



Alfredo Keil,

O SOM DAS ÁRVORES —



SAO ROQUE

Alfredo Keil,

O SOM DAS ÁRVORES —



SÃO ROQUE

§ AGRADECIMENTOS

ANTÓNIO PINTO // CARLOS ALBUQUERQUE // CARLOS RAMIRES // GRAÇA LUDOVICE // FRANCISCO KEIL DO AMARAL //
PEDRO KEIL DO AMARAL // JOÃO KRULL // JOAQUIM BARATA // JONATHAN GOULD // JOSÉ ALBERTO RIBEIRO // LIRA KEIL DO AMARAL //
MARIA DE AIRES SILVEIRA // PAULO FERREIRA DE CASTRO // SÍLVIA CHICÓ §

— ALFREDO KEIL, O SOM DAS ÁRVORES

NOTA DE ABERTURA

MÁRIO ROQUE & ANTÓNIO A. LIMA

Expor Alfredo Keil dá-nos uma enorme alegria e é um desejo de longa data, por o considerarmos um dos maiores artistas plásticos portugueses. E não só artista plástico! Um dos maiores artistas num sentido mais lato, com a sua vertente musical, fotográfica, literária, teatral e ainda coleccionista.

Não existe nenhum tão versátil e tão completo! O seu trabalho musical é da maior relevância. Aqui não podemos deixar de mencionar o Hino Nacional, cuja música é de sua autoria, sem dúvida um dos mais bonitos hinos em todo o mundo.

Keil compositor e Keil pintor influenciaram-se mutuamente. A sua pintura mostra uma indiscutível musicalidade, para a qual contribui a luz e a cor das suas paisagens /composições; e a sua música, tem a luz, a harmonia, o ritmo e a modernidade das suas pinceladas.

A vontade de fazer a exposição aumentou com as visitas a Canas de Senhorim, a casa da Lira e do “Pitum”, pessoas maravilhosas que nos receberam de uma forma calorosa (os almoços da Lira ajudaram...) e que nos fizeram compreender melhor a dimensão desta família de artistas e coleccionadores.

Fica aqui a esperança que o Museu Alfredo Keil se venha a concretizar um dia. Faz todo o sentido! Tem havido ao

longo dos anos várias tentativas, promovidas quer por Maria Keil, quer pelo seu filho Arquitecto Francisco Keil do Amaral, mas todas se lograram. A última, em Sintra, um projecto maravilhoso na Quinta da Abelheira, não chegou a bom termo por causa da pandemia... Mas será que ainda não vai a tempo?

A música e a pintura de Alfredo Keil são indissociáveis, e por isso vos propomos a visita a esta exposição ao som da música de Alfredo Keil. ✍

Novembro 2021



— LAMENTAÇÕES, MESMO SEM O CORRESPONDENTE MURO

FRANCISCO KEIL DO AMARAL

Certamente faria feliz Alfredo Keil saber que seus filhos, tanto Guida como, especialmente, Luiz, não só preservariam o espólio artístico pessoal que deixou como continuariam várias das suas colecções. E o mesmo fez o seu neto Francisco Keil do Amaral, na medida do possível. Tarefa nem sempre fácil no nosso país.

É bom exemplo o caso dos instrumentos musicais antigos que, naturalmente, exigiam condições especiais de espaço e conservação. Só alguns anos após a morte de Alfredo Keil o Estado decidiu adquirir a colecção, que acomodou e guardou tão eficazmente que chegou a ignorar-se, a certa altura, o seu paradeiro. Foram necessários mais de oitenta anos para reaparecer e ser integrada no Museu Nacional da Música, que está instalado na estação Alto dos Moinhos do Metropolitano de Lisboa.

Quanto à parte relativa às composições musicais de Alfredo Keil, todo o espólio foi oferecido pela família ao Estado, e entregue na Torre do Tombo (de onde terá passado, consta, para o referido Museu da Música).

Mais complicado o destino das obras de arte — pintura, desenho, etc. — que, como se depreende do que atrás foi dito, eram muito numerosas.

Numa família que se caracterizou pelo seu pendor colecionístico e preservador, seria possível reconstituir, graças aos objectos e documentos que acumulou, toda uma vida pessoal, testemunho de uma época da vida cultural portuguesa.

Foi, por isso, proposta a sua disponibilização, para exibição pública, no contexto de um espaço museológico. E em condições que não podiam ser mais favoráveis: sem encargos, em regime de comodato, por prazo dilatado, a acordar. Podemos dizer que esta oferta tem sido feita pela família a diversas entidades, e ao longo de um período de tempo que já ultrapassou um século!

É impressionante, e deixa dúvidas sobre o interesse que a cultura efectivamente merece ao público português e a quem o governa, o historial dessas tentativas. E é, ao mesmo tempo, desconcertante, porque as propostas foram, na generalidade, recebidas com muito agrado e promessas de concretização — que, depois, não tinham consequências.

À Câmara Municipal de Lisboa, primeira tentativa por se tratar da cidade natal, e muito amada, de Alfredo Keil —

sugeri alguns locais, como o palácio do Marquês de Tancos, ou o *chalet* “Beau Sejour” em Benfca.

A Câmara Municipal de Sintra — zona de eleição para Alfredo Keil, e onde tanto ele como toda a família posteriormente, tiveram residências — manteve durante alguns anos em depósito todo o espólio artístico, que se destinava, pensou-se, a um anexo da Quinta da Regaleira, ou a Colares (onde acabou por ser realizada uma exposição “descargo de consciência”, antes da devolução do espólio).

A Câmara Municipal de Ferreira do Zêzere sugeriu um antigo solar.

A Câmara Municipal de Tomar mostrou interesse.

A Câmara Municipal de Torres Novas chegou a assinar um acordo, e pagou um projecto arquitectónico completo para um edifício destinado ao Museu Alfredo Keil no centro histórico da cidade. De que depois desistiu.

Na Galeria D. Luiz do Palácio da Ajuda, nem Lisboa, foi realizada em 2001 uma excelente exposição evocativa da obra e da personalidade de Alfredo Keil, por iniciativa do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), do Ministério da Cultura, que teve um merecido sucesso.

Em Sintra, novamente a empresa Parques de Sintra (2018), Monte da Lua, SA, assinou um Contrato de Comodato e projectou um Museu Alfredo Keil e Centro de documentação Luiz Keil, na Quinta da Abelheira, em Pedro — última hipótese, quase concretizada, mas abortada pela pandemia que nos atingiu e eliminou todo o fluxo turístico que alimentava a empresa.

Mais uma vez foi devolvido o espólio, tão completo e diversificado quanto possível — e exaustivamente inventariado (2021).

Em 18 de Maio de 2021 foi inaugurado em Viseu o Museu Keil Amaral, um de oito museus municipais — que a Câmara Municipal honrosamente financiou e gere — e no qual se encontram representados treze artistas da mesma família, com raízes beirãs que justificam este local, e que, desde há quase dois séculos tem dado o seu contributo à cultura nacional.

Nele está, naturalmente, representado Alfredo Keil, em três pequenas salas, das vinte que constituem o Museu.

É prestigiante, é digno.

Pensamos que merecia mais! 

— ALFREDO KEIL (1850 – 1907) TRAÇOS DE UMA VIDA

FRANCISCO KEIL DO AMARAL

Alfredo Cristiano Keil nasceu em Lisboa, em 1850, filho de Johan Christian Keil e de Maria Josephina Stellflug. Seu pai, originário de Hanover, estabeleceu-se como alfaiate em Lisboa mas era, primeiro que tudo, um financeiro.

Acumulando uma razoável fortuna, pôde proporcionar ao seu único filho uma excelente educação artística — área para a qual manifestara desde cedo vocação.

Estudou música com o pianista húngaro Oscar de la Cinna, em Lisboa, e aos doze anos compunha a sua primeira obra musical para piano. A fim de aperfeiçoar os conhecimentos, foi em 1869 para a Academia Real de Belas Artes de Nuremberg, na Alemanha, onde teve como mestres os pintores românticos Kaulbach e von Kriesling.

Mas a guerra franco-prussiana fez com que regressasse a Lisboa em 1870, onde continuou a estudar música com António Soares e Ernesto Vieira, desenho com Joaquim Prieto e pintura com Miguel Lupi.

Da estadia na Alemanha e do contacto com os românticos, Alfredo Keil conservou o gosto pela natureza. São preciosos os desenhos a lápis dos seus pequenos álbuns de bolso, que trazia sempre consigo.

E, em busca das paisagens que mais o impressionavam, caminhava pelo campo com uma mochila, contendo telas, tintas e pincéis, e levando consigo um pequeno cavalete, um banco e um chapéu-de-sol, para se instalar nos locais preferidos e pintar “do natural”, ao ar livre.

Conheceu grande parte do país, mas as regiões que mais o cativaram foram as de Sintra e de Ferreira do Zêzere. Em viagens pelo estrangeiro pintou também paisagens em França, na Alemanha, em Itália.

Em 1876 casou com Cleyde Maria Margarida Cinatti, filha de Giuseppe Cinatti, conhecido cenógrafo e arquiteto



Alfredo Keil e os pais.

italiano, radicado em Lisboa. Tiveram quatro filhos. A primeira, Joana, morreu em criança, e o último, Paulo, era jovem adulto quando o vitimou a terrível “gripe espanhola”, em 1920. Sobreviveram Luiz e Guida.

Durante a sua vida, não muito longa — 57 anos — Alfredo Keil alcançou uma popularidade invulgar, quer através da sua obra pictórica quer dos êxitos musicais — de que “A Portuguesa” seria a consagração maior.

Típico lisboeta frequentou tertúlias e fez amizades no meio artístico e intelectual da época — a conhecida “geração de 70”. Diz-se que o escritor Eça de Queiroz se inspirou na sua



Pincéis e caixa de pintura de Alfredo Keil.

figura e personalidade — tantas eram as coincidências — para criar o maestro Cruges do romance “Os Maias”.

Recebeu elogios e apoio de amigos e admiradores, homenagens, presentes, condecorações, referências frequentes na imprensa. A conhecida Tabacaria Costa, amiga das Artes, editou duas séries de postais com reproduções de pinturas suas, entre outros “souvenirs”. Apareceu retratado em calendários, capas de revistas, caricaturas.

Poderá dizer-se que outra das suas qualidades seria uma sábia combinação de simpatia com auto-promoção. A apresentação, à sua custa, da ópera Irene em Turim, Itália, com



grande sucesso e condecoração pelo rei Humberto, é disso um bom exemplo. Não surpreende que, nos anos finais de vida, o tivessem atormentado muitas dificuldades económicas.

Em 1907 morre em Hamburgo, na Alemanha, para onde fora levado na esperança de debelar uma doença fatal. O seu funeral, em Lisboa, que se previa ter honras especiais, foi boicotado pelo governo monárquico, por reear manifestações republicanas ao autor de “A Portuguesa”.

ALFREDO KEIL, PINTOR

Não se filiando em nenhuma “escola” ou corrente artística das que, no seu tempo, começavam a surgir, principalmente em França com o Impressionismo, Alfredo Keil foi considerado um romântico tardio, ou um naturalista romântico.

Visitou Barbizon, uma aldeia francesa procurada por vários artistas, como Corot, pela sua natureza genuína e impoluta, onde pintou algumas telas. Era um contemplativo, reproduzindo com rigor aquilo que observava — paisagens, cores, efeitos atmosféricos — na maior parte em quadros de pequenas dimensões, feitos “in loco”, e caracterizados por uma grande delicadeza na execução e uma perfeita composição estética.

Concorreu a exposições em Paris, Rio de Janeiro, Madrid, nas quais foi apreciado e medalhado, assim como em Lisboa, na Sociedade Promotora das Belas Artes.

Apesar de dividir o seu tempo entre a música e a pintura, executou centenas de obras. Fala-se em duas mil! Numa exposição, na sua casa em Lisboa, apresentou trezentos quadros, e em 1910, numa exposição póstuma organizada pela Academia de Belas Artes, exibiram-se quinhentos e dezoito!



