno na matéria, assegurando a perenidade dos debates e das recomendações dos especialistas ali reunidos (Jamin 2014: 67) [Figura 1].

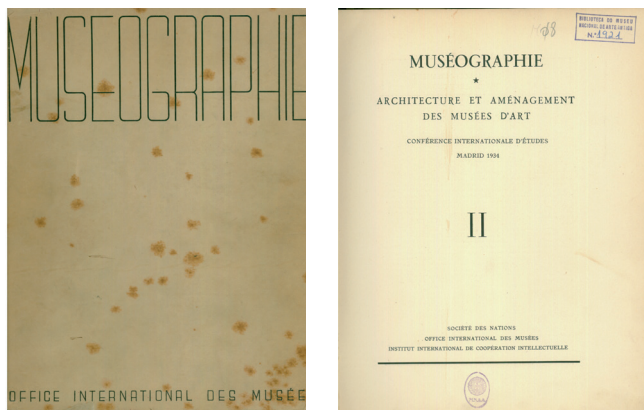


Figura 1. - *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art*. S.l.: Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, vol. 2, Capa e folha de rosto.

— “Moderna Museografia” e “Conservação Preventiva”

Estruturadas as problemáticas em torno das arquiteturas museais, da sua organização espacial e da valorização das coleções, na conferência foram amplamente abordadas questões técnicas relacionadas com iluminação, climatização, ventilação, conservação e documentação, dando-se destaque à planificação funcional das instituições museológicas e à instalação dos serviços técnicos e de conservação, onde se incluem as oficinas de restauro, os arquivos e os laboratórios de fotografia.

O Congresso de Roma (1930) – o primeiro organizado pelo IMO -, consagrado ao “Estudo dos Métodos Científicos aplicados ao exame e conservação de obras de arte”, tinha colocado o enfoque na utilidade dos estudos laboratoriais para a história da arte e para a museologia, mas também na formação do conservador-restaurador (AA.VV 1931; Cardinali 2013).

Na conferência de 1934, em Madrid, sob a designação de museografia, trata-se de forma integrada das várias dinâmicas das instituições museológicas, destinadas a garantir a conservação e valorização das obras de arte. Na verdade, até à criação do ICOM - *International Council of Museums*, em 1946, a museografia abrangia todos os campos de atuação de um museu (práticos e teóricos), nomeadamente, os que viriam a ser integrados no domínio da museologia (Calvo 1997: 152; García Báscon 2017: 161-175), pressupondo colaborações interdisciplinares de diversas áreas do saber.

Do edifício aos públicos, passando pelas coleções, por exposições permanentes e temporárias, pelos materiais de exposição e por uma ampla produção teórico-prática no âmbito do que viria a ser denominada, a partir de 1978, de conservação preventiva, quase todos os assuntos foram abordados (*Muséographie* 1935). Debateram-se temas como a iluminação natural e artificial; as “condições

atmosféricas do interior” dos museus; o aquecimento, a ventilação e o arejamento das salas; a influência da temperatura e da humidade na conservação dos objetos; a segurança e riscos de incêndio; o controlo do vandalismo; as vibrações e sismos; a localização e organização das reservas; as vitrinas e outro mobiliário expositivo; e até o inventário foi considerado fundamental no controlo das coleções.

Trata-se de um momento de charneira no desenvolvimento da museologia e de amplo crescimento do número de museus, com repercussões, à escala mundial, nos projetos arquitetónicos, na organização das coleções, na sua conservação, no seu estudo e na sua disponibilização ao público geral e especialista. Apresentam-se novos museus, como o MoMA e o Guggenheim de Nova York, o Museu Municipal de Haia, o museu Boijmans van Beuningen de Roterdão, ou a ampliação do Museu Kröller Müller, em Otterlo, mas também se debate a adaptação de edifícios históricos a museus, realidade dominante em boa parte dos países participantes, como sucedeu, por exemplo, no Palácio Nacional de Montjuic para albergar o Museu Nacional de Arte da Catalunha. Estavam, pois, criadas as condições para a afirmação do museu moderno ao longo das décadas seguintes, com fortes motivações sociais, pedagógicas e de investigação (Muñoz Cosme 2018: 95).

Quanto à conservação preventiva, a conferência de 1934 apresenta-se, em nosso entender, como um marco fundamental na elaboração teórica das questões ligadas hoje ao seu domínio, não tão distantes assim do âmbito estabelecido na conferência do ICOM-CC que teve lugar em Nova Deli no ano de 2008^[1]. Surpreende-nos que os seus conteúdos não sejam considerados na abordagem histórica da disciplina (e.g. Casanovas 2008; Gómez González e De Tapol 2009; Staniforth 2013). Algumas brevíssimas menções são realizadas numa releitura dos conteúdos do evento (Baztán Lacasa 2016: 232), embora se relativize a consciência preventiva existente.

Participaram no evento diretores, conservadores, professores, investigadores, arquitetos, ligados a alguns dos mais notáveis museus, galerias e instituições patrimoniais da Europa, mas também dos E.U.A. e da Ásia Ocidental (Teerão), visando a cooperação internacional e a partilha de experiências.

A propósito das problemáticas da conservação preventiva, destacamos os contributos do arquiteto do Museu do Prado, Pedro Muguruza Otaño, sobre serviços técnicos e de conservação dos museus, mas também sobre equipamentos de segurança antirroubo e contra incêndios; do engenheiro chefe do *Office of Works of London*, John Macintyre, sobre calafetação, ventilação e arejamento de museus; de Alfred Stix, diretor da Albertina e do Kunsthistorisches Museum de Viena, sobre acondicionamento, segurança e estabilidade climática das reservas; de Axel Gauffin, diretor do Museu Nacional de Estocolmo, dedicado aos equipamentos expositivos,

atendendo à segurança, proteção e conservação das peças; e de E. van Gelder, diretor dos Museus Municipais de Haia, que tratou do inventário e de distintos sistemas de marcação das peças, consoante a sua natureza material. Clarence Stein, arquiteto e urbanista americano, tratou amplamente das condições de iluminação museística, tanto natural como artificial, embora focado exclusivamente na sua dimensão estética.

Harold Plenderleith, então assistente do laboratório de investigação do British Museum, futuro autor da obra fundamental para a afirmação da conservação preventiva *The Conservation of Antiquities and Works of Art: treatment, repair, and restoration* (1956), e primeiro presidente do ICCROM (1959-1971), foi um dos participantes na Conferência de Madrid, em representação da delegação do Reino Unido. Ainda que não tenha apresentado comunicação, participou ativamente nas discussões sobre climatização em museus, influenciando a redação final do texto de Macintyre sobre o tema (García Bascón 2017, 229, 346-347). Com os contributos de Plenderleith, o texto de Macintyre ganhou uma dimensão mais prática, assente nas potencialidades e na eficácia do controlo das condições-ambiente, abrindo caminho para questões hoje fundamentais no âmbito da conservação preventiva.

