

# Madalena de Cagigal e Silva e o Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique (1966)\*

CARLA ALFERES PINTO

CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

No dia 28 de Setembro de 1966 Madalena de Cagigal e Silva (1920–1984) assinava o “Relatório dos Trabalhos Efectuados em Moçambique” na sequência da viagem que fizera nesse mesmo ano. A relação entre Cagigal e Silva, a Fundação Calouste Gulbenkian (daqui em diante FCG) e o Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique processara-se com rapidez e eficiência ao longo dos anteriores seis meses: a museóloga fora contactada para proceder “à classificação e inventariação do recheio destinado ao futuro Museu da Ilha de Moçambique” em carta datada de 25 de Março e viajara no território em Julho e Agosto, entregando o relatório e os anexos no final do mês de Outubro-início do de Novembro nas instalações da Fundação.<sup>1</sup>

Sendo um projecto colectivo que reuniu muitas vontades, a criação do Museu de Arte Sacra na Ilha de Moçambique ficou persistentemente relacionado

---

\* Este artigo é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0069, e contou com o apoio do CHAM (NOVA FCSH / UAc), através do projeto estratégico promovido pela FCT (UIDB/04666/2020) - <https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020>.

O texto foi escrito na sequência da realização do XV Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa e submetido para publicação em julho de 2019.

1 Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), *Arquivo do Serviço de Cooperação* (daqui em diante FCG-ASC), Processo 01891, Relatório dos Trabalhos Efectuados em Moçambique pela Dr.ª Maria Madalena de Cagigal e Silva: Carta da Fundação Calouste Gulbenkian (daqui em diante FCG) para Madalena de Cagigal e Silva, Lisboa, 28/09/1965.

com a figura de Cagigal e Silva, sobretudo, pela avaliação, escolha e inventário das peças que o compõem, mas também pela natureza do percurso técnico e temático da museóloga, cuja investigação se centrou na arte popular e (no que designou) arte indo-portuguesa. Madalena de Cagigal e Silva foi também uma técnica com formação de excelência, que esteve ligada à criação de museus e ao estudo aturado de várias colecções museológicas.

Cagigal e Silva, a par de Lotika Varadarajan (1934-2017), foi uma das (poucas) participantes que apresentou desde o início dos Seminários Internacionais de História Indo-Portuguesa comunicações sobre arte e/ou cultura material. O seu derradeiro contributo para a história da arte foi mesmo a comunicação que apresentou ao II Seminário realizado na Torre do Tombo em Lisboa em 1980 (com o texto nas actas publicado postumamente em 1985) e ao qual compareceu já doente. Nas palavras que então proferiu era audível um certo desalento, uma postura algo defensiva e uma tentativa frustrada de actualizar a informação e as interpretações que, entretanto, deveria ter colhido no contacto com os/as colegas que encontrou no Seminário.<sup>2</sup>

Esta desactualização conservadora na interpretação do indo-português que o nome de Madalena de Cagigal e Silva lhe conferia, aliada à inevitável colagem a um tempo político que se queria deslembra, terão contribuído, talvez, para justificar o total esquecimento a que esta conservadora foi votada. Na realidade, e ainda que solidamente fundamentada no conhecimento técnico (pese embora as interpretações exageradas e abusivas, designadamente na identificação e leitura dos significados da presença de personagens da mitologia e religião hindu, budista, islâmica nos objectos indo-portugueses), o posicionamento discursivo de Madalena de Cagigal e Silva não foge à narrativa etnicista que desde início enformou a concepção do indo-português, aqui e ali fortemente eivada do pendor nacionalista que moldou as décadas em que viveu.<sup>3</sup>

Este texto resulta do trabalho que tenho vindo a desenvolver nos últimos anos sobre o uso do termo indo-português e que recupera a memória do contributo da conservadora Madalena de Cagigal e Silva para a identificação do património móvel do Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique. Igualmente, insere-se num projecto em progressão que pretende chamar a atenção para a necessidade de preservação do seu mobiliário expositivo, da autoria do arquitecto Rui Pimentel.