Libretos das óperas “Dona Branca” e “Irene”.

ALFREDO KEIL, MÚSICO

Além de muitas composições para piano, ou piano e canto, Alfredo Keil apaixonou-se pelo teatro lírico. A sua primeira produção nessa área foi “Susana”, uma ópera cómica em um ato (1883). Em 1884 escreve a cantata “A Pátria”. Em 1885 o poema sinfónico “Uma caçada na corte”, e em 1886 “As orientais”.

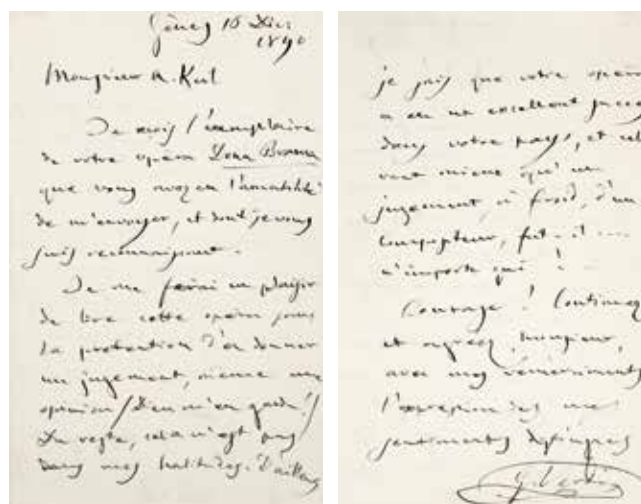
Em Março de 1888 estreou a ópera em quatro actos “D. Branca”, que teve enorme sucesso. No Rio de Janeiro, onde ia ser apresentada a 3 de Outubro de 1891, a estreia foi abortada devido a tumultos instigados por um compositor brasileiro, despeitado por ter sido preterida uma obra sua. Houve mortos na rua!

Em 1893 foi cantada em Turim, a ópera “Irene”, muito aplaudida, e que viria a ser levada à cena em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, três anos mais tarde. Mas a ópera que maior repercussão e popularidade alcançou foi a “Serrana”, estreada em 1899, cujo libreto é, pela primeira vez, cantado em português e não em italiano, como era norma.

Alfredo Keil escreveu ainda, para comemorações especiais, o hino do Centenário do Infante D. Henrique (1894), o hino a Gualdim Pais (1895), a alegoria “Viva il Re”, para a visita do rei de Espanha Alfonso XIII (1903), o álbum “Souvenir du Portugal” em homenagem ao presidente da República Francesa, Emile Loubet, na sua visita a Lisboa em 1905.

Uma das suas últimas composições foi a valsa “Salúquia a Bela Moura” — encomenda das Águas do Castello, de Moura, em 1906.

Alfredo Keil correspondia-se com grandes músicos do seu tempo, como Verdi, Puccini e Massenet.



Carta de Guiseppe Verdi a Alfredo Keil.

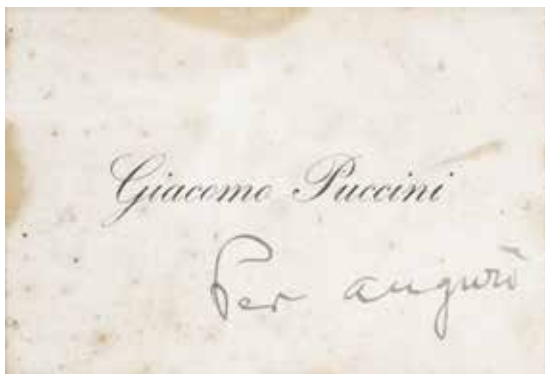
A PORTUGUEZA

Na sequência de conflitos coloniais em África, a Grã-Bretanha enviou ao Governo Português, em 11 de Janeiro de 1890, um ultimato para que fossem imediatamente retiradas tropas portuguesas de territórios que pretendiam para si.

A indignação popular foi enorme. Apesar de filho de alemães, Alfredo Keil considerava-se português e patriota. Numa noite de exaltação compôs ao piano uma marcha, que levou ao poeta Henrique Lopes de Mendonça, seu amigo, para escrever a letra na manhã seguinte.

Tocada e cantada pela primeira vez em público num grande sarau do Teatro Nacional de S. Carlos, a 1 de Fevereiro, obteve um êxito enorme.

O Teatro Avenida, de Lisboa, passou a apresentá-la nos seus programas diários! E o seu efeito, verdadeiramente galvanizador, iria repercutir-se por toda a cidade. Alfredo Keil adaptou-a para ser executada por banda de música durante uma estadia em Vales, Ferreira de Zêzere — ainda hoje disso orgulhosa!



Cartão de visita de Puccini.

Perante a cedência do governo monárquico, a oposição republicana assumiu “A Portuguesa” como seu hino, e foi ao som da mesma que, em 31 de Janeiro de 1891 foi proclamada a República na revolução, falhada, do Porto.

Apesar de proibida oficialmente, a marcha patriótica continuou a ouvir-se nas reuniões republicanas e, quando da implantação do novo regime, em 1910, era do consenso geral que fosse adotada como hino nacional, o que ficou consagrado na Constituição de 1911.

Alfredo Keil falecera em 1907.

TOJOS E ROSMANINHOS

Nas diversas estadias que fez na região de Ferreira do Zêzere, numa pequena estalagem em que também se acolhiam outros artistas — e o próprio rei D. Carlos, para caçar — Alfredo Keil registou histórias locais, conheceu personagens, desenhou do natural, fez fotografias, e compôs versos, músicas e ilustrações para um livro que idealizava, com o título “Tojos e rosmani-



Ilustração para o livro “Tojos e Rosmaninhos”.

nhos”. Infelizmente só após a sua morte foi possível à família editar essa obra invulgar, desde há muito esgotada.

COLECCIONISMO

O gosto pela aquisição e usufruto — apenas pelo prazer estético ou intelectual — de objetos ou obras de arte, é bastante antigo. Este privilégio, inicialmente só ao alcance dos poderosos, foi-se alargando a outras classes, que se iam afirmando com o aburguesamento e enriquecimento da sociedade.

No século XIX o colecionismo difundira-se e diversificara-se imenso. Era uma manifestação de cultura que distinguia e prestigiava.

Não admira, pois, que o alfaiate da côrte, o alemão Johan Christian Keil, tendo acumulado uma razoável fortuna, tivesse proporcionado ao seu único filho uma educação artística que lhe serviria também para estimular o gosto e prazer de iniciar várias colecções, das quais a mais notável foi a de instrumentos musicais antigos — talvez a maior do país. —

— ALFREDO KEIL

EXPOSIÇÕES, COLECÇÕES, PRÉMIOS, COMENDAS E CONDECORAÇÕES

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (ENTRE OUTRAS)

- *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890.
- *Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil*, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910.
- *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912.
- *1.ª Exposição de Arte Restrospectiva (1880 – 1933)*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1937.
- *Exposição Comemorativa do Centenário de Alfredo Keil*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1950.
- *Aspectos Orlisiponenses na Obra de Alfredo Keil*, Grupo Amigos de Lisboa, Lisboa 1953.
- *Exposição Evocativa de Alfredo Keil, Músico, Pintor e Poeta*, Palácio Galveias, Lisboa 1957.
- *Títulos de Músicas Ilustradas*, Academia de Amadores de Música, Lisboa 1971.
- *Algumas Pinturas e Desenhos de Alfredo Keil*, Junta de Turismo da Costa do Estoril, Estoril 1982.
- *Alfredo Keil 1850 – 1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001.
- *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adega Visconde Salreu, Colares 2007.
- *Mostra Evocativa: Comemoração do centenário da morte de Alfredo Keil*, Biblioteca Nacional, Lisboa 2007.
- *Alfredo Keil: Memórias Felizes*, Museu Nacional da Música, Lisboa 2015.
- *Serões Musicais. Alfredo Keil: da Pintura à Música*, Palácio da Pena, Sintra 2017.
- *Exposição de Desenhos de Alfredo Keil*, Biblioteca Municipal Dr. António Baião, Ferreira do Zêzere 2018.
- *Alfredo Keil: Um Primeiro Olhar*, Museu Almeida Moreira, Viseu 2019.

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS (ENTRE OUTRAS)

- *7.ª Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal*, Lisboa, 1868.
- *9.ª Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal*, Lisboa, 1872.
- *10.ª Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal*, Lisboa, 1874.
- *11.ª Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal*, Lisboa, 1876.
- *Exposição de Beneficência a Favor das Vítimas das Inundações*, Atelier de Henrique Nunes, Lisboa, 1877.
- *Exposition Universelle*, Paris 1878.
- *Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro*, Salão Nacional de Bellas-Artes, Rio de Janeiro 1879.
- *12.ª Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal*, Lisboa 1880.
- *Exposición de Bellas Artes*, Palacio de la Industria y de las Artes, Madrid 1881.
- *Exposición Literario-Artística*, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, Madrid 1884.
- *Exposition Universelle*, Paris 1900.
- *Louisiana Purchase Exposition*, Louisiana 1904.
- *Neo-românticos Portugueses*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa 1946.
- *Exposição de Documentos e Obras de Arte Relativos à História de Lisboa*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1947.
- *Sintra na Pintura Portuguesa do Século XIX*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 1950.
- *Mostra Italiana dello Scenario e del Costume dell' Opera*, Instituto di Cultura Intaliana in Portogallo, Lisboa 1951.
- *Gravuras de Madeira Portuguesa do Século XIX*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1958.

— *Títulos de Músicas Ilustradas*, Academia de Amadores de Música, Lisboa 1974.

— *O Trajo Civil em Portugal*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 1974.

— *Exposição Comemorativa do Centenário de Alexandre Herculano*, Museu do Traje, Lisboa 1978.

— *Pintura Portuguesa da Coleção Anastácio Gonçalves*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1979.

— *Documentação e Instrumentos Musicais – Recentes Aquisições do IIPC*, Galeria Almada Negreiros, Lisboa 1982.

— *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, Petit Palais, Paris 1987.

— *Arte Portuguesa do Século XIX*, IPPC, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa 1988.

— *MNAC: Coleção de Pintura Contemporânea, 1842–1979*, Galeria de Exposições Temporárias do Palácio de Queluz, Queluz 1989.

— *Imagens da Arte em Portugal II. Pintura Portuguesa nos Séculos XIX e XX*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1990.

— *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850–1950*, IPM, Lisboa 1994.

— *Verde Gaio, Uma Companhia Portuguesa de Bailados*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa 1994.

— *A Arte e o Mar*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1998.

— *Grandes Obras de Pequenas Dimensões*, Antiks Design, Lisboa 1999.

— *Esplendores de Portugal: Cinco Séculos de Arte, 1450–1950*, Tokio Fuji Art Museum, Tóquio 1999

— *O Século XIX nas Coleções do Museu do Chiado*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa 2005.

— *Malhoa e Bordalo: Confluências de uma Geração*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha 2005.

— *Lisboa. Memórias de Outra Cidade*, Museu Sakip Sabanci, Istambul 2009.

— *Um Percurso: Dois Sentidos*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa 2010.

— *Arte Portuguesa do Século XIX (1850–1910)*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa 2011.

— *The Dilemma of Being and Appearing*, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa 2020.

— *Os Areais, as Florestas e as Nuvens* (exposição online), Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa 2021.

— *No Reino das Nuvens: Os Artistas e a Invenção de Sintra*, Museu das Artes de Sintra, Sintra 2021.

COLEÇÕES EM QUE ESTÁ REPRESENTADO (ENTRE OUTRAS)

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museu Keil do Amaral, Viseu; Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa; Museu Nacional da Música, Lisboa; Museu Nacional Grão Vasco, Viseu; Museu de Lisboa; Museu Malhoa, Caldas da Rainha; Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa; Museu Nacional Soares dos Reis, Porto; Museu Carlos Machado, Ponta Delgada; e inúmeras coleções particulares.