— Participação portuguesa

Portugal, apesar do escasso envolvimento que deteve na dinâmica do IMO, de que era membro, estaria muito atento aos principais focos do debate, acolhendo com grande determinação muitas das premissas dali emanadas, particularmente, no que respeita aos assuntos dos museus.

José de Figueiredo, enquanto representante de museus de âmbito internacional, marcou presença na Conferência de Madrid, onde se fez acompanhar do arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade e do pintor-restaurador Luís Ortigão Burnay (Baião 2015: 261)^[2], numa altura em que andava ocupado com o projeto de ampliação do MNAA e em que tinha acabado de ser nomeado Inspetor Geral dos Museus Portugueses (Baião 2015: 245). Alguma documentação coeva permite-nos conhecer a importância que o Congresso de Madrid viria a ter nas condições daquele projeto^[3], nomeadamente, na “reorganização dos serviços de conservação e reintegração das pinturas pertencentes ao Património Nacional”^[4], onde se incluem os laboratórios e a secção de fotografia. Simultaneamente, também se percebe o alinhamento já existente em matéria de museologia e museografia com as práticas defendidas internacionalmente, circunstância que justificou o envio de fotografias das salas recém-remodeladas do MNAA para exposição na Academia de San Fernando, durante a conferência, e a inclusão de algumas delas no manual *Muséographie*, publicado pela IMO, em 1935 (Baião 2015: 261). [Figura 2].

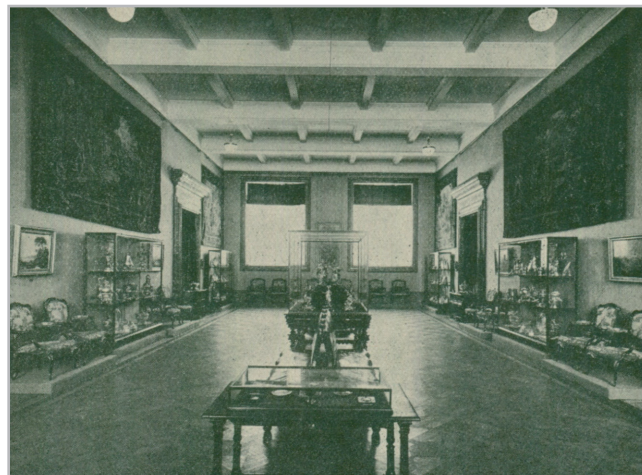


Figura 2.- Musée d’art ancien de Lisbonne. La salle d’orfèvrerie française du XVIIIe siècle, aménagée en 1934. Em *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d’Art*. S.I.: Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935 (2): 301.

Temas como a adaptação de edifícios históricos a museus, novas soluções técnicas para ambientes museológicos ou localização dos laboratórios, terão interessado a Figueiredo, não só a propósito da ampliação do museu de Lisboa, mas também da transferência da oficina de restauro das velhas instalações do convento de São Francisco para as Janelas Verdes, onde se encontrava desde o século XIX.

Além da participação na conferência, Figueiredo salienta a importância de se deslocar com o “arquitecto autôr do projecto de ampliação do museu, ao estrangeiro, de visita ao que ali se está a fazer de mais recente para o caso”. Acrescenta que “o que nos importa conhecer é a solução dada aos problemas da luz, arejamento, temperatura, segurança contra incendios, defeza contra vibrações e o que respeita, propriamente na construção, á conservação técnica das coleções. Estou a par de tudo o que se fez até meados do ano passado [1933]. Havendo, porém, agora museus em construção, para os quais se fizeram experiencias, com maquettes das salas em tamanho natural!, é do mais elementar bom senso ir vêr esses edifícios enquanto o estado da nossa construção possa comportar o aproveitamento obtido com esse estudo”^[5].

A ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga (1935-1945): questões práticas e técnicas

O MNAA sucedeu diretamente ao Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia que, em 1884, se instalou na Rua das Janelas Verdes, em Lisboa. Constituiu-se, em larga medida, a partir dos espólios artísticos dos conventos que, na sequência da lei da extinção das ordens religiosas (28 de maio de 1834) passaram para o domínio do Estado, recebendo então acolhimento no extinto convento de São Francisco, em Lisboa. Em 1884, milhares de peças, criteriosamente selecionadas, foram integradas no Palácio Alvor-Pombal, um edifício dos finais do século XVII, então

adquirido e adaptado para o efeito. Pretendia-se um novo espaço, onde as peças pudessem ser mantidas em melhores condições de conservação (Soares *et al.* 2015: 312-313). Contudo, a solução encontrada viria a revelar, desde logo, os inconvenientes de um edifício histórico que não tinha sido concebido para museu. Elevadas amplitudes térmicas e grandes concentrações de humidade apresentavam-se entre os maiores problemas, não muito distantes dos registados no antigo convento franciscano (Soares *et al.* 2012). Várias foram as obras paliativas realizadas no edifício, nos telhados, clarabóias e pavimentos, no sentido de contribuir para a conservação das peças. Era, porém, necessário fazer-se mais de modo a evitar oscilações significativas de temperatura e de humidade, entre o verão e o inverno, nomeadamente através de sistemas de ventilação e de aquecimento (Alves 2015: 324-326), que tardariam em concretizar-se.

José de Figueiredo, que assume a direção do Museu das Janelas Verdes, em 1911, já com a República^[6], será uma figura central no protagonismo alcançado pelo Museu de Lisboa, aquém e além fronteiras. Desde logo, pôs em marcha uma série de reformas, de acordo com modernos princípios museológicos, num projeto que visava transformar o antigo museu oitocentista num verdadeiro “centro de investigação e de construção de conhecimento” (Baião 2012: 55) de referência nacional e internacional. Para Figueiredo, “os museus não são apenas casas-de-saude de obras de arte, nem simples aulas para aprendizes de eruditos, mas tudo isso e alguma coisa mais porque teem de ser casas de recreio e de espiritualidade para aqueles que, com esse fim, procuram neles o convívio das verdadeiras obras de arte”^[7].