---

2 Registe-se, todavia, que não há alterações entre a versão que dactilografou em Outubro de 1980 e a que foi publicada nas actas. Ver Silva 1985, 373-393.

3 Este texto tem por base a investigação desenvolvida em Pinto 2014, vol. I, 198-208 e vol. III, 28-46.

### **Madalena de Cagigal e Silva e *A Arte Indo-Portuguesa***

Apesar de quase esquecida e pouco referida, Madalena de Cagigal e Silva teve um papel relevante na *invenção* de uma ideia de arte indo-portuguesa (Vicente 2003: 39), cuja definição continua a ser de síntese difícil. Os motivos da dificuldade são rapidamente enunciados: indefinição conceptual na origem, a visão etnicista e imperial que lhe está subjacente, os constrangimentos da geografia política, o alargamento do uso do termo para além do mobiliário e, por fim, a já longa e diversa historiografia dedicada ao termo. É inequívoco que na base de produção se encontram objectos com características híbridas e com originalidade, resultante da deslocação de pessoas para uma geografia diferente da da sua origem, e que se pode resumir em “objectos com formas ocidentais manufacturados com materiais indianos e decorados com, maioritariamente, motivos decorativos locais” conforme já foi referido por Pedro Moura Carvalho (2003, 36),<sup>4</sup> ou, de uma forma mais abrangente, a “cultura material e artística do cristianismo na Índia”, de acordo com a leitura de Paulo Varela Gomes (2012, 105).

Ainda assim, não é fácil perceber quais as razões para que só em final de 1966 tivesse surgido no panorama editorial português uma monografia com este tema – *A Arte Indo-Portuguesa*. Cagigal e Silva, de forma desassomburada e logo no segundo parágrafo, começava por definir a arte indo-portuguesa, remetendo para Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910) e para John Charles Robinson (1824-1913), já na conclusão (Pinto 2016, 2-3; Pinto 2014, 64-68), escrevendo que: “tem servido para designar, com mais ou menos hesitações e restrições, tanto objectos de arte portuguesa com influência indiana, como obras de arte indiana com influência portuguesa” (Silva 1966, 5).

O livro de Cagigal e Silva e a definição que nele se dava de indo-português não podiam evitar o equívoco da excessiva ambição do trabalho. Isto é, estavam em causa categorias – arte; arte portuguesa; arte indiana – que, também, por não terem sido (mal ou bem) definidas à partida, introduziam factores de variabilidade na formulação do juízo. Por outro lado, não obstante as boas intenções e o imenso trabalho de pesquisa e de troca de informação com outros investigadores, os poucos conhecimentos da autora sobre arte indiana (designadamente, porque a própria reconhecia na designação de Índia a geografia que corresponde ao sub-continente indiano onde as realidades culturais, sociais e religiosas são bem diversas de região para região e de estado para estado) e arte islâmica condicionaram em muito as possibilidades interpretativas do texto.

O problema é que ao inventar uma arte indo-portuguesa – “«Estilo», no sentido artístico, será tudo quanto caracteriza e individualiza uma obra de arte

---

4 Tradução minha.

ou um grupo de obras de arte” (Silva s/d, 359) –, Cagigal e Silva tinha que desenvolver um sistema de classificação que apurasse características mais ou menos constantes, repetitivas e comuns a todos os objectos, o que seria manifestamente difícil. Por isso, o livro dividia-se em partes com capítulos sobre materiais, formas, decoração (o mais extenso de todos), origem e evolução, e, dentro destas, organizava-se em tipologias, tentando relacionar toda a informação recolhida.

E o “inegável estilo indo-português” era-o porque as “peças indo-portuguesas são diferentes das obras de arte indiana e diferentes também das obras de arte portuguesa” (Silva s/d, 359). Assim, o que eram a arte indiana e a arte portuguesa?