PRÉMIOS, COMENDAS E CONDECORAÇÕES:

— Duas Medalhas de Bronze, 10.^a Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal, Lisboa 1874.

— Medalha de Prata (para a obra “Meditação”), 11.^a Exposição, Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal, Lisboa 1876.

— Menção honrosa com atribuição pecuniária (para a obra “Melancolia”), Governo Português, Exposition Universelle, Paris 1878.

— Medalha de Ouro (para a obra “Sintra — Quinta do Douche”), Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, Salão Nacional de Bellas-Artes, Rio de Janeiro 1879.

— Ordem de Carlos III (pelas obras “Pátio do Prior” e “Boa Lâmina”), Espanha 1884.

— Hábito de Cristo pelo Rei D. Luís I, Portugal 1885.

— Ordem de S. Tiago e Coroa de Itália, Itália 18...

— Medalha de Bronze, Exposition Universelle, Paris 18...

— Real Orden de Isabel la Católica, Espanha 1903.

— Real Orden de Wasa pelo Rei Óscar II, Suécia e Noruega 1903.

— Officier d’Academie pelo Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Art, França 1904.

— Medalha de Bronze, Exposição Universal de São Luís, Louisiana 1904.

— Académico de Mérito pela Academia de Belas-Artes, Lisboa 1904.

— Officier d’Academie pelo Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris 1904.

— Insígnia Le Grand Chancelier de l’Ordre National de La Légion d’Honneur, França 1906. 🍀



— ALFREDO CRISTIANO KEIL

A COLECÇÃO MAGNÍFICA DE INSTRUMENTOS MÚSICOS¹

GRAÇA LUDOVICE

A colecção de instrumentos musicais de Alfredo Keil (Lisboa, 3 de julho 1850/Hamburgo, 4 de Outubro 1907), pode ser considerada a primeira colecção de instrumentos musicais em Portugal.

Filho de Johan Christian Keil, prestigiado alfaiate de origem alemã, que desde 1839 vivia em Lisboa e de Josefina Stellflug, Alfredo Keil pôde usufruir de uma cuidada e qualificada educação. Desde cedo² evidenciou o seu grande interesse pela pintura e pela música, bem como o seu gosto pelo colecionismo, facilitado pela sua desafogada situação financeira.

De profícua carreira como pintor e compositor, Keil também colecionava. Data de 1900 o início da sua colecção de instrumentos musicais, colecção que continuará até ao fim da sua vida. A ela dedicou muito do seu tempo em trabalho de investigação, procura, inventariação e ilustração.³

Terá sido Ernesto Vieira (1848–1915), musicólogo, professor de música, flautista e compositor, terá sido Keil o responsável pelo início desta colecção de Alfredo Keil, referindo que até então nenhum colecionador em Portugal se tinha ainda interessado por esta temática.

Na *Eco Musical*, revista musical da época, Ernesto Vieira refere que, em 1912, Keil colecionava “jóias antigas, esmaltes, ouriversaria de ouro e prata, pedras preciosas, leques, miniaturas. Papel timbrado do reino de Portugal a partir de 1660. Botões, relógios antigos. Trajos e sapatos antigos. Vidros, cerâmica, mobiliário artístico, instrumentos antigos de música



Retrato de Alfredo Keil. (© DGPC – Direcção Geral do Património Cultural e MNM – Museu Nacional da Música).

européus”⁴. Keil anotava com grande detalhe as suas aquisições e também o que ainda queria comprar. Para tal contava com a ajuda do seu filho e também de vários *marchands*. O seu catálogo manuscrito de um enorme detalhe e, podemos dizer, graficamente de grande beleza, com a sua caligrafia e desenhos

¹A *Ilustração Portuguesa*, s/data, *O Museu Keil Os Instrumentos De Musica*, p. 793.

²MOITA, Irisalva, “Alfredo Keil, colecionador e museólogo” in *Alfredo Keil (1850–1907)*, Lisboa, IPPAR 2001, p. 390, in *Tempos e Contratempos*.

³Catálogo dos Instrumentos Antigos e Modernos da colecção Keil, começada em 1900, catálogo manuscrito citado ANDRADE, Isabel Freire de, “Keil e a Colecção de Instrumentos Musicais” in *Alfredo Keil (1850–1907)*, Lisboa: IPPAR, 2001, pp. 397–398.

⁴MOITA, Irisalva, “Alfredo Keil, colecionador e museólogo” in *Alfredo Keil (1850–1907)*, Lisboa: IPPAR, 2001, pp. 391–392, in *Tempos e Contratempos*.



À esquerda manuscrito do catálogo descritivo da coleção Alfredo Keil, Lisboa, 1904. À direita catálogo manuscrito da coleção Keil, Lisboa, 1900 – [1907]. Museu Nacional da Música, Arquivo Keil. (© DGPC – Direcção Geral do Património Cultural e MNM – Museu Nacional da Música).

complementares, é surpreendente pela exactidão, minúcia e abrangência das suas escolhas, escrupulosamente agrupadas por países e continentes.

O seu encontro com o musicólogo, músico amador, e diretor da revista musical *A arte Musical*, Michel Angelo Lambertini (1862 – 1920) será também decisivo. Lambertini é, sem dúvida, a figura central quando falamos de um museu de instrumentos musicais em Portugal. Desde a publicação por Keil do primeiro catálogo da sua coleção de instrumentos, em 1904⁵, Lambertini crê ter finalmente encontrado o parceiro ideal para a criação de um museu instrumental. Keil e Lambertini trabalharão em conjunto neste propósito.

Já na sua brochura *Coleções e Museus de Arte de Lisboa*, Alfredo Keil referia a falta de um museu instrumental, anexo ao conservatório, como uma das deficiências culturais *de que padecia o reino*. Considerava que os museus de

Fotografia da casa, atelier e museu de Alfredo Keil, Av. da Liberdade, 85. (© DGPC – Direcção Geral do Património Cultural e MNM – Museu Nacional da Música).

instrumentos musicais deveriam complementar a educação dos Conservatórios, tal como já acontecera em Paris, e servirem igualmente para a aprendizagem dos construtores de instrumentos⁶.

Era-lhe evidente que os museus seriam a forma correta de salvaguardar o património artístico, para que este pudesse ser admirado e acessível a todos, seguindo ele próprio a norma de abrir as portas de sua casa aos domingos, desde a uma hora às quatro horas da tarde, mostrando a sua coleção⁷.

Keil continuará a comprar instrumentos musicais até morrer. Quando morreu, em 1907, a chamada coleção Keil

⁵ KEIL, Alfredo, *Breve Notícia dos Instrumentos de Música Antigos e Modernos da Coleção Keil*, Typographia do Anuario Commercial, Lisboa 1904.

⁶ KEIL, Alfredo, *Coleções e Museus de Arte em Lisboa*, Lisboa, Livraria Ferreira & Oliveira, 1905, p.47 – 49.

⁷ *Museu da Música – Epistolário de Michel'Angelo Lambertini: carta de Alfredo Keil a Michel'Angelo Lambertini*, Lisboa, 10 de Março de 1905, também publicada em *Michel' Angelo Lambertini: 1862 – 1920*, org. Ana Paula Tudela et al. N.º 249, Lisboa, IP/MM (Museu da Música), 2002, p. 242.



Alguns dos instrumentos que fazem parte da colecção Alfredo Keil. Da esquerda para a direita, crowth, lira viola, fagote russo, lozhky e viola da gamba. (© DGPC – Direcção Geral do Património Cultural e MNM – Museu Nacional da Música).

contava cerca de 365 instrumentos, os quais estavam identificados no seu catálogo⁸.

Será agora com António Augusto de Carvalho Monteiro (1848 – 1920), capitalista, bibliófilo e coleccionador, que Lambertini contará para salvar o seu Museu Instrumental e esta colecção. Em 1916, o acervo, reunido por Keil e Lambertini, foi adquirido por Carvalho Monteiro, ao qual juntou novas peças, adquiridas ou depositadas por particulares. No entanto a morte inesperada de ambos, em 1920, adiará mais uma vez o projecto e deixará os instrumentos “sem casa”. Será apenas em 1931 que Vianna da Motta (1868 – 1948), então director do Conservatório Nacional, conseguirá verba para a sua aquisição e criação do Museu Instrumental do Conservatório.

Actualmente a colecção Keil integra o acervo do Museu Nacional da Música sendo a sua principal colecção. Os seus instrumentos continuam a ser admirados por todos, que os estudam ou ouvem, e que assim se apercebem do rigor das escolhas e da variedade de opções, reveladoras da excelência do coleccionador. ✓

Referências bibliográficas

- Andrade, Isabel Freire de, “Keil e a Colecção de Instrumentos Musicais” in *Alfredo Keil 1850 – 1907*, catálogo de exposição, Lisboa, 2001, pp 397 – 405.
- Keil, Alfredo, *Entradas Catálogo dos Instrumentos antigos e modernos da Collecção – Keil e objectos curiosos musicaes*, Lisboa, (1900 a 1907) caderno ms.
- Lambertini, Michel’ Angelo, “O Museu Keil” in *Arte Musical*, n.º 151, 15 de Abril de 1905, p.81 – 85.
- Moita, Irisalva, “Alfredo Keil, coleccionador e museólogo”, in *Alfredo Keil 1850 – 1907*, catálogo de exposição, Lisboa, 2001, pp 389 – 396.
- Trindade, Maria Helena, “Instrumentos musicais da colecção Keil” in *Alfredo Keil 1850 – 1907*, catálogo de exposição, Lisboa, 2001, pp 406 – 419.
- Tudela, Ana Paula, *Tempos e contratempos, Expectativas e realidade na criação de um museu instrumental durante a 1.ª República*, catálogo de exposição, Lisboa, 2010.
- Vieira, Ernesto, “Archeologia Musical” in *A Arte Musical – IV*, Lisboa, 1901, pp3 – 5.
- Vieira, Ernesto, “Alfredo Keil” in *Eco Musical – n.º 177*, Lisboa, 16 de Setembro de 1914.
- Vieira, Ernesto, “Alfredo Keil” in *Eco Musical – n.º 178*, Lisboa, 23 de Setembro de 1914.

⁸ Actualmente no Museu Nacional da Música constam 185 instrumentos da Colecção Keil

— ALFREDO KEIL, OU O SONHO DA ÓPERA PORTUGUESA

PAULO FERREIRA DE CASTRO*

Pintor e desenhador de reconhecida importância, fotógrafo, coleccionador e pioneiro da museologia, Alfredo Keil ocupa também um lugar de destaque como músico no panorama da cultura portuguesa de finais do século XIX — a ponto de não parecer descabida a questão de saber se Keil não deveria ser encarado, *antes de mais*, como compositor; e, em particular, como compositor de *ópera*. De facto, seja qual for o sentido último da avaliação a produzir sobre uma tão invulgar concentração de talentos (sobre a qual poderia recair, à partida, a suspeita de diletantismo), dificilmente podemos furtar-nos à impressão de que, em Keil, *tudo está ligado*. E não só no palco, aliás: observando os estudos fotográficos realizados pelo artista com vista à execução dos seus quadros de temática histórica, para os quais o próprio Keil e sua futura mulher (ela mesma filha de um cenógrafo) serviam habitualmente de modelos, é flagrante o gosto pelo travestimento e pela pose teatral que em tudo denota uma sensibilidade operática. Mais concretamente, a aparência de dispersão de energias por um sem-número de actividades merece ser reconsiderada à luz de um outro paradigma, determinante para um certo esteticismo fim-de-século: aquilo que, à falta de melhor termo, designaremos pela ideia wagneriana da “obra de arte total”, destinada a superar a fragmentação em múltiplas direcções “egoístas” do espírito da civilização moderna, numa visão da função redentora da arte tingida de um desmesurado utopismo.