Contemplavam os desígnios do novo diretor diligências para a criação de uma oficina de restauro e de um laboratório de fotografia, de que muito poucas instituições museológicas europeias se podiam orgulhar de ter, além de uma biblioteca especializada em arte, compreendendo um notável fundo de clichés fotográficos, e de uma sala de

conferências, favorecidos por uma desejável ampliação das instalações ocupadas pelo museu. Enquanto tal ampliação tardava, justificada pelos magros orçamentos públicos, os trabalhos técnicos de restauro e documentação das obras do museu prosseguiram como permitido, nas velhas salas do convento de São Francisco, onde Luciano Freire, o restaurador eleito de José de Figueiredo, possuía o seu ateliê (Freire 2007). Ao mesmo tempo, prosseguiram paulatinamente algumas remodelações nas salas do museu, baseadas no arranjo museográfico das peças, que previam a inclusão de sistemas modernos de suspensão de quadros, a colocação de panos nas paredes destinados a cortar os cantos das salas e a melhorar a distribuição da luz, a abertura de clarabóias visando atender “convenientemente às condições de temperatura, distribuição de luz, etc”^[8] e a aquisição de novas vitrinas. [Figuras 3 e 4]

A ampliação do museu, cada vez mais necessária, face ao crescente aumento de doações e legados, só seria alcançada nos anos de 1930. O contexto das celebrações do Duplo Centenário de 1940, destinadas a comemorar a Fundação de Portugal (1140) e a Restauração da Independência (1640), foi decisivo para a concretização de tão almejadas obras no edifício do MNAA (Costa 2009: 375), numa altura em que também se procede à reorganização das instituições artísticas em Portugal^[9].

Alegava Figueiredo que a intervenção no museu das Janelas Verdes não só “honrará a arte portuguesa do nosso tempo” como “concorrerá para o embelezamento e dignificação de Lisboa”^[10]. Mas tal intervenção representava muito mais na sua conceção, tratando-se de “um serviço que excede até o âmbito na (sic) nação, porque vae servir a apresentar e salvaguardar melhôr obras que, pelo seu valôr e sentido universal, não interessam já só ao paiz, e são antes e por assim dizer património geral da humanidade”^[11]. É de salientar o arrojo do conceito e da própria expressão utilizada por Figueiredo — “património geral da humanidade” —, tantos anos antes do tema ser debatido no seio da UNESCO.



Figura 3.- MNAA: Palácio Alvor-Pombal. Anterior a 1940, Eduardo Portugal. PT/AMLSB/POR/059695. © Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico. **Figura 4.-** MNAA: Salão nobre. C.1913-1925. Para além da decoração da sanca em estuque, removida na intervenção dos anos 40, destaca-se a antiga clarabóia substituída na mesma altura. ©AFMNAA.

— A conceção do projeto: entre o estético, o económico e o preventivo

Para o projeto, José de Figueiredo encontrou no arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade o interlocutor de excelência, justificado pelo seu domínio do estilo barroco, dominante no palácio, e com o qual se pretendia harmonizar o novo corpo do museu [Figuras 5 e 6]. A ligação fez-se pela integração da capela seiscentista das Albertas, parte remanescente de um convento existente naquele lugar, no conjunto arquitetónico, visando a sua inclusão no percurso museológico. Estavam, igualmente, previstas algumas modificações no palácio, que se prolongariam até 1945 (Couto 1950: 15) Estas incluíram, nomeadamente, a substituição dos telhados e clarabóias existentes por “uma simples armação de asnas de ferro com sua esteira corrida de vidraça, que daria iluminação melhor canalizada para os sobrecéus das salas” (Couto 1950: 14).

As questões de ordem estética foram muito relevantes no projeto, procurando-se a sua conciliação com a dimensão económica, frequentemente lembrada na

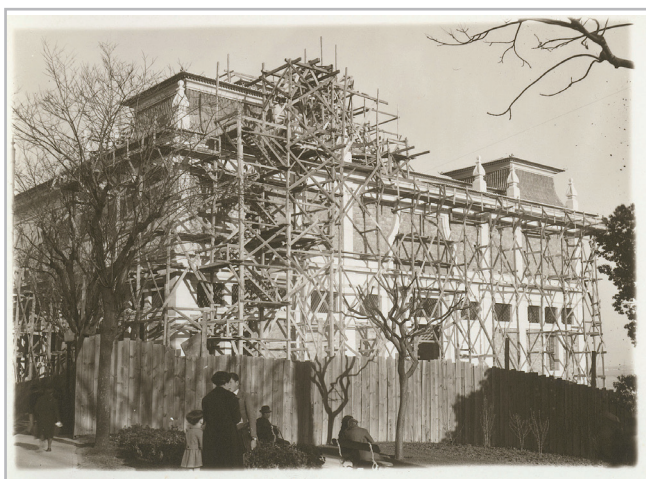


Figura 5.- MNAA: Obra de construção do anexo. 1939. SIPA FOTO.00133597 ©Direção Geral do Património Cultural (DGPC).

documentação, e com o domínio técnico, para o qual foi decisivo o contributo do engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho^[12]. Neste sentido, em termos museográficos, dominaram preocupações com a valorização expositiva dos acervos, mas também com a sua conservação. Para a elaboração do projeto foi fundamental a participação na conferência de Madrid de 1934, como reconheceu o arquiteto Rebelo de Andrade, em particular para as instalações de aquecimento, ventilação e iluminação, mas também para os preceitos da adaptação de um antigo palácio para fins museológicos (Giovannoni 1934: 17-23)^[13]. Igualmente importante foi a viagem de estudo que realizou entre julho e agosto de 1936, por “grandes muzeus de vários paizes estrangeiros”, em Paris, Londres, Bruges, Bruxelas, Roterdão, Haia, Amesterdão, Colónia, Berlim e Hamburgo, “afim de colher elementos de estudo sobre a construção de Muzeus”^[14]. Apesar disso, o arquiteto assume “ter imprimido a êste edifício, tanto pelas proporções geraes como pelo pormenor, um sabôr português”, sem seguir “com demasiada subserviência os figurinos lá de fóra...”^[15].