Não fugindo ao padrão que se estabelecera décadas antes Cagigal e Silva começava por um panorama histórico, uma vez que havia “necessidade de se fazer uma breve referência à evolução histórico-religiosa das duas nações em relação com a arte e dar uma noção do que foram as suas concepções artísticas”. Recuando a Alexandre Magno, reconhecia que a península hindustânica não tinha união político-geográfica, mas que haveria “nela uma relativa unidade cultural” dravidiana que fornecia o fundo comum. Seguia evocando os episódios mais relevantes da “história” da Índia – arianos, budismo, Gândhara, período Gupta, etc. etc. – sem uma verdadeira pormenorização geográfica e cultural. Por fim, resumia as teorias que tinha lido sobre arte indiana do seguinte modo: “São muitas as teorias que existem sobre o valor e o alcance das influências sofridas pela arte indiana, mas, duma maneira geral, podemos reuni-las em três grupos: grupo de teorias que quase reduz a arte indiana a uma arte de importação; grupo de teorias no qual se dá como superficial toda a influência estrangeira na arte indiana, e, finalmente, um grupo intermediário onde, a par da tradição local em certos ramos de arte, se reconhece a marca dos povos com quem a Índia manteve relações” (Silva s/d, 165 e 169).

É inegável que a autora leu inúmeras e diversas obras (a bibliografia citada espelha-o), a questão é que, tanto a maior parte dos autores que citava quanto a própria Madalena, estavam mais atentos à identificação dos vestígios (ou colocado de outra maneira, à determinação das maneiras de influência directa) da arte europeia nas formas indianas, fosse ela portuguesa ou não (Silva s/d, 359).

Já quanto à arte portuguesa, por razões fáceis de compreender, a autora estendeu-se menos, salientando a ligação da arte ao catolicismo e, grosso modo, considerando que portuguesa, era a arte feita em Portugal. Em suma, fosse no que dizia respeito à arte portuguesa fosse no que dizia respeito à indiana (agravado pela circunstância de não ser de facto especialista em artes asiáticas), não reconhecia um aspecto fundamental para o entendimento destes fenómenos: a circulação dos objectos, das formas, técnicas, materiais e artesãos, que era verdadeiro para a Europa (e para a difícil identidade de uma arte portuguesa construída

com base em objectos de uso, grandemente, utilitário e religioso, mais ainda num império feito com usos de tantas nações) como para a história da arte na Índia.

Pese embora o que ficou escrito, e conforme já foi referido por Pedro Moura Carvalho, esta publicação tem a vantagem de ser profusamente ilustrada e de mostrar ao público português uma série de imagens de peças que pertencem a colecções estrangeiras, pelo que, sendo afinal o texto mais abrangente sobre o tema e, também, devido ao seu impacto, contribuiu para criar uma série de mitos que se perpetuam até aos nossos dias (Carvalho 2003, 43). Todavia, tem igualmente aspectos de grande novidade, como o facto de discutir alguns dos locais de fabrico e ter chamado a atenção para as “obras realizadas para utilização de indianos, como [lhe] mostra[va]m peças de mobiliário antigo criado para uso próprio, existentes em casas de indianos de vários pontos da província de Moçambique”.

Esta frase abre-nos caminho para uma caracterização da circunstância sócio-política do momento em que o livro foi escrito e para a ligação da autora ao Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique, sintetizada na frase final do texto: “Assim, daremos por terminado um trabalho, mas não as investigações sobre um assunto do maior interesse, não só para nós como apaixonadas dos temas das relações Oriente-Occidente, como para o País a que temos a honra e o gosto de pertencer” (Silva s/d, 359-360).

A realidade é que a obra de Madalena de Cagigal e Silva se inscreve num momento profundamente nacionalista em que todas as formas de propalação e valorização da nação portuguesa foram usadas propagandisticamente.