O termo “obra de arte total” aplicado a Keil é enganador, contudo, justamente porque o eclectismo do autor de *Serrana* pouco ou nada deve ao exemplo wagneriano — facto tanto

mais surpreendente porquanto o compositor, descendente ele próprio de famílias germânicas e parcialmente formado na Academia de Belas-Artes de Nuremberga nos anos 1869–70, em plena explosão do fenómeno Wagner, pareceria *a priori* fadado a desempenhar o papel de introdutor do wagnerismo em Portugal. Se bem que a correspondência do estudante de pintura com a família não tenha ainda revelado todos os detalhes das suas vivências artísticas em terras alemãs¹, parece certo que o jovem Keil permaneceu, no essencial, indiferente à revolução musical e teatral representada pelo autor de *Tristão*. Ao que tudo indica, o contacto do jovem pintor com a vida musical durante a estadia em Nuremberga e Munique terá sido diminuto; é mesmo duvidoso que, não obstante alguns ensaios incipientes, Keil se assumisse já por essa altura verdadeiramente como compositor. Por conseguinte, é de admitir que a sua efectiva formação nessa arte (formação, de resto, sempre bastante irregular) só tenha ocorrido *após* o regresso a Lisboa, o que parece confirmado pelo testemunho de Ernesto Vieira, que, nas suas reminiscências publicadas em 1914, dava categoricamente como falsa a sugestão de Keil ter aprendido composição na Alemanha². A confirmar-se esta suposição, teria cabido principalmente a Vieira a tarefa ingrata de inculcar alguma solidez de ofício a um “discípulo” assim caracterizado no mesmo texto: “A sua ânsia de produzir era enorme, a imaginação refervia-lhe impaciente [...]. Reconheci que com tal discípulo não podia haver método de ensino; o que ele queria a todo o transe era chegar ao fim antes de conhecer o princípio, e o extremo mimo com que os pais o criaram tornaram-no

¹A correspondência de Alfredo Keil encontra-se dispersa por várias localizações; parte dessa correspondência integra o espólio actualmente na posse da família Keil do Amaral. O autor deseja agradecer aos detentores do espólio, na pessoa do Arq.º Francisco Keil do Amaral, a autorização para a sua consulta.

²Ernesto Vieira, “Alfredo Keil”, *Eco musical* IV/163 (1.VI.1914), p. 159.

para sempre voluntarioso e rebelde à vontade alheia [...]. Assim foi prosseguindo com irregularidade e intermitências, não por falta de recursos naturais, que os tinha superabundantes, mas por falta de orientação fixa”³. Note-se, de passagem, que a reputação de autodidacta poderá ajudar a explicar alguma resistência relativamente ao compositor por parte de certos sectores da vida musical da época.

A ausência de interesse pela modernidade wagneriana durante os primeiros anos não seria particularmente relevante, não fosse o caso de essa ausência se prolongar ao longo de toda a carreira de Keil: o persistente alheamento da (ironicamente chamada) “música do futuro” vem transformar um dado meramente circunstancial da biografia numa opção consciente e programática. Se o *telos* da vocação artística de Keil está inequivocamente do lado da ópera, enquanto reunião das componentes cénica, musical e poética do espectáculo num todo orgânico, as referências estéticas privilegiadas pelo compositor remetem-nos desde cedo para o domínio franco-italiano, numa fase da respectiva evolução que poderíamos caracterizar — à luz da distância histórica e da simplificação porventura abusiva a que esta sempre convida — como a de um derradeiro estado de inocência antes da “catástrofe” (como sugeria um crítico conservador por volta de 1860 a propósito de Wagner: “cinquenta anos desta música, e a música estará morta”⁴). A este respeito, conhecemos um testemunho já de 1893, que é

bastante esclarecedor quanto às coordenadas estilísticas que Keil reconhecia como suas; numa carta de Turim ao amigo Joaquim de Magalhães, poucos dias depois da estreia de *Irene*, escrevia o compositor: “Aqui levantou-se polémica entre jornais *wagnerianos e italianos de raça velha*: os wagnerianos não dizem mal de mim, mas condenam a *velha escola da melodia*, que para eles não presta”⁵. Como observa em contexto análogo Fabrizio Della Seta, “tal oposição tem implicações de carácter nacionalista (o canto ‘ideal’ é identificado com a tradição italiana, a tendência ‘filosófica’ com o predomínio de influências estrangeiras), e sobretudo assinala a linha de demarcação entre passadistas e modernistas, entre os que defendem o ‘bom gosto’ e os que procuram a ‘verdade’”⁶; no ambiente do fim de século, a fórmula “velha escola da melodia” tinha-se já tornado num *cliché* de duvidosa aplicabilidade, ao serviço de um combate de retaguarda. Mais óbvia é a distância interposta entre Keil e os wagnerianos locais (note-se, a propósito, que a cidade de Turim, reputada culturalmente progressista, é justamente por essa altura um dos bastiões do wagnerismo italiano). Mas, ao distanciar-se de Wagner, poderia Keil assumir-se como bom “italiano”?

Na verdade, o conteúdo da expressão “compositor italiano” nas décadas posteriores a 1860 estava longe de ser evidente. Depois de dominar sem concorrência os palcos do seu país durante largos anos, o próprio Verdi prefere a partir

³Ernesto Vieira, *Eco musical* IV/164 (8.VI.1914), pp. 167–8.

⁴Cit. in Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners III*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, p. 267, nota 7 (tradução do autor).

⁵Espólio de Alfredo Keil, carta de Turim, 26.III.1893.

⁶*Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino: E.D.T., 1993, p. 15 (tradução do autor). A observação de Della Seta situa-se no âmbito da sua discussão da difusão do gosto romântico na cultura operática italiana da primeira metade do século XIX, mas o debate entre wagnerianos e tradicionalistas mais não faz do que reciclar os termos de uma polémica amplamente esboçada por volta de 1830.

dessa época revelar as suas obras novas em teatros estrangeiros, celebrando um regresso tardio apenas com *Otello*, em 1887, e *Falstaff*, em 1893 — por ironia, no mesmo ano do baptismo italiano de *Irene*. Até cerca de 1890, com a emergência daquela a que se chamará a “Giovane scuola”, poucas obras de primeiro plano se destacam de um panorama destituído de genuínas personalidades criativas. A custo, recordam-se *Mefistofele* de Arrigo Boito (1868) e *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1876), praticamente os únicos títulos não-verdianos que lograram conquistar um lugar no circuito operático internacional. Vários factores têm sido apontados na tentativa de explicar esse estranho vazio, senão quantitativo, pelo menos qualitativo, cuja análise exaustiva não caberia neste artigo. Della Seta fala de “uma crise com causas estruturais, e que reflecte o esgotamento de recursos de uma tradição sobre a qual a ópera italiana tinha fundado o seu sucesso durante cerca de meio século”⁷. Entre essas causas, cite-se a supressão do financiamento estatal dos teatros no processo conducente à Unificação, com a transferência das respectivas competências para as autoridades municipais, raramente aptas a assegurarem cabalmente tal função; e a mutação concomitante do sistema produtivo teatral no sentido de um reforço da componente de *repertório*, num mercado tendencialmente controlado pelas grandes casas editoras (Ricordi, Lucca, Sonzogno), em detrimento da figura do empresário tradicional⁸. Nascia, pouco a pouco, a ideia do “teatro-museu”, numa concepção normativa do espectáculo lírico cuja influência se viria a estender a todos os teatros de figurino italiano, incluindo, bem entendido, o São Carlos de Lisboa.

A relativa estagnação da ópera italiana e a lenta penetração do repertório wagneriano pareciam favorecer a emergência de uma terceira via no panorama operático europeu, e efectivamente, pela mesma época, a ópera francesa, nas suas várias facetas (*grand opéra*, *opéra comique*, *opéra lyrique*, opereta...), regista uma popularidade e um prestígio internacional sem precedentes. Compositores como Meyerbeer,

Halévy, Thomas, Gounod, Offenbach, Saint-Saëns, Delibes, Bizet e Massenet, entre outros, afirmam-se progressivamente como figuras emblemáticas de uma cultura musicoteatral susceptível de desafiar o domínio tradicional da ópera italiana⁹. O fenómeno terá um impacto significativo na própria cultura transalpina, com a tardia assimilação do *grand opéra* e do seu gosto característico pelos traços mais assumidamente espectaculares do género: grandes efeitos cenográficos no âmbito de uma estética do *tableau* teatral, relevo dado às massas corais e orquestrais, obrigatoriedade do *ballet*, concepção supostamente “filosófica” da ópera como drama de ideias, etc.. Não só óperas como *La Juive*, *Les Huguenots*, *L’Africaine* e, a partir de 1878, também *Le roi de Lahore* de Massenet atingem o seu pico de popularidade fora das fronteiras francesas, como os próprios compositores italianos (ou italianizados) cultivam uma versão local do *grand opéra* (ocasionalmente designada como *opera-ballo*, dado o peso da componente coreográfica), de que são exemplos, além de *Aida* e *La Gioconda*, *Ruy Blas* (1869), de Filippo Marchetti, ou *Il Guarany* (1870) do brasileiro Carlos Gomes. O bom acolhimento reservado ao género grandioso estende-se, de resto, às obras de inspiração novelesca de Gounod, Bizet e Massenet; o impacto dos novos formatos dramáticos (*Faust*, *Carmen*, *Manon*, etc.), com a sua sofisticação de processos harmónicos e orquestrais e a sua flexibilidade prosódica, exercerá influência sobre os compositores italianos até à geração de Puccini, Mascagni e Leoncavallo.

É neste quadro que importa situar a actividade de Keil como compositor. Também a Lisboa vão chegando as novidades em voga; para nos cingirmos ao palco principal do país, citem-se as estreias de *Aida* (1878), *Il Guarany* (1880), *Mefistofele* (1881), *Lohengrin* (1883), *Le roi de Lahore* (1884), *Carmen* (1885), *La Gioconda* (1886), *Les pêcheurs de perles* (1886), *Otello* (1889), *Cavalleria rusticana* (1891)¹⁰; directa ou indirectamente, pode dizer-se que quase todas elas deixarão rasto na produção do compositor português. Quando a 10 de Março de 1888 sobe à cena no Teatro de S. Carlos *Dona Branca*, sobre libreto

⁷Id., p. 278.

⁸Cf. Fiamma Nicolodi, “Il sistema produttivo, dall’Unità a oggi”, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (org.), *Storia dell’opera italiana* IV, Torino: E.D.T., 1987, pp. 167 e ss.

⁹Ainda que, curiosamente, a difusão internacional do repertório francês se realize, em parte, por intermédio das respectivas versões italianas, devido ao preconceito profundamente enraizado de ser a língua italiana mais propícia ao canto do que a francesa.

¹⁰Datas segundo Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1883 e id., *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa. Memórias 1883–1902*, Lisboa: Tipografia Ricardo de Sousa & Sales, 1902; confrontadas com Mário Moreau, *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de história* II, Lisboa: Hugin, 1999.



Batuta de Alfredo Keil.

italiano de César Fereal adaptado do poema homónimo de Almeida Garrett, Keil tem atrás de si um percurso claramente orientado, etapa por etapa, para o modelo parisiense do teatro lírico, que o compositor pudera apreciar *in loco* durante uma estadia na capital francesa em 1877. Vale a pena citar algumas passagens da carta em que dava conta do seu deslumbramento na primeira visita à *Opéra*, a 30 de Maio, para assistir a uma récita do *Roi de Lahore*: “Partimos às 8 menos um quarto para a *Grande Ópera* [...]. Tínhamos 2 bons lugares de *parterre* [...]. Começou: a sinfonia não é feia. Subiu o pano vagarosamente e começou o enredo. Passa-se na Ásia e os vestuários são lindos. Os outros actos, que são 5, seguem-se e de riqueza em riqueza caminha a ópera. O 4.º acto, que representa a grande praça com entrada para o Templo onde estão os ídolos, a cidade ao longe, e o cortejo passando é admirável. Não posso descrever a riqueza dos trajes, das 80 bailarinas, dos soldados com armaduras resplandcentes, dos palanquins com os ídolos, dos grandes da corte, e por fim do palanquim cercado dos príncipes e grandes vizires que rodeiam o novo *Rei de Lahore*.