Auguste Perret, que revê e atualiza o conceito oitocentista de museu-palácio (Perret 1929: 225-235), foi muito citado na conferência de Madrid, tornando-se, em termos técnicos, uma referência para o projeto do MNAA. As propostas para o museu moderno do arquiteto francês visavam conciliar a atmosfera dos edificios antigos com a idoneidade das construções e dos materiais modernos, como o betão armado (Muñoz Cosme 2007: 188-189). Foi nesse sentido que o arquiteto Rebelo de Andrade orientou o seu projeto, procurando ir ao encontro das necessidades elementares que se vinham assinalando desde os primeiros tempos, ligadas às oscilações de humidade e de temperatura no edificio. A opção, como defendia Perret, baseou-se “na constância da temperatura e do grau hidrométrico do ar pela constituição especial das paredes”, ainda que a solução técnica encontrada tenha sido distinta da proposta pelo arquiteto francês, por esta não se adequar ao edificio de Lisboa^[16]. De acordo com a memória descritiva do projeto, podemos perceber que se dispensaram gastos com

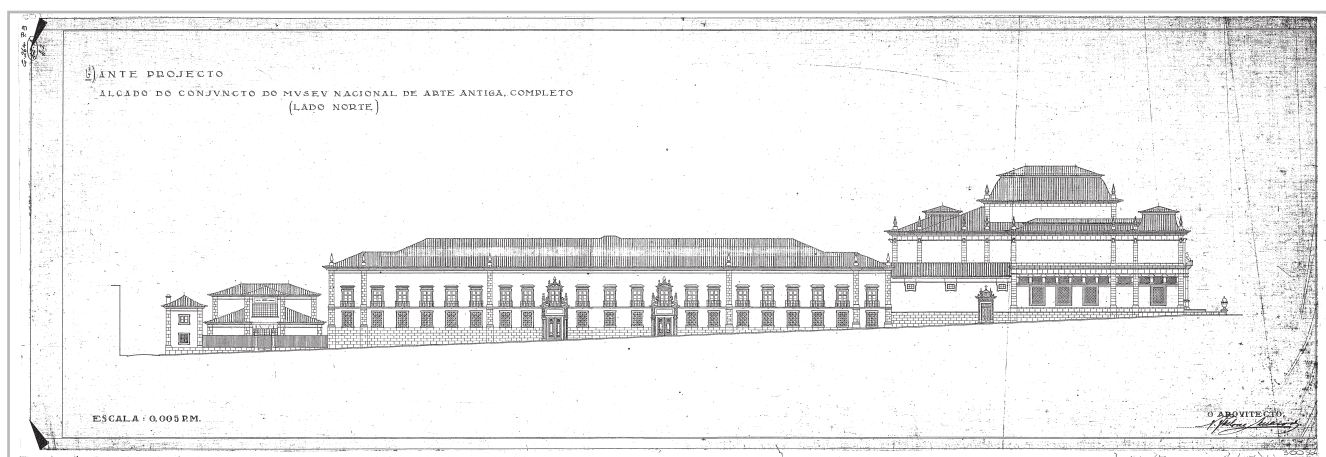


Figura 6.- Alçado do conjunto do Museu Nacional de Arte Antiga. Completo (lado norte). Ante-projeto assinado pelo arquiteto Guilherme Rebelo de Andrade. SIPA DES.00300564. ©Direção Geral do Património Cultural (DGPC).

equipamentos de condicionamento do ar, sempre muito onerosos e de difícil manutenção, ou com radiadores de água quente, inestéticos e ineficazes para o aquecimento de espaços de grandes dimensões como o grande *hall* do novo anexo^[17]. Como se argumenta, os radiadores possuíam ainda o inconveniente de “criar[em] correntes verticais de ar quente, junto às paredes, que possivelmente poderiam danificar certos quadros”^[18].



Figura 7.- MNAA: Exposição dos Primitivos Portugueses. 1940, Fotografia Alvão Lda. PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ALV/000142. © Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico.

Seguindo a lógica dos valores universais de referência para a humidade relativa e temperatura então em voga, acrescenta-se, ainda, que “Verificando-se que a humidade relativa média, quando se eleva a temperatura por aquecimento artificial do ambiente até 18°, baixa a 48% e sendo o valor admissível pelos técnicos de museologia computado em cerca de 65%, haveria necessidade de se empregar um humidificador do ar”.

A solução encontrada para as salas de exposição, depois de avaliadas alternativas, passou, assim, pela criação de um sistema de “ar quente humidificado”, através da instalação, no interior das paredes, de uma tubagem larga de aquecimento percorrida por ar quente. Apresentava as vantagens de não produzir ruídos, de não ser cara nem inestética e de não existirem praticamente perdas de calor^[19]. A opção por radiadores fez-se apenas na cave, ou seja, nas zonas das reservas, por ser uma solução mais económica, adequada a espaços sem frequência do público^[20].

Questões relacionadas com a prevenção de incêndios e segurança também foram preponderantes, apostando-se na utilização de materiais de construção não inflamáveis, como o ferro, o betão armado e as cantarias, e no reforço de portas e janelas, estas últimas de “dupla vidraça”, com colocação de grades. Certamente que a memória recente do incêndio no Palácio Nacional de Queluz (1934) terá contribuído para o reforço de medidas e de estruturas de prevenção e de combate aos incêndios. Estas, previam o isolamento do edifício, ao ocupar um quarteirão inteiro, a substituição da instalação elétrica por uma em tubo

de aço, a instalação de diversas bocas de incêndio, a disponibilização de vários extintores portáteis, a existência no local de um posto de bombeiros devidamente equipado e a montagem de um sistema de avisadores automáticos de incêndios dentro do edifício, com ligação à polícia^[21]. Apesar de todas as cautelas, para a criação de certos ambientes expositivos José de Figueiredo não prescindiu da instalação de pavimentos de *parquet* com “madeiras ricas” (carvalho, pau preto) nas salas de pintura, gravura e desenho, nem da utilização de panejamentos (veludos, linhagens) no forro das paredes das mesmas salas, materiais altamente inflamáveis.



Figura 8.- MNAA: Exposição dos Primitivos Portugueses. 1940, Fotografia Alvão Lda. PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ALV/000148 © Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico.



Figura 9.- MNAA: Vista da sala das pinturas flamengas, 1952. Cliché e prova de Mário Novais. ©AFMNAA.

Temperatura, humidade, fogo e segurança eram então consideradas as maiores ameaças às obras de arte, sobre as quais urgia atuar preventivamente e com a maior brevidade. Em relação às duas primeiras, é de salientar a prevalência de soluções de aquecimento alicerçadas em critérios estéticos, económicos e de conservação das obras de arte, mais do que no conforto das pessoas, como era então frequente (Casanovas 2008: 28).

Quanto à luz, embora tenha sido um dos pontos centrais da discussão de 1934, esta é nitidamente encarada mais como um elemento estético, destinada a melhorar as condições de exposição, a reduzir brilhos e reflexos e a evitar fadiga visual, do que como um fator de risco. Só nos anos 50 começaram a surgir os primeiros estudos sobre os efeitos degradativos da luz nos objetos museológicos, cujas consequências práticas na museografia tardaram em surgir (Casanovas 2008: 31-32). O fascínio pela luz zenital é evidente na época, sobretudo nos novos museus, como no Museu Municipal de Haia projetado pelo arquiteto Hendrik Berlage.