Publicado em Dezembro de 1966, muito do material utilizado no mesmo e algo do que ficou escrito, era devedor da missão à Índia ocorrida em 1951 e realizada por Mário Tavares Chicó (1095-1966), Carlos de Azevedo (1918-1995), Martinho Humberto dos Reis (1904-?) e pelo fotógrafo José Carvalho Henriques (?) que, como Paulo Varela Gomes recordava “constitute[d] the first large scale, scientific survey of the churches, forts and Hindu temples in Portuguese India”<sup>5</sup>

Não há no livro qualquer informação quanto às razões para o momento de publicação do título e nada na documentação sugere que o livro tenha sido uma encomenda. Como a autora disse a sua “maior entrega” havia sido à arte indo-portuguesa – “Conhecemos a maior parte dos seus trabalhos e as suas investigações a que se tem dedicado. Diga-nos, por favor, de todas as suas obras, aquela que mais a interessou e à qual se consagrou inteiramente?; – Por

---

5 Paulo Varela Gomes, comunicação apresentada em Shimla no Indian Institute of Advanced Studies em Maio de 2010, sob o título “The many memories of church architecture in Goa”, 18 (texto policopiado).

circunstâncias da vida e porque tudo quanto é letra e especialmente história de arte me interessa – o mesmo não posso dizer a respeito das ciências – nunca consegui dedicar-me «inteiramente» a nenhum assunto. Mas a obra a que mais completamente me entreguei, foi sem dúvida, a «Arte Indo-Portuguesa» agora em vias de publicação.”<sup>6</sup> – e, por isso, este seria um projecto pessoal, ou quando muito, da casa editora.

Por outro lado, a publicação definitiva da obra ter-se-á arrastado por razões que não consegui apurar. Numa entrevista concedida em Agosto de 1964 mencionava-se que essa se encontrava em vias de publicação e fazia largas referências à mesma; nas suas palavras: “A oportunidade desta publicação é inegável por quanto constituirá mais um documento, e dos de mais valia, a atestar, que a presença dos portugueses na Índia se manifestou desde que lá fundearam as primeira naus não apenas como a de conquistadores, mas também nos domínios do Espírito e da Arte, onde a sua influência se fez sentir, inspirando artistas nativos e dando origem a uma nova arte híbrida indo-portuguesa em que maravilhosamente se combinaram as formas da Metrópole com a exuberante decoração indiana”<sup>7</sup>.

A verdade é que o interesse da autora por temas relacionados com a Ásia se revelara desde cedo. Em 1946 licenciara-se em Ciências Históricas e Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com tese sobre as *Relações artísticas entre Portugal e a China (séculos XVI-XVIII)* e logo três anos depois fez o levantamento e escreveu “Alguns motivos decorativos orientais na arte indo-portuguesa”. Este trabalho foi reutilizado na publicação (inserido, a propósito, na bibliografia), essa sim mais relevante para a historiografia do indo-português, do capítulo que Cagigal e Silva escreveu para a primeira grande síntese da arte portuguesa, dirigida por João Barreira (1866-1961).

Este dado não é pouco relevante, e por três motivos principais. Por um lado, porque *Arte portuguesa* é um trabalho com contornos pioneiros no panorama de publicações dedicadas à arte em Portugal – é a primeira história da arte impressa no país tematicamente abrangente e foi escrita pelos maiores especialistas de cada uma das áreas –, por outro, porque inclui Madalena Cagigal e Silva nesse leque de especialistas (conferindo-lhe igualmente a competência sobre o tema que se lhe pegou à pele), e por fim, porque esta foi a primeira e (durante muitas décadas seguintes a única) história da arte geral que incluiu na sua formulação a

6 Maria Manuela David Gomes, “Página Feminina: A obra a que mais completamente me entreguei foi, sem dúvida, a «Arte Indo-Portuguesa» agora em vias de publicação. Afirmou-nos a Dr.ª Maria Madalena de Cagigal e Silva conservadora do Museu de Arte Popular, em Lisboa,” *Notícias de Setúbal*, 20 Agosto, 1964, 2.

7 Gomes, “Página”, 5.

arte colonial (nos moldes geograficamente mais circunscritos e com os atavismos inerentes à época, mas ainda assim), precisamente através do texto desta autora.