Basta dizer (como os jornais já escreveram) que os trajes dos 100 coristas *naquele acto* custou [sic] 180.000 francos! Não se pode imaginar o que aquilo é. É a perfeição do *guarda roupa*[.] A luz eléctrica iluminando aqueles grupos, depois as danças com muitas originalidades orientais [...], produz todo este *ensemble* um maravilhoso efeito”¹¹. Se a música de Massenet lhe suscita algumas reservas, o esplendor do espectáculo e a opulência da decoração do próprio teatro (inaugurado dois anos antes) hão-de marcar para sempre a imaginação resolutamente *pictórica* do compositor.

Já em Janeiro de 1883, Keil fazia representar com sucesso no Teatro da Trindade a opereta em um acto *Susana*, sobre libreto de Higinio de Mendonça. A fundação, no ano seguinte, da Real Academia de Amadores de Música viria dar um impulso decisivo à sua carreira: no concerto inaugural da Academia, a 8 de Março de 1884, era executado o Prelúdio de *Patrie!*, com música de Keil e letra imitada do poema de uma cantata para o Prémio de Roma do Conservatório de Paris; segundo o testemunho de Vieira, “o êxito desse

¹¹ Espólio de Alfredo Keil, carta de Paris à família, 31.V.1877. Poucos dias antes, Keil assistira igualmente a espectáculos no Théâtre-Lyrique (*Le Bravo*, de Gaston Salvayre) e na Opéra-Comique (*Cinq Mars*, de Gounod); esta última entusiasma-o particularmente.



Apoteose — Irene, cenário de L. Manini.

prelúdio e o anúncio de proximamente ser executada a obra completa, fizeram triplicar o número já crescido de sócios da Academia [...]. Enfim, a *Patrie* apresentou-se [em audição integral] no grande recinto do primitivo Coliseu dos Recreios [...]. Segundo afirmou um jornal da época, estavam presentes 4000 espectadores”¹². Estimulado pelo êxito, Keil compunha uma suite orquestral intitulada *Uma caçada na corte* e uma outra cantata, *As Orientais* (manifestamente inspirada no orientalismo da “ode-sinfonia” *Le désert* de Félicien David), estreadas respectivamente a 18 de Dezembro de 1884 e 10 de Junho de 1886, que podem ser consideradas como estudos preliminares para a sua primeira ópera.

Servida pelos magníficos cenários de Luigi Manini, por um guarda-roupa de qualidade rara no contexto português da época, e por um elenco de primeiro plano, que incluía o soprano Elena Teodorini e os irmãos António e Francisco de Andrade (tenor e barítono), *Dona Branca* obteve um sucesso local assinalável (Fonseca Benevides fala das “muitas enchentes que [a obra] deu ao teatro”¹³), repetindo-se na temporada seguinte e também no Rio de Janeiro. Para Vieira, o defeito maior da música de *Dona Branca* não é a falta de individualidade, mas antes a ostentação de grandeza: “Alfredo Keil, sófrego de produzir, parecendo-lhe tudo pouco para dar provas de quanto valia, fez uma obra excessivamente extensa, prejudicando o perfeito

¹²“Alfredo Keil”, *Eco musical* IV/165 (16.VI.1914), p. 176. A inspiração patriótica da cantata (executada a 6 de Junho de 1884) parece prenunciar, de forma abstracta e arquetípica, a da marcha “A Portuguesa” (1890), a que Henrique Lopes de Mendonça adaptou a letra, e que veio a tornar-se (1911) o hino nacional português.

¹³O *Real Teatro de S. Carlos de Lisboa. Memórias 1883–1902*, p. 51.

equilíbrio do todo”¹⁴. A partitura mereceria ser redescoberta (pelo menos sob a forma de *morceaux choisis*), não obstante as debilidades resultantes de um libreto híbrido e dramaturgicamente desastrado: se, por um lado, as reminiscências verdianas (*Il trovatore*, *Aida*) são ainda evidentes, toda a parte central da ópera, com a sua longa digressão por um paraíso oriental povoado de *houris*, parece basear-se, antes de mais, nos lugares-comuns do *ballet* romântico de tema exótico¹⁵. Em geral, o gosto pelo *tableau vivant* sobrepõe-se às qualidades intrinsecamente dramáticas de um argumento demasiado inconsistente para justificar a exuberância da partitura.

Em Maio de 1888, Keil viaja com destino a Paris e Itália, em busca da projecção internacional que ambiciona. Os resultados serão decepcionantes. Keil está mal preparado para enfrentar a dura realidade do mercado internacional do espectáculo, e move-se com dificuldade num circuito em que as credenciais artísticas obtidas em Lisboa são de pouca valia; as negociações com os editores Ricordi e Sonzogno não produzem resultados, e a partitura de *Dona Branca* (dedicada ao Rei D. Luís) acabará por ser editada a expensas do autor, pela casa Hartmann de Paris (o editor de Massenet), sem consequências relevantes para a sua carreira. Promessas de uma execução na *Opéra-Comique* ou no *Théâtre-Lyrique* durante a Exposição Universal de 1889 não irão além de pias intenções.

Melhor sorte terá aparentemente *Irene* (de novo com libreto de Fereal, com base na lenda de Santa Iria), distinguida, como já referido, com a honra de uma estreia no Teatro Regio de Turim, a 22 de Março de 1893, graças à influência do maestro Marino Mancinelli (que dirigira *Dona Branca* em Lisboa)¹⁶. O processo atribulado da montagem da ópera encontra-se bem documentado na correspondência de Keil, a qual, para além do interesse puramente biográfico, nos dá uma visão muito viva dos bastidores da produção teatral — e nomeadamente da importância da *publicidade* no lançamento de uma nova ópera — que justificaria por si só um estudo detalhado. Valha

como exemplo a carta a Luís Filgueiras de 28 de Janeiro: “Às 10 horas da manhã apareceu o Mancinelli com [...] um dos directores ou empresários do Teatro Regio de Turim. Esperavam com impaciência por mim por causa do *cenário*, *costumes*, etc., que era preciso *combinar* e *explicar* ao próprio *cenógrafo*, ao próprio *costumier* [...]; acharam os *costumes* (*croquis*) muito bons e o restante; admiravam-se como do *pequeno Portugal* viesse coisa em tão boa ordem. Combinou-se afinal tudo, e tudo está a fazer a estas horas, e a *vapor*. Tenho 60 *dançarinas* que *bailam*; 16 *raparigas* de 12 anos a mais para fazerem *poses* ao fundo, para dar a perspectiva; 75 *coristas* de ambos os sexos; 208 *figurantes*: total dos fatos para os 4 actos 450 incluindo a dança [...]. O Mancinelli tem sido *incansável*: trabalhamos juntos a rever [a partitura] durante 6 dias e 6 noites em casa dele [...]. Enfim tenho tido um trabalho enorme a *raspar*, a *emendar*, a *orquestrar num mau piano* do hotel [...]. Os empresários estão desenvolvendo *todo o seu cuidado e amor* (parece impossível) — *para que o bailado* no 3.º acto, o *Pandemónio*, *seja deslumbrante*: disto é que em Lisboa ninguém faz caso e aqui tanto se aprecia!”. E acrescenta Keil: “Dizem que a *Manon do Puccini*, que vai antes da *Irene*, é muito bonita musicalmente: queira Deus que não esmague a minha *Irene*, coitadinha!”¹⁷. Globalmente bem acolhida pelo público e pela crítica italiana (não o suficiente, contudo, para ombrear com o sucesso fulminante de Puccini, obtido no mesmo palco menos de dois meses antes), *Irene* só subirá à cena do Teatro de S. Carlos em Fevereiro de 1896, depois de longas controvérsias com a empresa lisboeta. Uma vez mais, o *clou* do espectáculo — sempre com cenografia de Manini — era constituído por um extenso episódio coral-coreográfico (sobre o qual parece pairar o espectro de *Robert le diable*, e talvez também o de *Mefistofele*), em que anjos e demónios competem pela posse da protagonista. O *scontro* emocional entre o quarteto de personagens principais revela uma sensibilidade acrescida às exigências estruturais do drama, mas a obra chegava à cena desfasada relativamente

¹⁴“Alfredo Keil”, *Eco musical* IV/167 (1.VII.1914), pp. 191–2.

¹⁵Na linha de *La péri* (1843), de Théophile Gautier e Jean Coralli (música de Burgmüller), por exemplo. A crítica contemporânea não deixou escapar a semelhança com a cena do paraíso oriental no III Acto do *Roi de Lahore*; outra referência próxima poderia ser detectada no bailado de *L’Africaine*. Note-se que o libreto da ópera só superficialmente segue o original garrettiano.

¹⁶A estreia de *Irene* seria, no entanto, assegurada por um outro maestro, Arnaldo Conti.

¹⁷Carta de Milão, 28.I.1893, pertencente ao espólio de Luís Filgueiras, actualmente no Museu da Música, em Lisboa. O autor deseja agradecer ao Museu da Música, na pessoa da sua Directora, Dr.ª Maria Helena Trindade, a disponibilização deste documento.

às tendências mais recentes do teatro musical italiano, que enfim manifestava sinais de uma muito esperada renovação.

Ter-se-á Keil apercebido de que os ventos da história sopravam contra o seu ideal estético da *opera-ballo*? Certo é que a sua terceira ópera (e última concluída), *Serrana*, com libreto de Henrique Lopes de Mendonça livremente adaptado de uma narrativa de Camilo Castelo Branco¹⁸, tem características substancialmente diferentes das anteriores (não obstante certos *topoi* que atravessam as três obras no seu conjunto, sobrevivendo à parcial conversão estilística: a centralidade da figura feminina dividida entre forças antagónicas, a festa popular com cânticos, cortejos e procissões, o tema da redenção pelo sacrifício, etc.). Há razões para supor que as dificuldades inerentes à representação de *Dona Branca* e *Irene* (para não falar do esgotamento dos recursos financeiros pessoais) terão encorajado o compositor a explorar o novo filão da ópera de ambiente plebeu, também dito “verista” (reflexo tardio do naturalismo literário), à maneira de *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890), muito menos exigente do ponto de vista das condições materiais de representação. Ao escolher, além disso, um libreto original em português e um tema de ressonância folclorizante, Keil orientava a sua produção no sentido de uma difusa aspiração nacionalista que se fazia sentir com crescente acuidade no meio musical português desde o início da década de 90¹⁹. *Serrana*, uma história de paixão, ciúme e vingança sobre fundo de pitoresco beirão, inspiraria a Keil uma partitura enxertada de citações (reais ou imaginárias) da música popular, habilmente associadas aos ingredientes melodramáticos de uma *Manon* de província, numa fórmula cujo sucesso viria a ser confirmado pela posteridade. Estreada (em versão italiana, dada a inexistência de uma companhia portuguesa de ópera) no Teatro de S. Carlos a 13 de Março de 1899 sob a direcção do maestro Cleofonte Campanini, à frente de um elenco de que sobressaía o soprano Eva Tetrizzini, *Serrana* tem a notável distinção de permanecer, até hoje, a única ópera portuguesa com presença relativamente regular no repertório²⁰. A partitura

para canto e piano, luxuosamente ilustrada com aguarelas do próprio autor e também de Columbano, Roque Gameiro e Visconde de Atouguia, entre outros, seria editada graças a uma subscrição realizada no Rio de Janeiro.