Figura 10.- MNAA: Vista da sala das pinturas flamengas, 1952. Cliché e prova de Mário Novais. ©AFMNAA.



Figura 11.- Sistema de regulação da luz zenital, utilizado no salão central e nas salas do piso superior do anexo. Pub. *Boletim do MNAA*, II, 1, 1950: [17f].

A construção de uma grande clarabóia no novo anexo do MNAA e a ampliação das clarabóias existentes no edifício do palácio, é disso exemplo, adotando-se para todas elas estores especiais com gelsias móveis, que “consistem em placas de contra-placado “Lamelas” que se movimentam uniformemente... em sentido perpendicular ao seu eixo”, segundo o modelo daquele museu neerlandês, de modo a regular a iluminação natural^[22] [Figuras 10 e 11)]. Criaram-se, assim, obstáculos à entrada de luz solar, cujos efeitos da radiação ultravioleta no desvanecimento

e degradação das cores era conhecido (Moya 1932: 19). Quanto à luz artificial, a indireta fez-se através de lanternins e de iluminação integrada nas cimalthas e nas sancas concebidas para esse fim; e a direta por lanternas, placas e lustres, com características estéticas e técnicas não especificadas. Sobre a poluição nada se diz. Embora não seja “um fenómeno específico da modernidade” (Casanovas 2008: 82) não constitui então tema de reflexão no domínio da arquitetura museal. Contudo, a estanqueidade preconizada nos projetos, tendo em vista o isolamento face à temperatura e à humidade, acabavam por criar barreiras também à poluição externa.

—*Estabelecimento do Laboratório para o Exame de Obras de Arte e das oficinas de restauro: a importância do diagnóstico e do ‘restauro preventivo’*

Tomando o Instituto Mainini do museu do Louvre como exemplo, cujos laboratórios de restauro e fotografia, inaugurados em 1931 (Péquignot 2016), Figueiredo tinha tido ocasião de frequentar nas suas diversas deslocações a Paris, o diretor do MNAA irá, nesta nova etapa de crescente reconhecimento internacional do museu de Lisboa e de favorecimento nas políticas públicas, pugnar pela concretização de um projeto que há muito ambicionava. Com o apoio do conservador João Couto, dos pintores-restauradores Júlio Mardel, Luís Ortigão Burnay e do físico Manuel Valadares, começa, então, a projetar-se a instalação de um laboratório científico de restauro no museu das Janelas Verdes, conforme deu conta José de Figueiredo, antes ainda da participação na conferência de Madrid: “O signatário, que conhece as melhores instalações do género e verificou devidamente os resultados de todos os processos de análise científica das obras de arte incluiu, na projectada ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, um laboratório da especialidade, em cuja instalação se prontificou graciosamente a colaborar o fundador e actual Director do Instituto de Análises Científicas do Museu do Louvre”^[23].

Sobre o laboratório e oficinas, como diria João Couto, a iniciativa permitiria instalar um Instituto de Restauro “em casa própria, tal como sucede por exemplo em Roma, mas num edifício especialmente construído para o fim a que se destina, caso único no mundo” (Couto 1952: 8).

José de Figueiredo, que ainda acompanharia de perto o projeto de instalação do laboratório de restauro, não teria anos de vida suficientes para ver o anexo concluído e o laboratório instalado no edifício próprio, cuja construção, iniciada em 1938, apenas se concluiria em fevereiro de 1940, nas vésperas das comemorações centenárias já mencionadas neste texto. Do seu tempo data, porém, a transferência da oficina de restauro para uma dependência adaptada do palácio das Janelas Verdes e a instalação provisória do *Laboratório para o Exame de Obras de Arte*, em 1936, altura em que é adquirido o primeiro equipamento de raios X do museu (Cruz 2010), comprado à Sociedade

Comercial Mattos Tavares Lda.^[24]. Contudo, segundo João Couto, “No Museu já anteriormente se realizavam com entusiasmo e excelente material trabalhos de fotografia à luz razeante, segundo o plano do Dr. Perez, fundador do Instituto Mainini, do Louvre” (Couto 1948: 163). Seguiu-se a aquisição de equipamentos de “radiações ultra-violetas e infra-vermelhas, tintómetro para a prática da colorimetria, aparelhos para obter macro e micro fotografias, microscópios, etc.”, que como testemunha João Couto, “tudo se montou e fez em vida de José de Figueiredo” (Couto 1957: 4).

Figueiredo destacar-se-ia, desde cedo, no reconhecimento das potencialidades dos exames científicos como auxiliares nos estudos de história da arte. O crítico de arte e museólogo não deixaria, porém, de alertar para a importância do conhecimento e das capacidades visuais e críticas do historiador na construção da história da arte (Couto 1957: 4), afirmando que “grande imprudência é portanto constituir com eles [com os exames científicos] um sistema dando-lhe o valor absoluto que até hoje ainda não mostraram ter”^[25].

Quanto às oficinas de restauro, estas visavam a criação de condições técnicas para as diversas tipologias artísticas. Representava a iniciativa um avanço muito significativo face às improvisadas instalações existentes no convento de São Francisco, onde, apesar de tudo, a pintura antiga tinha sido criteriosamente cuidada pelas mãos competentes de Luciano Freire e de Fernando Mardel. Desde então, enquanto não avançaram as obras de ampliação do MNAA, muitas foram as obras restauradas, por vezes através de operações muito complexas, evitando-se a sua ruína. O restauro (ou reintegração como se preferia então dizer) da pintura ameaçada assumiu, por inerência, uma dimensão preventiva, antecipando, de algum modo, o conceito de “restauro preventivo” que Cesare Brandi introduziria anos mais tarde (Brandi 2006: 71-78). Nem sempre entendido pela controvérsia que envolve, foi a solução encontrada por José de Figueiredo para ir salvando inúmeras pinturas dos séculos XV e XVI, enquanto se providenciavam algumas obras mais urgentes no edifício e se aguardava pela desejada ampliação que visava colocar o MNAA definitivamente na rota dos museus internacionais. Como bem afirmou o conservador de museus, Manuel de Macedo, “O concerto, a restauração, quando dirigidos com inteligência, gosto seguro e perfeita consciência, contribuem quasi sempre não só para a conservação e duração de qualquer objecto artístico, como também muitas vezes para salvar da ruína e destruição completa artefactos e documentos valiosíssimos” (Macedo 1885: 5).