Saídos do prelo em datas imprecisas, os quatro volumes que compõem a obra começaram a ser impressos em 1946 com o título dedicado à arquitectura e escultura, da exclusiva responsabilidade de João Barreira, e que reunia alguns textos dispersos anteriormente publicados em periódicos. O segundo e terceiro volumes foram dedicados às artes decorativas e mereceram que Barreira escrevesse um Prefácio (sem, contudo, fazer menção ao texto de Cagigal) no qual remetia para a exposição de 1882 a revelação “a críticos, artistas e simples amadores que havia no país uma abundantíssima colecção de objectos suntuários, restos ainda notáveis de uma riqueza dispersa ou perdida, afirmando um passado de produção decorativa intensa em que o esforço nacional tinha impresso o cunho do seu espírito e segurança da sua técnica” (Barreira s/d, 5). Barreira inscrevia-se indefectivelmente no grupo de estudiosos “patrióticos” (num termo que também usava neste Prefácio) que procurava e propagava a essência da arte portuguesa.

É no *curriculum vitae* de Madalena de Cagigal e Silva que se encontra uma data aproximada para a edição dos dois volumes dedicados às artes decorativas: 1953. O ano é fornecido para a escrita do texto e, de facto, quer as datas dos catálogos das exposições no Victoria and Albert Museum (1948 e 1951) que surgem na bibliografia citada quer a nota que finaliza o texto, reportam para uma edição posterior a 1952.<sup>8</sup>

Ainda que resumida, a bibliografia que a autora fornecia no fim do texto mostra que por essa altura já tinha beneficiado de idas em trabalho a Londres, onde terá recolhido grande parte da informação que, aliás, estava muito actualizada para o estado dos conhecimentos na altura. A definição que Madalena dava de arte indo-portuguesa era a mesma que repetiria anos mais tarde na publicação de 1966, tendo como única nota dissonante o facto de considerar que esta dizia respeito “em especial, ao ramo das artes industriais” (Silva s/d, 245), o que atesta a maior ambição do título posterior e, do mesmo modo, o alargamento de campo que a influência da missão de 1951 permitira.

Do mesmo modo, na súpula que fez sobre as colecções que possuíam objectos indo-portugueses, deixava perceber que as conhecia por tê-las visto fosse directamente fosse por fotografia. Cagigal conhecia e lera o trabalho de John Irwin (1917-1997), designadamente os dois catálogos sobre arte e bordados indianos citados na bibliografia, de onde provavelmente terá colhido muitos dos dados que desenvolveu sobre a influência indiana nos objectos que tratou. Madalena foi

---

8 Museu Nacional dos Coches – Arquivo (Lisboa), *Processo pessoal de funcionário*, Madalena de Cagigal e Silva, n.º 1.46, cx. 16 e 16A, *Curriculum vitae*, s.l., s.d.

bastante cuidadosa na escrita do seu texto para a obra de João Barreira: não fez afirmações conclusivas e chamou várias vezes atenção para o estado embrionário dos estudos e do levantamento documental. Todavia, assumiu uma diferença de interpretação entre as leituras que se seguiam em Portugal e em Inglaterra. Nas suas palavras: “Em Portugal tem-se usado principalmente no sentido decorativo, enquanto John Irwin, (...) compreende por «arte indo-portuguesa» mais uma técnica do que uma combinação de ornatos” (Silva s/d, 246). Por fim, era já notório neste capítulo a metodologia que a autora desenvolveria em *A Arte Indo-Portuguesa* organizando e classificando a informação em grupos estilísticos.

Entre inúmeros outros interesses e as circunstâncias profissionais que se impunham, Madalena nunca abandonou a investigação das diversas manifestações artísticas que testemunhavam a presença de portugueses na Ásia, publicando numerosos artigos, pelo que a escolha a ser feita por parte da FCG foi “simples”, para se deslocar a Moçambique e dar pareceres, inventariar e classificar as peças de arte e etnografia de uma série de colecções públicas e privadas que ali existiam, entre elas, a do Museu de Arte Sacra da Ilha.