À distância de mais de um século, podemos interrogar-nos sobre o verdadeiro alcance nacionalista desta pintura dos *bas-fonds* do mundo rural, positivamente pouco abonatória da “alma portuguesa”; ou sobre a ténue linha de demarcação entre uma música de cunho pretensamente nacional e a preocupação característica com a cor local que acompanha a história do género ao longo do século XIX (e que, de resto, era comum às óperas precedentes). Consensual parece, no entanto, o mérito de, com a sua partitura, Keil ter colocado à sua maneira o problema da ópera portuguesa, num país em que, como escreveu Fernando Lopes-Graça, “a música nunca teve grandes problemas a resolver, por falta de vitalidade própria e de integração nas dominantes estéticas contemporâneas”²¹. Mais ainda do que um problema, a ópera representaria para Keil o extremo limite do seu esteticismo — nada menos do que o sonho de fazer *do seu país* uma obra de arte integral, exemplificado de uma outra forma no volume *Tojos e rosmarinhos*, editado postumamente. Já no final da vida, porém, o compositor encarava com pessimismo o resultado dos seus esforços: “Só tenho o remorso de ter feito música, que foi a minha ruína — *estas óperas*, esta ambição que coisa nenhuma me rendeu, senão uma glória efémera que não pude continuar em vista da falta de meios e de protecção aqui neste meio pobre e sem impulso algum!”²². Poderá o presente revelar-se menos avaro do que o passado para com o legado de Alfredo Keil? ─

* Musicólogo

Texto publicado no catálogo “Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois”, gentilmente cedido pela Câmara Municipal de Sintra.

¹⁸“Como ela o amava!”, das *Noites de Lamego*.

¹⁹Veja-se, por exemplo, a campanha lançada pelo periódico *A arte musical* (20.II.1891 e números subsequentes) em prol do projecto, subscrito por Keil, de um teatro lírico nacional, entendido como alternativa ao Teatro “italiano” de S. Carlos.

²⁰A ópera só foi cantada em língua portuguesa em 1909 (já depois da morte do compositor), no Teatro da Trindade, por iniciativa do empresário Afonso Taveira.

²¹“Alfredo Keil, músico”, *Vértice X/88* (1950), p. 336.

²²Espólio de Alfredo Keil, carta ao filho Luís de 7.V.1906.

— “A PORTUGUESA”

PAULO FERREIRA DE CASTRO*

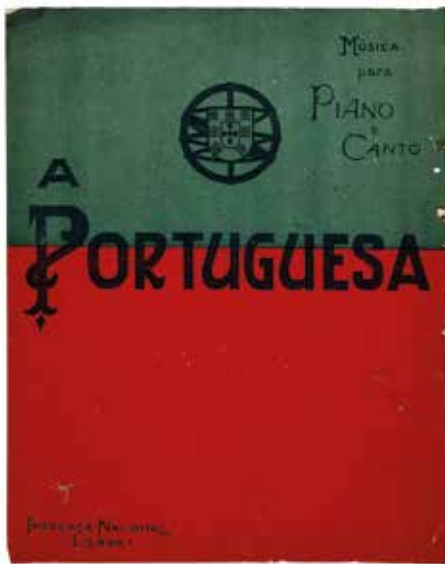
A peça musical que maior notoriedade trouxe a Alfredo Keil foi a marcha patriótica “A Portuguesa”, reflexo da comoção política, social e cultural que o Ultimato britânico de Janeiro de 1890 veio provocar durante a última fase do regime monárquico. Reagindo com prontidão ao clima de efervescência colectiva e à retórica do *ressurgimento* da Pátria decadente, Keil terá composto a sua marcha ainda em finais do mesmo mês, solicitando de imediato ao poeta e dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça (1856–1931) a feitura dos versos apropriados à circunstância. Num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 18 de Novembro de 1910, Lopes de Mendonça viria a relatar a sua versão da génese da peça; segundo esse testemunho (certamente tingido pelo ambiente ideológico consequente à implantação da República), fora intenção do compositor publicar rapidamente o hino, numa larga tiragem, e distribuí-lo “profusamente” pelo país, para “não deixar arrefecer o entusiasmo do povo” e para que este o aprendesse quanto antes e o adoptasse como “canto de reivindicação nacional”. No mesmo artigo, o escritor dava também conta da tarefa — manifestamente ingrata, reconheça-se — de conceber a letra a partir de uma composição musical pré-existente: “Foi em íntimo acordo com o Keil, quase sempre em sua casa, que eu compus as estrofes, compasso a compasso” — escreve Lopes de Mendonça — “acomodando constantemente o verso não só à contextura musical, mas também às intenções de cada frase, engastando uma sílaba em cada nota que ele arrancava do piano, com o empenho, para nós ambos simpático, de afastar da letra o mais ligeiro vislumbre de sentimento monárquico”. O título — “A Portuguesa” — terá sido adoptado por sugestão do autor literário, “como susceptível de congregar as aspirações patrióticas de todos os portugueses”. E foi sob esse título que o hino adquiriu popularidade por todo o país, divulgado por



Rótulo publicitário alusivo a “A Portuguesa”.

meio de folhetos, partituras, jornais, leques (!), etc., sem esquecer o papel fundamental desempenhado pelos teatros na sua difusão. Seria, de resto, no “Grande Concerto Patriótico” realizado no Teatro de S. Carlos a 29 de Março de 1890 que a marcha de Keil e Lopes de Mendonça (entoada pelas *prime donne* do momento e por um coro reforçado pelos estudantes de Lisboa) receberia a sua exemplar consagração pública.

Já a 26 de Abril, contudo, os autores faziam questão de sublinhar (em carta distribuída à imprensa) o seu distanciamento relativamente às facções políticas em confronto pela apropriação do hino: “Supúnhamos suficiente garantia



Publicação da partitura de “A Portuguesa” pela Imprensa Nacional.

para o [seu] acolhimento [...] o nosso completo alheamento das contendas da política interna [...]. Perante a vergonha duma afronta [...] desejámos que, sob o influxo dum canto patriótico, um só grito surgisse espontaneamente de lábios portugueses, grito veemente e enérgico que repercutisse lá fora como a afirmação duma nacionalidade vivaz, brado unânime que levantasse os ânimos abatidos [...]. Esse grito era o de: *Viva Portugal!*”. Terá sido principalmente a partir da revolta portuense de 31 de Janeiro de 1891 que “A Portuguesa” viu consolidado o seu estatuto de símbolo da contestação republicana a uma monarquia cada vez mais desacreditada. Essa seria, pelo menos, a visão dominante já na década de 90, contribuindo certamente para a pouca simpatia da Casa Real para com o compositor, amargamente registada por este em diversos passos da sua correspondência. De facto, segundo rezam as crónicas, a República viria a ser proclamada a 5 de Outubro de 1910 ao som da “Portuguesa”, e, previsivelmente, a obra seria adoptada como hino nacional por decreto da Assembleia Nacional Constituinte (a 19 de Junho de 1911), ao mesmo tempo que era oficialmente instituída a bandeira verde-rubra. Keil já não estava vivo para assistir a um triunfo que seguramente não previra.

“A Portuguesa” tem sido diversamente apreciada enquanto realização poético-musical — sendo certo que, como qualquer composição congénere, o seu valor de ícone patriótico se sobrepõe inevitavelmente a uma “pura” avaliação estética. À primeira vista, ressalta a óbvia afinidade com o modelo da “Marselhesa”. A estrutura de ambas as peças é semelhante — duas quadras (destinadas ao solista) seguidas de uma quintilha (refrão coral), e um esquema de rima praticamente idêntico —, diferindo apenas os versos heptassílabos portugueses (também chamados de redondilha maior, o mais popular dos nossos metros poéticos) dos octossílabos franceses, o que aliás não obsta à quase perfeita intercambiabilidade das respectivas melodias (refrão à parte). Não dispondo *a priori* de um texto específico, é mesmo provável que Keil se tenha servido directamente do hino francês como molde formal para a sua composição. As afinidades não se limitam aliás à estrutura. Mais ainda do que a tonalidade comum (sol maior, de acordo com um esboço manuscrito e com a orquestração supostamente original de Keil), é notório o paralelismo retórico consubstanciado na passagem ao modo menor em ponto idêntico de ambas as peças (“*Mugir ces féroces soldats!*”/“*Ó Pátria sente-se a voz!*”), propiciando o contraste com o belicoso refrão “*Aux armes, citoyens!*”/“*Às armas, às armas!*”, que marca o regresso ao modo maior (o refrão, por seu turno, contém uma quase-citação do antigo “Hino da Maria da Fonte”). Mais característica — e plenamente intencional — parece ser, em Keil, a inflexão tipicamente fadística da secção em menor, correspondente ao momento saudosista da evocação das grandezas da Pátria; bem assim como o curioso tratamento harmónico dado ao verso “*Heróis do mar, nobre povo*”, que vem inesperadamente conferir uma nota nostálgica (reforçada pela dinâmica *piano*) à escansão enfática dos versos, e que talvez



Partitura original de “A Portuguesa”.

constitua — para ouvidos actuais, pelo menos — o momento mais original da partitura.

A versão primitiva da “Portuguesa” apresentava à partida o inconveniente de possuir um âmbito melódico muito extenso (de uma décima terceira), tornando-a imprópria para a execução pela voz inculca do cidadão comum (a título de comparação, a “Marselhesa” quase não ultrapassa a oitava). Esse facto, e também a existência de numerosas variantes de natureza melódico-rítmica (algumas, diga-se de passagem, resultantes da prosódia algo defeituosa dos versos na sua aplicação à música), levaram à constituição, já em Março de 1956, de uma comissão (constituída por Pedro do Prado, C.º Armando Fernandes e Mário de Sampaio Ribeiro) incumbida de estabelecer a versão oficial do hino nacional. Essa versão (em

dó maior) difere da original sobretudo na redução do âmbito da melodia e nalguns detalhes de natureza rítmica; a mesma veio a ser publicada — infelizmente sem acompanhamento, nem indicações dinâmicas — no *Diário do Governo*, I Série, de 4 de Setembro de 1957, mantendo-se actualmente em vigor. Pela mesma altura, Frederico de Freitas realizou uma nova orquestração da obra, existindo também uma versão coral-sinfónica mais recente (1977), da autoria de Joly Braga Santos, que permanece praticamente desconhecida. ✓

* Musicólogo

Texto publicado no catálogo “Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois”, gentilmente cedido pela Câmara Municipal de Sintra.

— DESVENDAR ALFREDO KEIL

MARIA DE AIRES SILVEIRA

Um pintor não é um fotógrafo¹, afirmava Ramalho Ortigão, em 1880, ao comentar as obras da 12.^a Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, no *Diário da Manhã*. Elogiava o elevado número de retratos, mas muitos eram cópias detalhadas como “arte fotográfica”². Acrescentava que se tratava de uma arte com verdade, mas fria e insípida e o pintor deveria saber representar as características do indivíduo, “tocá-lo de uma expressão tal que nos dê a ideia completa do que é o indivíduo no seu ser psíquico. O pintor deve ser alguma coisa mais do que o fotógrafo”³. Em finais do século XIX, refletia-se sobre a comoção do criador e Jaime Batalha Reis (1847–1935) salientava o valor da expressão do artista e a realização “do que o espírito sente”⁴, não esquecendo a “influência do sujeito”⁵, referida por Columbano Bordalo Pinheiro, como elemento fundamental para a concretização de um bom retrato. Cruzava-se a importância da “verdade” na arte com a revelação do “natural”, já anunciado pela geração romântica e entendido como novidade, face à pintura académica. Os jovens pintores da arte moderna, assim se designavam nas suas exposições, captavam os valores atmosféricos e pintura ao “ar-livre”, introduzida por Silva Porto (1850–1893), em 1879, e, seguida por estes artistas do Grupo do Leão.