Havia, porém, plena consciência de que “é quasi inútil todo o tratamento de taboas ou télas se as salas de exposição e depósitos não oferecerem as condições necessárias para que as pinturas se conservem e não mexam. A base da conservação das mesmas depende, em absoluto, das condições atmosféricas nos recintos em que se encontram colocadas”^[26]. As palavras são de Luís Ortigão Burnay,

sucessor de Luciano Freire na conservação e restauro de pintura do MNAA, e constam do interessante relatório que redigiu, em 1935, na sequência da sua participação na conferência de Madrid, onde a intervenção de John Macintyre lhe mereceu destacado elogio. Ortigão Burnay, tratando do modo como se deveria organizar a oficina de restauro, não deixou de alertar para a urgência de se estabilizarem previamente as condições do edifício do museu, garantindo uma temperatura regular através da instalação de aquecimento central, uma humidade relativa constante pela ventilação e renovação do ar por tubagens, bem como a ausência de correntes de ar. O conservador-restaurador defendia “que mais vale a conservação do que a restauração, como conservação entendo o emprego de meios de toda a ordem, nos museus e seus depósitos, que evitem tanto quanto possível a deterioração das peças que se encontram em bom estado e sustentem a destruição das que estão mais ou menos combalidas”. Eis uma excelente definição de conservação preventiva em plena década de 1930!

Considerações Finais

Terminado este estudo, torna-se para nós evidente a importância que a Conferência Internacional de Madrid de 1934 teve no contexto do debate de questões hoje intimamente ligadas à conservação preventiva em museus, como a climatização, a ventilação, a segurança contra roubos e incêndios, ou a iluminação. Como referiram Herrero e Sanz Díaz, a conferência foi, no entanto, durante mais de oitenta anos muito escassamente mencionada pelos autores (Herrero Delavenay, e Sanz Díaz 2015: 230). É, pois, fundamental que este evento, cujos conteúdos em boa hora se imortalizaram nas respetivas atas publicadas, seja devidamente apreciado e analisado no âmbito da museografia e da arquitetura de museus, em geral, mas também da evolução da disciplina da conservação preventiva, em particular. Reconhecendo-se a relevância dos temas tratados, a amplitude da sua abordagem teórica e prática a partir dos exemplos dos mais prestigiados museus do mundo, cremos que se impõe uma reavaliação do arranque das etapas evolutivas da conservação preventiva propostas por Gaël de Guichen (Gómez e Tapol 2009). Guichen coloca o início de tudo, em 1957, com a publicação da obra de Plenderleith, considerada por vários autores a “Bíblia” da conservação preventiva. Não podemos ignorar que o engenheiro químico inglês, então conservador dos laboratórios do *British Museum*, participou ativamente na conferência de Madrid de 1934, ampliando a discussão em torno de questões magnas da conservação preventiva, como a climatização em museus, que se refletiram nos textos publicados nas atas e na revista *Mouseion* (Davey 1957: 230). A conservação preventiva, em 1934, ainda que sem essa designação, já faz inequivocamente parte dos grandes temas da museografia e da arquitetura dos museus, razão que nos leva a recuar à iniciativa do IMO o começo de tudo, com Plenderleith a manter-se na dianteira do processo.

O impacto da conferência de Madrid na época, pelo menos até à II Guerra Mundial, foi muito significativo e a participação do diretor do MNAA como representante de um dos museus de âmbito internacional teve o seu peso na museografia em Portugal, sobretudo se atendermos ao papel decisivo de José de Figueiredo na organização dos museus nacionais na época.

Figueiredo quis transformar o MNAA num museu moderno, conforme com os novos paradigmas museológicos que se desenhavam para a nova centúria. A instalação num edifício histórico, que não tinha sido concebido para museu, representava um desafio, comum a tantos outros por esse mundo fora. Para a concretização do seu museu moderno apostou numa estratégia assente no estudo das coleções, na sua conservação e restauro, na sua divulgação nacional e internacional e na exploração da capacidade pedagógica da arte. Ao mesmo tempo, lutou pelo melhoramento técnico e pela ampliação das suas instalações, bem como pela qualificação técnica do quadro de pessoal, tornando o MNAA próximo dos melhores exemplos europeus. José de Figueiredo estava a par do que de melhor se fazia no estrangeiro em matéria de museologia e de museografia. A sua participação na Conferência de Madrid de 1934 é reveladora do interesse nos temas em debate, e algumas das opções tomadas no projeto de Rebelo de Andrade são o reflexo evidente dos conhecimentos ali bebidos, sobretudo em matérias ligadas à ventilação, aquecimento e iluminação. Assuntos próprios dos projetos de arquitetura, que já na época adquirem uma dimensão particular ligada aos museus de arte, na exposição dos objetos mas também na sua conservação preventiva.

Havia a plena consciência de que era fundamental atuar conjuntamente no edifício e nos objetos. O primeiro, representava o invólucro de proteção de verdadeiros tesouros nacionais, para o qual era necessário garantir boas soluções construtivas e técnicas. Nestes tempos, ainda não se considera, contudo, a influência que os objetos têm na definição das condições ambiente do espaço expositivo e que os valores de temperatura e humidade relativa ambiente não são dados fixos e universais. A iluminação e a poluição como agentes de degradação também não são ainda devidamente acautelados. Em todo o caso, torna-se evidente que muitas das problemáticas hoje incluídas no âmbito da conservação preventiva, ainda que sem a existência da terminologia e com algumas lacunas no debate, já existiam e eram contempladas nos projetos museográficos.

Quanto à conservação das peças, assumida a montante ou a jusante do restauro, teve quase sempre uma missão preventiva, adequando-se plenamente a expressão de Brandi, “restauro preventivo”; não que Portugal tivesse sofrido o efeito destrutivo da guerra, como aconteceu em Itália, mas porque o “deplorável estado de conservação” de “parte ainda importante da velha pintura portuguesa dos séculos XV e XVI”⁽²⁷⁾, era quase tão comprometedor como o daquele contexto.

Notas

[1] *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*, ICOM-CC, 15ª Conferencia Trienal, New Delhi, 2008. Disponível em https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf [consulta: 20/02/2021]

[2] João Couto, então conservador do museu, embora não se tenha deslocado a Madrid vê o seu nome na lista de participantes publicada na obra *Muséographie*, vol. II, 1935.

[3] Sacavém, Arquivo da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, DGEMN: DSARH-005/125-4565/09 - Guilherme Rebelo de Andrade, “Memória descritiva e justificativa do projecto de ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga”, 30.04.1935.