### **Os antecedentes**

A história da valorização e salvaguarda do património artístico móvel da Ilha de Moçambique, e designadamente do que estava à guarda da Misericórdia, remontava a pelo menos 1892. Segundo Vera Félix Mariz, e na sequência da lei de desamortização dos bens da Igreja e das corporações religiosas de Junho de 1866 (e que abrangia as Misericórdias), o Governo-Geral de Moçambique determinara que se procedesse à inventariação e avaliação dos “trastes” em materiais nobres (ouro, prata, têxteis, porcelanas, etc.) daquela corporação da Ilha. O cumprimento desta tarefa levou à criação de uma comissão que reunia oficiais administrativos, militares e religiosos que contribuíram para o arrolamento e avaliação monetária das peças, sobretudo as de metal precioso, já que naquela ocasião “prestou-se pouca ou nenhuma atenção a peças de escultura, pintura, paramentos ou mobiliário” (Mariz 2016). Com a implantação da República e a proclamação da Lei da Separação do Estado e da Igreja nas colónias em 1913 procedeu-se à entrega à Escola de Artes e Ofícios dos objectos artísticos e sacros da Misericórdia, transferência que antes de 1939 já fora invertida, “uma vez que D. Francisco Ferreira da Silva conseguiu que o Governo cedesse a igreja e respectivas alfaias e objectos de culto à Prelazia de Moçambique.” (Mariz 2016, 155-156).

A par com a indefinição quanto à tutela das alfaias e objectos artísticos, mantinha-se a pouca actuação na preservação e restauro do património edificado, que se foi degradando nos anos seguintes.



Para além das comissões oficiais, o património edificado de origem portuguesa situado na costa oriental africana beneficiou da intervenção da FCG, que apenas dois anos após a sua criação, patrocinou em 1958 a ida de Charles Boxer (1904-2000) e Carlos de Azevedo (1918-1995) a Mombaça no âmbito das escavações arqueológicas que aí tinham lugar. Classificado como Monumento Histórico nesse mesmo ano, o Forte de Jesus estava a ser intervencionado por uma equipa inglesa e queniana, que necessitava da ajuda documental de especialistas na história de Portugal e do império. Foi na sequência desta oportunidade que a FCG passou a desempenhar um papel relevante na recuperação e no restauro arquitectónico em Moçambique.

Escassos cinco anos volvidos, em 1963, e já depois da edição no ano de 1960 do livro *A fortaleza de Jesus e os Portugueses em Mombaça (1593-1729)*, com versões em português e inglês, José de Azeredo Perdigão (1896-1993), presidente do Conselho de Administração da FCG deslocou-se a Angola e Moçambique, tendo dedicado particular atenção à identificação e ao estado de conservação do património histórico edificado.<sup>9</sup>

A constituição de um futuro museu nas instalações vizinhas da antiga Misericórdia ficou logo sinalizado. É disso que nos dá conta o documento datado de 10 de Setembro de 1963, o excerto da acta n.º 146 da Comissão Delegada da FCG, no qual consta um: “Subsídio de Esc. 100.000\$00 (cem mil escudos), concedido durante a viagem do Senhor Presidente ao Ultramar, para instalação de um Museu Sacro na Capela do Palácio de S. Paulo – Ilha de Moçambique.”<sup>10</sup>

Na sequência desta visita e da abertura enunciada pela FCG quanto à participação de obras de restauro do património moçambicano, Pedro Quirino da Fonseca (1922-2001), arquitecto contratado com a função de elaborar os estudos para a Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique, estruturou vários projectos e pedidos de apoio dirigidos à FCG. Chegado a Moçambique em 1962, a sua presença foi fundamental para organizar os serviços da Comissão e reunir as condições para uma actuação mais eficaz.

Aliás, dever-se-á a Pedro Quirino da Fonseca a chamada de atenção para a existência do conjunto de alfaias litúrgicas que se guardavam então na igreja da Misericórdia, conforme se regista em documento datado de 22 de Março de 1963. Depois de algumas peripécias que envolveram a definição da localização final do museu, optou-se já em 1964 por instalá-lo em espaços do antigo hospital da Misericórdia, de acordo com projecto da Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique. Segundo Vera Félix Mariz, as razões seriam