Alfredo Keil seguira um rumo diferente, um caminho de artista explorador, em diversificadas áreas da sua sensibi-

lidade artística. Compôs uma peça para piano com 12 anos, em 1862, e apresentava-se como autor na 7.^a Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes seis anos depois, por iniciativa do professor Joaquim Prieto (–1907), professor na Academia das Belas-Artes de Lisboa, depois de expressar, no papel, impressões de *Viagens Artísticas*, desde Lisboa, Espichel, Ericeira, Colares, Leiria, Sintra e Zêzere, em 1865, num diálogo denso entre texto e imagem. Era um projeto que se ajustava às intenções de Tomás da Anunciação (1818–1879), Cristino da Silva (1827–1877), e ao grupo dos *Cinco artistas em Sintra*, 1855, representado por este pintor, seguindo a sugestão de Almeida Garrett (1799–1854), em *Viagens na minha terra* (1843–46). O escritor apelava à descoberta e registo dos recantos do país, dos seus costumes e tradições. Os artistas deveriam registar as características do país. Por isso, em 1867, a paisagem do *Grilo* (n.º 38), apresentava-se como impressão de viagem, tema axial desta época, no registo de extenso e branco casario, contrastante com frondoso arvoredo, entre castanhos e verdes escurecidos. Também outra pequena paisagem, provavelmente da mesma zona, pela semelhança cromática e tratamento pictórico, apresentada nesta exposição, aprofundava mais os efeitos de luz e valores atmosféricos nas nuvens que se adensavam em torno da copa das árvores. São paisagens que se aproximariam dos desenhos expostos no salão

¹Ramalho Ortigão. *Diário da manhã*, 1880, Maio, p. 1.

²Idem.

³Idem.

⁴Jaime Batalha Reis. *Revista de Portugal*, 1892, vol. IV, p. 192.

⁵Carta de Columbano Bordalo Pinheiro ao conde de Arnoso, 1900–18–08. *Espólio do conde de Arnoso*, Biblioteca Nacional de Portugal. Columbano referia-se à repetição do retrato de Eça de Queirós, após a sua perda no naufrágio do navio com obras de arte, expostas em Paris e que regressava a Lisboa. O conde de Arnoso solicitou-lhe outro retrato, mas como o escritor já tinha morrido, Columbano tinha dificuldade na sua realização, pois o outro, pintado “sob sua influência (...) (tinha) ainda pedaços da sua vida, foi sentido do natural”.

da Promotora, em 1868, e que Luciano Cordeiro (1844 – 1900), crítico de arte, apreciava como esperança recente, o trabalho do talentoso artista⁶. Ainda este ano, escreve uma comédia e viaja com o pai, em 1869, até Nuremberga, passando por Madrid, Paris, Genebra, Zurique, Constance e Lindau, onde inicia estudos na Academia Real de Belas-Artes com August von Kreling (1819 – 1876), discípulo de um dos pintores nazarinos mais famosos, Peter von Cornelius (1783 – 1867). Nas restantes cidades visitou exposições, museus e encantou-se com os aspectos paisagísticos, especialmente com o “espectáculo maravilhoso” da cascata do Reno⁷. Longas cartas a sua mãe testemunham o impacto visual que a Natureza, a arte, a música, inclusive os raios de um “sol posto, onde há montanhas cobertas de neve”⁸ provocava, e, o deslumbramento visual ligado a um efeito sentimental.

Regressava a Lisboa em 1870, retomava os estudos na Academia, no ano seguinte, mas em 1872 desistia de algumas aulas, sendo a desilusão desta aprendizagem superior ao empenho que experimentara em Nuremberga. Certamente conhecedor das experiências fotográficas e dos estúdios portugueses de meados do século XIX, do famoso fotógrafo francês, Alfredo Fillon (1825 – 1881), radicado em Lisboa, por questões políticas, entre 1850 e 1870, Maria Eugénia Reya Campos (1842/43 – 1917), Arnaldo Fonseca (1868 – c.1936), e do reconhecido fotógrafo amador Carlos Relvas (1838 – 1894), retratista, mas também um bom fotógrafo de monumentos, vistas panorâmicas, e de curiosas imagens de figura, por vezes

de artistas amigos, realizadas no seu estúdio e enquadradas por detalhados cenários paisagísticos, na década de 1870, pretendia experimentar as novas técnicas de representação, numa atitude contrária ao ensino académico.

Estabelecia-se assim um diálogo moderno entre a pintura e a fotografia, através de um dos mais importantes géneros artísticos, o retrato e que Alfredo Keil entendeu e desenvolveu. A novidade da fotografia, como auxiliar técnico, mas também como categoria fundamental ligada, não só ao retrato, mas ao tratamento pictórico da paisagem, surge agora como uma inovação. Inventada em 1839, introduzia “um novo paradigma perante a representação do sujeito”⁹. Por outro lado, a importância do sucesso desta técnica correspondia à afirmação das elites burguesas provocando a proliferação dos estúdios fotográficos, resultante da necessidade do poder da imagem e de uma forte visibilidade nos meios sociais e políticos.

Eventualmente, Alfredo Keil terá contactado com a arte fotográfica na viagem a Nuremberga, e na passagem por várias cidades, como Paris, porque depois do regresso a Lisboa, em 1873, iniciou o processo de experimentação fotográfica, no seu estúdio, em imagens sequenciais de poses femininas. Cleyde Cinatti (1850 –), sua futura mulher, e, uma amiga, eram os modelos preferenciais para o estudo de posturas, modos de estar e encenadas atitudes intimistas. Os fotógrafos reconhecidos, em meados do século XIX, integravam as figuras num cenário pintado, de modo a iludir a Natureza... No seu estúdio, Alfredo Keil fotografava as poses das figuras

⁶Luciano Cordeiro, Segundo Livro de crítica. Porto, Lusitânia Editora, 1871.

⁷Carta de Alfredo Keil a sua mãe. Nurenberg, 1869, 22 de Junho. Carta publicada in António Rodrigues, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Galeria D. Luís, 2001, p. 23.

⁸Idem.

⁹Emília Tavares. Exposição *Dilema de ser e parecer*, MNAC, 2020. Curadoria conjunta com Maria de Aires Silveira.



Alfredo Keil, *Contemplando o Quadro*, 1881. Espólio da família.

femininas, num salão ou em plena natureza, e, posteriormente, integrava-as em pinturas de paisagem ou intimistas. Interessava-lhe o registo dos gestos, certos nas proporções e protagonistas do dinamismo da cena, os detalhes do traje, os pormenores dos objetos e das plantas, ultrapassando assim a sensação do momento ou a exigida expressividade de um rosto, por parte da crítica. Lembra-se talvez das pinturas neoromânticas de August von Kreling, seu professor em Nuremberga, e pretendia revelar uma ideia, a conceptualização de uma situação, pretensamente captada do natural. As fotografias eram estudos para as pinturas *A leitura de uma*

¹⁰António Rodrigues, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Galeria D. Luís, 2001, p. 45.

¹¹António Rodrigues, *Alfredo Keil (1850 – 1907)*. Lisboa, Galeria D. Luís, 2001, p. 30.

carta, Melancolia, O vapor que passa: recordação do Cabo da Roca, Costume alemão do século XVII.

Afastava-se do ensino académico e António Ennes comentava “Um passeio rápido pela Alemanha ensinou ao seu talento o que é provável que nunca houvesse aprendido por cá (...). Formou gosto, alcançou uma maneira de pôr a tinta, que se não é sua também não é dos mestres nacionais (...)”¹⁰. Eventualmente o pintor belga Alfred Stevens (1823 – 1906), também referido na época, poderia constituir uma referência consistente pela ligação aos cenários intimistas e luxuosos.

Alfredo Keil provou ser exímio retratista e sabia explorar expressões, mas fascinava-o captar a cena pela sua gestualidade e narrativa subjacente. Essa seria a revelação da sua modernidade, uma pintura de gestos e cenários, uma outra forma de representação. Os estudos fotográficos, em atelier, seriam aplicados em pintura, na década de 1870 até 1881, como se observasse a realidade num momento preciso, mas de facto, iludia a verdade. Na pintura intimista *Contemplando o quadro*, 1881, Alfredo Keil preocupava-se com a pose, no estudo fotográfico, as linhas do rosto e dos gestos porque todo o cenário, tanto do traje como do mobiliário e tecidos se alteraram na pintura, face a uma descrição mais atraente nas cores e nos elementos. Tratava-se de um “sentimentalismo cénico”¹¹, onde o estudo da luz assumia protagonismo e algo de misterioso se pretendia transmitir. Cleyde Cinatti (1850–), sua mulher, tinha representado uma cena meditativa, anos antes (c. 1874), em fotografia. No salão, representado em pintura por um cadeirão, surgia no cavalete outro pequeno quadro, e,

a paisagem, na fotografia, passaria a casario, eventualmente de Colares, 1879–80, na pintura. Curiosamente, esta pequena pintura que despertava a atenção e atitude pensativa da figura, apresenta-se no conjunto desta exposição.

A pintura *Mulher em traje tradicional* (n.º 16), de 1879, remetia para o local, eventualmente Colares, Sintra, pela semelhança com uma outra pintura, de 1878, *Searas, Colares* (n.º 52), tanto pelo tratamento do céu, em pequenas pinceladas de planos estreitos e uma paleta idêntica. Teria começado por esta paisagem, pelas searas de Colares, para integrar a rapariga, mas faria nova tentativa, no ano seguinte, a partir de um estudo fotográfico. A luz zenital destacava a cana do nariz, num jogo de claro-escuro, exponenciado na pintura, como se de uma máscara-rostos se tratasse. Esta pintura constitui uma novidade a acrescentar ao conjunto de pinturas baseadas na fotografia e neste caso, o registo fotográfico evidenciava o cuidado no estudo da luz, um intimismo sensível entre a reduzida visualização de uma mesa e cadeira, enquanto que a pintura, pelo contrário, apresentava a luminosidade de um dia claro, apesar de um suave cromatismo em tonalidades cinza¹².

Esta ligação entre a fotografia e a pintura que o artista não pretendia divulgar, pois estas imagens eram feitas para permanecerem ocultas, correspondiam a um segredo artístico, embora alguns críticos se apercebessem desta recriação da realidade. Assim, a técnica fotográfica cruzava com o olhar do pintor, tanto na representação figurativa e no modo de captar a luz, ou seja, as imagens são reveladoras do estudo da “natureza

da luz”¹³. A intenção seria a novidade na utilização de recentes meios técnicos e a revelação da modernidade que provocava a busca permanente de inovação. António Rodrigues reflete sobre esta ligação e a importância de ser notado nas exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes. Este era o seu objetivo e ao mesmo tempo, o seu manifesto. A sedução da modernidade e a busca incessante da inovação em várias expressões artísticas. Alfredo Keil era um artista visual, sentimental e sensível nas sonoridades musicais. Desde a infância que tocava, compunha, desenhava, pintava e na juventude, fotografava.

A novidade de Alfredo Keil ligava-se à sua condição de artista, um autor que estabelecia cruzamentos artísticos de uma forma profunda entre o desenho, ilustração, pintura, fotografia e música. É o caso mais evidente e excepcional de pintor que efetuava estudos a partir de fotografias para a concretização das suas pinturas, mas que realizava também fotografias com o olhar de pintor, fotografias que ganhavam uma autonomia enquanto peças artísticas, como o *Auto-retrato*, 1873, ostentando um exuberante chapéu com pluma, de olhar perscrutador e rosto expressivo. Apesar de se defender a ideia de que a “psicologia humana era um dos objetivos da arte”¹⁴ e que apenas através da pintura se poderia alcançar esse propósito, Alfredo Keil salienta, nesta fotografia, uma aprofundada observação do retratado e desfaz exemplarmente esta apreciação polémica.

Assim, poderia fazer no local a observação direta da Natureza, a partir de desenhos e numerosos registos de

¹²O negativo original estava em suporte de vidro colódio. Integrado na Coleção do Arquivo de Documentação Fotográfica-espólio Alfredo Keil.