[4] Lisboa, Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (AMNAA), *Arquivo José de Figueiredo* (AJF), Cx. 5, Pasta 5, Doc.6/1 – 6/12, “Relatório Geral sobre as observações colhidas no que respeita a conservação e restauração das pinturas, e obtidas por ocasião do Congresso Internacional de Museografia, realizado em Outubro de 1934, em Madrid”, Luís Ortigão Burnay, 20.12.1935.

[5] Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo Oliveira Salazar/CO/ED.1A, Caixa 129, Capilha 3, fls. 185-189, ofício de José de Figueiredo para Salazar em 24.01.1934.

[6] Altura em que passa a designar-se Museu Nacional de Arte Antiga.

[7] Lisboa, ANTT, AOS/CO/ED.1A, Caixa 129, Capilha 3, Parecer de José de Figueiredo, Inspetor-geral dos Museus, sobre a utilização do palácio das Carrancas, no Porto, para instalação do Museu de Belas-Artes da cidade, fls. 325-331, 12.12.1934.

[7] *Diário de Notícias*, 26.08.1913.

[9] Decreto nº 20.985 de 07.03.1932. *Diário do Governo*, nº 56, I série, p. 431-436.

[10] Lisboa, ANTT, AOS/CO/ED.1A, Caixa 129, Capilha 3, fl. 276, ofício de José de Figueiredo a António de Oliveira Salazar, 25.11.1935.

[11] Lisboa, AMNAA, *Memória Descritiva da Comissão Administrativa das obras do Museu de Arte Antiga*, 07.09.1932, p. 4 (Apud MANAÇAS 1991, vol. II, doc. 10). José de Figueiredo era presidente dessa Comissão

[12] Sacavém, DGEMN: DSARH-005/125-4562/01, ofício de José de Figueiredo ao diretor da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), 05.05.1936.

[13] Lisboa, AMNAA, Ofício de José de Figueiredo para a DGEMN, 30.04.1935, p. 5 (Apud MANAÇAS 1991, vol. II, doc. 13).

[14] Sacavém, DGEMN: DSARH-005/125-4562/01 – Comissão das Obras do MNAA.

- [15] Sacavém, DGEMN: DSARH-005/125-4565/09 - *Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1935, p. 35
- [16] Idem, p. 11-13.
- [17] Idem, p. 7.
- [18] Idem, p. 8.
- [19] Idem, p. 9.
- [20] Idem, p. 7
- [21] Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, DGFP/ RP/LIS/LIS/BARTS/115. *Instruções para protecção de incêndios no Museu Nacional de Arte Antiga*, cx. 13 (1938-1939).
- [22] Sacavém, DGEMN: DSARH-005/125-4565/09 - *Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1935, p. 20
- [23] Lisboa, AMNAA, *Inspecção Geral de Museus*, Cx.1, Registador, Processo 33, ofício de José de Figueiredo a Júlio Brandão, Diretor do Museu Municipal do Porto, 20.09.1934.
- [24] Lisboa, AMNAA, *Correspondência remetida* (1936), Lº 11, ofício de 07.07.1936.
- [25] Lisboa, AMNAA, *Inspecção Geral de Museus*, Cx.1, Registador, Processo 33, ofício de José de Figueiredo ao Diretor do Museu Municipal do Porto, 20.09.1934.
- [26] Lisboa, AMNAA, AJF, Cx. 5, Pasta 5, Doc.6/1 – 6/12, “Relatório Geral ...”, Luís Ortigão Burnay, 20.12.1935.
- [27] Idem.
- BAIÃO, J. (2012). “A ‘revolução’ de Figueiredo. Museologia e Investigação em Portugal (1911-1937)”. Em *Historia de las Colecciones, Historia de los Museos*, Series de investigación Iberoamericana en Museología, Año 3, vol. 6. Asensio, M., Lira S., Asenjo, E. & Castro, E. (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 55-63. Disponível em: https://issuu.com/publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_los [consulta: 15/01/2021]
- BAIÃO, J. (2015). *Museus, arte e património em Portugal: José de Figueiredo* (1871-1937). Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- BAZTÁN LACASA, C. (2016). “Acondicionamento de Museos. Salas de Exposiciones y Espacios accesibles al Público. Servicios e Instalaciones”. Em *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*, Herrero Delavenay, A. e Sanz Díaz, C. (ed.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 225-237.
- BERMEO-LEMA, J.C. (2020). “Medidas de conservación preventiva empleadas para el transporte de obras de arte y materiales pictóricos en el comercio artístico entre Sevilla y Tierra Firme durante el siglo XVI”, *Ge-Conservación*, 18: 148-163. <https://doi.org/10.37558/gec.v18i1.764>
- BRANDI, C. (2006). *Teoria do Restauo*. Lisboa: Edições Orion. (1ª ed. *Teoria del Restauo*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1963).
- CASANOVAS, L. E. (2008). *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Inapa/SCML.
- CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CARDINALI, M. (2013). “Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d’arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930”. Em *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia, 1930– 1940*, Catalano, M.I. (ed.), Rome: Gangemi: 107–149.
- COSTA, S. V. (2009). *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitetura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*. Lisboa: s.n..
- COUTO, J. (1957). “A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria: a Escola Portuguesa”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* (BMNAA), III, 3: 1-21. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Boletimdo-MuseuNacionaldeArteAntiga.htm> [consulta: 19/02/2021]
- COUTO, J. (1952). “Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas”, *BMNAA*, II, 3: 3-23. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga.htm> [consulta: 19/02/2021]
- COUTO, J. (1950). “Justificação do arranjo de um museu”. *BMNAA*, II, 1: 1-22. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdoMuseuNacionaldeArteAntiga/Boletimdo-MuseuNacionaldeArteAntiga.htm> [consulta: 10/05/2021]

Referências

- AA.VV. (1935). *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d’Art. Conférence internationale d’études*, Madrid, 1934, 2 vols.. S.l.: IMO.
- AA.VV (1931). “Conclusions adopted by the International Conference for the Study of Scientific Methods for the examination and Preservation of Works of Art. Rome, October 13th to 17th, 1930”, *Mouseion – Revue Internationale de Muséographie*, 13-14: 162-172.
- ALVES, A. N. (2015). “150 anos de História da Conservação Preventiva em Portugal – Academia de Belas Artes de Lisboa”. Em *IX Jornadas de Arte e Ciência UCP / V Jornadas da ARP*, Porto: CITAR - Escola das Artes da Universidade Católica do Porto/ Associação Portuguesa de Conservadores Restauradores de Portugal, 317-328. Disponível em: https://artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/IX_JORNADAS_ARTE_Ciencia_V_JORNADAS_ARP.pdf [consulta: 16/01/2021]