9 Para mais desenvolvimento sobre este tema ver Mariz 2016, 168 ss.

10 FCG (Lisboa), ASC, Processo 01891, documento avulso, Lisboa, 10/09/1963.

fáceis de identificar: “a localização acessível aos visitantes e a disponibilidade e carga memorial do espaço” (Mariz 2016, 546-547).<sup>11</sup>

### **O Museu de Arte Sacra, Madalena de Cagigal e Silva e Rui Pimentel**

A análise e transformação do espaço ia seguindo os trâmites necessários, mas face à inexistência de um técnico que pudesse avaliar e inventariar os objectos, a Comissão moçambicana solicitou à FCG que enviasse um especialista para o território. Conforme se lê na documentação interna da Fundação, a escolha foi imediata: “Todavia, no caso do exame [das peças a classificar e estudar], o problema está em parte simplificado visto tratar-se de peças de arte indo-portuguesa e existir no país um especialista neste sector: trata-se da Sr.<sup>a</sup> D. Maria Madalena de Cagigal e Silva, ex-bolseira da Fundação, Conservadora do Museu de Arte Popular, que poderá, eventualmente, encarregar-se de proceder ao estudo e classificação das várias peças existentes na Igreja da Misericórdia. Depois de classificadas e devidamente inventariadas – pedir-se-ia para tanto àquela Senhora, no caso de se deslocar a Moçambique, que nos preparasse um relatório, com o inventário das peças e um ficheiro documentado com fotografias – pôr-se-ia a questão do seu restauro, a decidir mediante consulta a um especialista.”<sup>12</sup>

De facto, Madalena de Cagigal e Silva deslocou-se a Moçambique, onde já se encontrava no dia 7 de Julho de 1966, passando cerca de um intenso mês em visitas a colecções privadas e públicas, interagindo com os técnicos locais e recolhendo material para o relatório que escreveu à FCG. Igualmente, procedeu à avaliação e inventário escrito de todas as peças reunidas para o Museu de Arte Sacra, através do preenchimento manual de uma ficha de inventário-tipo que seguia o formato das usadas nos museus nacionais portugueses. Neste sentido, as peças foram classificadas e inventariadas como objectos museológicos artísticos, divididas por tipos, com grande predomínio para a ourivesaria de carácter religioso. As descrições e análise seguiram o estado da questão da historiografia da arte portuguesa e o entendimento que Cagigal e Silva vinha elaborando sobre a “arte indo-portuguesa”.

Neste âmbito, convém recordar que a data de publicação de *A Arte Indo-Portuguesa* é também o ano de 1966 e reconhecer, portanto, a importância desta estadia na Ilha de Moçambique para consubstanciar o pensamento de Cagigal e Silva sobre o tema.

---

11 Sobre a história do espaço e dos planos de instalação do museu ver a mesma tese nas páginas seguintes.

12 FCG (Lisboa), ASC, Processo 01891, Informação de Vítor Sá Machado, Lisboa, 10/02/1966.

Para a história da criação do Museu de Arte Sacra é particularmente interessante o episódio que reuniu Madalena e o arquitecto Rui Pimentel (1924-2015), que a acompanhou nas visitas às instalações no edifício do futuro museu.

A viver em Maputo desde 1964, para onde se deslocara no âmbito da formação do Gabinete de Urbanização, mas aonde ficou apenas mais um ano, é provável que em 1966 já estivesse a desenvolver a que seria a sua actividade principal naquele território: a concepção e produção de mobiliário.<sup>13</sup>

Formado em arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto, trabalhou com Fernando Távora, Carlos Ramos e outros grandes nomes da arquitectura portuguesa, tendo também viajado pela Europa e Brasil. Apesar do estudo da sua obra e percurso de vida estar por fazer, aparentemente e até à sua ida para Moçambique, Pimentel dedicava-se exclusivamente à arquitectura. Terá sido precisamente a partir de 1966 que se começou a desenvolver o interesse pelo mobiliário, em circunstâncias por esclarecer. A realidade é que em 1970 estava a realizar várias exposições de móveis em Joanesburgo, executados em madeiras de grande qualidade originárias de Moçambique. Terá sido na sequência deste processo que em 1971 montou um atelier onde desenvolveu vários projectos autorais, passando igualmente a dirigir a fábrica de móveis SIESTA em Maputo.

Rui Pimentel foi também o autor do mobiliário museográfico do Museu<sup>14</sup>, revelando um conhecimento sobre este tipo de equipamento que poderá ter resultado das conversas e discussões com Madalena de Cagigal e Silva. A opção pela manufactura das peças, únicas e desenhadas para aquela sala, seguindo as normas comuns à época, revela um mobiliário de excelência que não se fica pela qualidade dos materiais. Para além de plintos para a escultura de diferentes dimensões (desmonotonizando o espaço) adequados às alturas das peças, foram desenhadas vitrinas com trempes imponentes em madeira nobre. Sobre os pés das vitrines foram rasgados sulcos horizontais que permitiam o encaixe de vidros a toda a volta (permitindo ver as peças de vários ângulos), emoldurados por estruturas de fino metal dourado.

Ainda que datadas e de difícil manuseamento para as exigências museológicas actuais, estes móveis fazem parte de uma herança patrimonial do tempo e da história de Moçambique que urge preservar.

Inaugurado com pompa e circunstância no dia 23 de Novembro de 1969, o Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique sobreviveu. Não sem grandes

---

13 “Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Rui Pimentel,” consultado em 4 de Maio, 2019, [https://sigarra.up.pt/up/pt/WEB\\_BASE.GERA\\_PAGINA?P\\_pagina=1004309](https://sigarra.up.pt/up/pt/WEB_BASE.GERA_PAGINA?P_pagina=1004309).

14 *Monumenta: boletim da Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique*, n.º 4 (1968), 71, cit. em Mariz 2016, 557.

dificuldades, que o estado das instalações, das peças e do mobiliário atestam melhor que as palavras, conforme foi possível verificar aquando da realização do XV Seminário, entre final de Outubro e início de Novembro de 2018. A Fundação Calouste Gulbenkian tem novos planos para revitalizar o velho equipamento museológico. A ambição deste texto é que, para além do espaço e das peças de arte sacra, os móveis mereçam igual atenção.

## Bibliografia

- BARREIRA, João. s/d. “Prefácio.” In *Arte portuguesa. As Artes decorativas*, ed. João Barreira, vol. 1, 5-7. Lisboa: Edições Excelsior.
- CARVALHO, Pedro Diniz de Moura. 2003. “Indo-Portuguese Furniture.” Tese de doutoramento, School of Oriental and African Studies.
- GOMES, Paulo Varela. 2012. “As igrejas invisíveis de Goa.” In *Goa: Passado e presente*, ed. Artur Teodoro de Matos e João Teles e Cunha, tomo I, 101-124. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa / Centro de História de Além-Mar.
- MARIZ, Vera Félix. 2016. “A «Memória do Império» ou o «Império da Memória». A salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino (1930-1974).” Tese doutoramento, Universidade de Lisboa.
- MARIZ, Vera. 2016. “De Hospital da Misericórdia a Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique (séc. XVI-1969).” *ARTis ON* 3: 151-159. <http://dx.doi.org/10.37935/aion.v0i3.71>.
- PINTO, Carla Alferes. 2016. “A arte ao serviço do império e das colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial.” *Midas* [Online] 6. <https://doi.org/10.4000/midas.957>.
- PINTO, Carla Cristina Alferes Salgado da Silva. 2014. “A Colecção de Arte Colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de estudo e musealização.” Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e. 1966. *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa: Edições Excelsior.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e. 1985. “A história e as relações artísticas entre Portugal e a Índia.” In *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa: Actas*, ed. Luís de Albuquerque e Inácio Guerreiro, 373-393. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e. s/d. “A arte indo-portuguesa.” In *Arte portuguesa. As Artes decorativas*, ed. João Barreira, vol. 1, 245-264. Lisboa: Edições Excelsior.
- VICENTE, Filipa. 2003. “The colonies on display: representation of the Portuguese ‘Estado da Índia’ in exhibitions abroad.” *Estudos do século XX* 3: 37-55.