- COUTO, J. (1948). "A acção dos Físicos e dos Químicos nos Laboratórios dos Museus de Arte", *Gazeta de Física*, 1, 6: 161-167. Disponível em: <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/46> [consulta: 04/03/2021].
- CRUZ, A.J. (2010). "O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política", *Conservar Património*, 11: 13-32. https://doi.org/10.14568/cp11_2
- DAVEY, N. (1957). "The Conservation of Antiquities and Works of Art: Treatment, Repair, and Restoration. By H. J. Plenderleith. London: Oxford University Press, 1956". Em *The Antiquaries Journal*, 37(3-4), 230-231. <https://doi.org/10.1017/S0003581500081622>
- FREIRE, L. (2007). "Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos", *Conservar Património* 5: 9-65. https://doi.org/10.14568/cp5_3
- GARCÍA BÁSCON, A. J. (2017). *La Conferencia de Madrid sobre Arquitectura y Acondicionamiento de Museos de Arte*, Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponível em: <https://hera.ugr.es/tesisugr/26768227.pdf> [consulta: 06/01/2021].
- GIOVANNONI, G. (1934). "Les édifices anciens et la muséographie moderne", *Mouseion*, 25-26, I-II: 17-23.
- GÓMEZ GONZÁLEZ M.; DE TAPOL, B. (2009). "Medio siglo de Conservación Preventiva. Entrevista a Gaël de Guichen. Revista Ge-Conservación 0: 35-44. <https://doi.org/10.37558/gec.v0i0.62>
- HERRERO DELAVENAY, A.; SANZ DÍAZ, C. (ed.) (2018). *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- HERRERO DELAVENAY, A.; SANZ DÍAZ, C. (2015). "La sede de la Conferencia Internacional de Museos de 1934". Em *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 116, 223-231. Disponível em: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>. [consulta: 26/06/2021].
- HERRERO DELAVENAY, A.; SANZ DÍAZ, C. (2014). "La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo". Em *RdM, Revista de Museología: Asociación Española de Museólogos*, 59, 80-89.
- JAMIN, J. B. (2014). *La Conférence de Madrid (1934). origines et fortune de la muséographie moderne*, Mémoire Master, Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/JeanBaptisteJAMIN/mmoire-master-ii-la-conference-de-madrid-1934-origines-et-fortune-de-la-museographie-moderne> [consulta: 06/01/2021].
- LAYUNO ROSAS, M. A. (2014). "Hacia una nueva museografía: La Conferencia Internacional de Museos de Madrid de 1934". Em *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 95-96 (2014), 143-167.
- MACEDO, M. (1885). *Restauração de quadros e gravuras*. Lisboa/Rio de Janeiro: David Corazzi, Lda.
- MANAÇAS, V. (1991). *Museu Nacional de Arte Antiga: uma leitura da sua história 1911-1962*. 3 vols., Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/20036> [consulta: 10/01/2021].
- MARTINS, H. (2014). *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributos para um projeto de comunicação*. Trabalho de Projeto de Mestrado em Museologia, 2 vols. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/14697> [consulta: 10/01/2021].
- MOYA, L. (1934). "Notas sobre iluminación natural en los museos de pintura", *Revista Española de Arte*, 3: 3-19. Disponível em: http://oa.upm.es/38120/1/1934_notasiluminacionmuseos_luismoya_opt.pdf. [consulta: 08/05/2021]
- MUÑOZ COSME, A. (2018). "La máquina de exponer. La Arquitectura de Museos en el Período de Entreguerras". Em *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*, Herrero Delavenay, A. e Sanz Díaz, C. (ed.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 93-112.
- MUÑOZ COSME, A. (2007). *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Ediciones Trea.
- PÉQUIGNOT, A. (2016). "La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée", *Cahiers des Amériques latines*, 83: 133-150. <https://doi.org/10.4000/cal.4475>
- PERRET, A. (1929). "Le Musée moderne", *Mouseion*, 9: 225-235
- PONCELET, F. (2008). "Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres", *CeROArt*, 2. <https://doi.org/10.4000/ceoroart.565>
- SOARES, C. M.; NETO, M. J.; RODRIGUES, R. M. (2015). "A constituição dos primeiros museus em Portugal, no século XIX, e a consciência dos princípios de conservação preventiva". Em *IX Jornadas de Arte e Ciência UCP / V Jornadas da ARP*, Porto: CITAR - Escola das Artes da Universidade Católica do Porto/ Associação Portuguesa de Conservadores Restauradores de Portugal, 299-315. Disponível em: https://artes.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/IX_JORNADAS_ARTE_CIENCIA_V_JORNADAS_ARP.pdf [consulta: 03/05/2021]
- SOARES, C. M.; RODRIGUES, R.M.; CRUZ, A. J.; REGO, C. (2012). "Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX", *ECR - Estudos de Conservação e Restauro*, 4: 231-248. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/issue/view/489>
- STANIFORTH, S. (ed.) (2013). *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- THOMSON, G. (1978). *The museum environment*. London: Ed. Butterworths.

Autor/es**Clara Moura Soares**claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. ARTIS – Instituto de História da Arte Alameda da Universidade

Clara Moura Soares é Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora integrada do ARTIS - Instituto de História da Arte da mesma Faculdade, onde coordena o grupo de investigação *Patrimonium*. Licenciou-se em História, Variante de História da Arte (1996), na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também obteve o grau de Mestre em Arte, Património e Restauro (1999). Doutorou-se em História, especialidade de História da Arte (2006), na mesma faculdade, com a tese *As Intervenções Oitocentistas do Mosteiro de Santa Maria de Belém: o Sítio, a História e a Prática Arquitetónica*. Faz parte da equipa de investigação do seguinte projeto: os *Mármore da Anticlinal no Alentejo - 2.000 Anos de Memória e Património* (2019-2021), financiado pelo FEDER (Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional). É co-coordenadora do projeto Orion – Coleções de Arte e Colecionadores em Portugal, UID/EAT/04189/2016, financiado pela FCT. Tem desenvolvido investigação e orientado dissertações de mestrado, teses de doutoramento e pós-doutoramentos em diversos domínios das Ciências do Património, nomeadamente, da sua gestão, do inventário, do colecionismo e da história e teoria do restauro. É autora e co-autora de 10 livros e de 65 artigos publicados em revistas científicas e em atas de eventos científicos. É subdiretora e editora geral da Revista eletrónica ARTis ON <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao>

Artículo enviado el 11/05/2021
Artículo aceptado el 02/07/2021



<https://doi.org/10.37558/gec.v20i1.987>