¹³Emília Tavares. Exposição *Dilema de ser e parecer*, MNAC, 2020. Curadoria conjunta com Maria de Aires Silveira.

¹⁴*Farpas*, 1872.

efeitos de luz, preparatórios da pintura, mas a captação da figura, no dinamismo dos gestos, a estender e lavar roupa, nas atividades agrícolas ou nos momentos de pausa, poderia “tirar” em fotografia, no seu atelier, e, estudar poses, nos jogos contrastantes de claro-escuro, sob luz zenital ou rasante. A sua atitude de *voyeur*, como o entende António Rodrigues¹⁵, exponencia o rigor do traço e proporções das figuras, a partir da fotografia, ao espreitar pormenores e até linhas que, “ao natural”, se poderiam dissipar, num momento. A sua técnica parece corresponder a uma ideia, profundamente estudada, com o objetivo de descrever uma cena idealizada, pretensamente verídica. A sua intenção apontava para a caracterização de ambientes oitocentistas e assim criava uma questão paradoxal, mas basilar para o entendimento da época, dos ambientes e do manuseamento das novas técnicas, ao serviço da arte.

Na verdade, a viagem de observação da Natureza prosseguia e em 1876, ano do seu casamento com Cleyde Cinatti (1850–), filha do arquitecto-cenógrafo Giuseppe Cinatti (1808–1879) e de Maria Rivolto. Cleyde já tinha servido de modelo nas experiências fotográficas de Alfredo Keil, em 1873–74, estudos que serviriam para pinturas, como *O vapor que passa*, c. 1880, enquadrado por belíssima pintura de mar, que tão bem sabia captar. Ainda de 1876, uma marinha pintada numa pequena tábua, registava o mar da Ericeira (n.º 67), como se a ponta de um miniaturista revelasse a sua bravura, a tranquilidade das suas margens e a pequenez de uma figura, perante o espetáculo da Natureza, em deslumbrantes efeitos de luz. Também uma praia de Setúbal (n.º 66), do ano seguinte, pintada em reduzidas dimensões, apresentava o mar, através

das proas de grandes barcos, atrás de apontamentos de figuras, em cromatismos intensos.

Os passeios pela zona da Praia Grande permitiam o registo de praias exíguas e bizarras, como a da *Ursa* (n.º 56), em 1878, onde se avolumava o perfil da rocha que a identificava, em castanhos profundos, contrastantes com o azul cintilante do mar. Uns anos depois, em 1882, a pintura *O farol do cabo da Roca* (n.º 59), surpreendia pela perspetiva luminosa, entre as arribas e o mar, lembrando uma das ilustrações da publicação *Tojos e Rosmaninhos*, 1907, e, um estudo fotográfico, provavelmente desta data, com um rapaz no topo de uns rochedos, assim como numerosos estudos a lápis sobre papel. Esta incessante procura de efeitos e tonalidades, no registo da luz, a partir de desenhos e experiências fotográficas, em temas recorrentes, transportados para a pintura, constitui uma das características da sua produção. Ainda o mar que dois homens enfrentam, tema presente na sua produção, *Na última pedra, Praia das Maças* (n.º 60), 1895. Eventualmente, dois homens estariam na captura de percebes, salientados pela sua pequenez, mas enfrentam as forças da Natureza, entre um mar encrespado e os difíceis rochedos, num ritmo cadenciado de densos castanhos, impressionantes, captados em pinceladas largas, e, a ondulação, num turbilhão de espuma branca, em diversas tonalidades.

O *Pescador nas Azenhas do mar* (n.º 62), integra uma série que segue o homem, em várias imagens pictóricas, no caminho das arribas, na zona da Praia Grande, até sua casa. De novo, o deslumbramento pela cor e os aspetos luminosos da paisagem, como a sedução por vários *Efeitos de nuvens*

¹⁵ António Rodrigues, Alfredo Keil (1850–1907). Lisboa, Galeria D. Luís, 2001, p. 28.

(n.ºs 17 e 21), sublinhados por uma luz de poente, corrido por tonalidades, do azul ao laranja. Uma pequena tábua preenchida de nuvens, aproxima-se do estudo *Nebulosa*, cenário para o III Acto, Quadro IV, da sua ópera, D. Branca.

Muitos estudos a lápis sobre papel, preferencialmente de paisagens captadas em viagem ou adjacentes a sua casa, refletem o trabalho profundo de pormenores, exprimindo sentimentos, através da composição dos ramos e folhagem das árvores, através de uma nostalgia sempre presente, na vastidão dos vales, nos contrastes montanhosos e na pintura de figura, como em *Lavadeiras*, muito estudadas numa pequena tela, mas eventualmente inspiradas numa fotografia sua, “tirada” da ribeira de Colares, c. 1900¹⁶.

Alfredo Keil registava, em vários suportes, poses na Natureza, posturas dos habitantes locais, a partir da expressão da sua alma neorromântica, em toques impressionistas, numa linguagem marcante de momentos sublimes, e também nos pormenores de uma arte de silêncios, em interiores intimistas, como na pequena tela da sua sala, na casa da Rua das Flores (n.º 15). Pintor, músico, poeta, escritor, fotógrafo, colecionador de arte e museólogo, assumia-se como artista

na sua complexidade criativa, e neste sentido, organizava uma exposição de pintura no seu atelier, em 1890, com cerca de 300 obras e um título provocador: *Estudos de paisagens e marinhas*. Talvez por estudos se pudesse entender impressões, tanto da paisagem como da sua ocupação por figuras indefinidas e sintetizadas, onde se destacava Paisagem com mulher e criança, 1880, uma das maiores obras apresentadas, num dos topos da exposição. Fascinante pelo contraste de zonas claras e sombrias, a composição segue o alongamento de uma árvore, expressivamente emotivo, perante a pequenez das figuras, num caminho isolado.

A sua pintura revelava uma Natureza poderosa e simples, luminosa e sombria, imaginária e verdadeira, construída através de jogos que escondiam e desvendavam a verdade, numa espécie de dilema, ao relatar narrativas e dramas, ilustrativos e característicos deste final de século português, por vezes, num processo de realização único. Subjacente, encontrava-se o sentimento de melancolia, e o gosto na descoberta de contrastes, das zonas luminosas e sombrias, do dinamismo das ruas e da solidão do campo, dos silêncios meditativos e das narrativas intimistas. ✍

¹⁶Negativo em suporte de vidro, 9 x 12 cm, Coleção Arquivo de Documentação Fotográfica.

Bibliografia

Volumes

- Farpas, 1872.
- Cordeiro, Luciano. Segundo Livro de crítica. Porto, Lusitânia Editora, 1871.
- Ortigão, Ramalho. *Diário da manhã*, 1880, Maio.
- Reis, Jaime Batalha. *Revista de Portugal*, 1892, vol. IV.
- Rodrigues, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Galeria D. Luís, 2001.
- Rodrigues, António, *Alfredo Keil (1850–1907)*, Lisboa, Galeria D. Luís, 2001.
- Silveira, Maria de Aires e Tavares, Emília, Exposição *Dilema de ser e parecer*, MNAC, 2020. Curadoria conjunta.

Correspondência

- Carta. Columbano Bordalo Pinheiro a conde de Arnoso, 1900–18–08. *Espólio do conde de Arnoso*, Biblioteca Nacional de Portugal.
- Carta. Alfredo Keil a sua mãe. Nurenberg, 1869, 22 de Junho. Carta publicada in António Rodrigues, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, Galeria D. Luís, 2001.

— EXPOSIÇÃO ALFREDO KEIL: PAISAGEM E DESENHOS

SÍLVIA T. CHICÓ

“Só mesmo um homem urbano podia dedicar-se ao culto da Natureza como Keil, tornando-a presente na doce melancolia de um mundo onde passeia como se no último paraíso.”

António Rodrigues

Foi feliz a ideia de António Rodrigues¹ de redescobrir e reapresentar a obra de Alfredo Keil, no grande estudo que fez e na exposição que realizou em 2001, na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio da Ajuda. Tratou-se de um levantamento bastante completo para o conhecimento da obra deste autor que viveu só 56 anos, mas que deixou uma obra enorme, num país que foi seu, Portugal.

E lembramos a propósito do artista alguém que poderá ter tido influência em todo o desenrolar do percurso profissional, artístico e de cidadania de Alfredo Keil: D. Fernando II, o Rei-Artista que veio da Alemanha para casar com a Rainha D. Maria II, a quem se devem tantas obras na arquitectura, na arquitectura paisagista, no restauro de monumentos e em geral na promoção das artes.

Nascido em Lisboa, mas de origem alemã, Keil estava também imbuído de um espírito civilizador, em que a eficácia em quase tudo o que realizava era questão essencial. Keil rea-

lizou em Portugal e não na Alemanha dos seus antepassados, uma obra em vários domínios que foi gigantesca, se atendermos aos relativamente poucos anos que viveu.

Revisitando os vários estudos teóricos sobre Keil, e perante as pinturas e desenhos que na presente exposição agora são expostos, algo se torna evidente: estamos perante um artista que a si próprio se exigiu competência, rigor, profissionalismo e capacidade de realização, em todas as áreas artísticas a que se dedicou. Contrariamente aos românticos que sempre oscilam entre o sentimento e uma noção de belo mais ou menos codificado, em Keil sentimos um olhar que procura o belo, mas é racional e objectivo. Daí a dificuldade de no seu tempo ter sido entendido. Na sua pintura alguns processos de elaboração são inovadores: o artista socorre-se da fotografia para a realização da pintura quando retrata interiores, a sua vontade de objectividade assim o exige, e fá-lo sem preconceitos de academia. E talvez seja essa atitude, despida de intenções

¹António Rodrigues (1954–2008) foi comissário de diversas exposições, predominantemente sobre a arte portuguesa do século XX. Foi crítico de artes plásticas, e professor de história da arte contemporânea da Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa. Sua morte prematura deixou um vazio, pois António Rodrigues foi dos mais promissores e qualificados profissionais da sua geração. Em Sintra vi por ele mostrados muitos dos lugares em que Alfredo Keil pintou. Com Mafalda Magalhães de Barros e com a excelente equipa com quem trabalhou no Palácio da Ajuda, realizou a grande exposição de Alfredo Keil na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, bem como um extenso estudo com participação de vários especialistas. Escusado falar do desgosto que foi a morte do António, que é para mim um amigo sempre presente.

de grandes narrativas, de projecções anímicas ou invocações sentimentais, que destacam este artista, que na sua época foi mal interpretado. A fotografia foi uma arte que Keil praticou e ainda há muito por descobrir neste domínio, uma vez que o seu espólio ainda não está totalmente estudado. Certamente haverá uma geração de jovens historiadores que se ocuparão de revelar mais este aspecto de Keil, completando a leitura de uma das personalidades artísticas mais completas e multifacetadas que Portugal conheceu. Pelo que se pode depreender da forte personalidade que adivinhamos no artista, a alguma crítica relativa à sua obra pictórica pouco ou nada lhe importou.²

Curioso é ver a obra pictórica de Keil à luz do que hoje já podemos considerar como perspectiva histórica. É interessante observar como a sua arte foi recebida, as comparações que se fizeram com outros artistas e movimentos, como o Romantismo, o Naturalismo ou Realismo e mesmo com as evocações panteístas de Caspar David Friedrich, tentando encaixar a sua arte dentro de uma destas categorias. Também certa imprensa lamenta Keil não ter sido mais dialogante com a comunidade artística sua contemporânea, exprimindo essa imprensa o desejo de que o artista explicasse, que dissesse, que desse pistas para a descodificação de uma obra que de tão vasta e tão perfeita se tornava quase estranha no quadro da produção artística e no ritmo português.

A pintura de paisagem, uma das três obrigações académicas do programa de ensino artístico dessa época (e que ainda hoje perdura em algumas academias), estipulava que se ensinasse, paisagem, retrato e natureza morta. Keil é

mais profícuo do domínio da paisagem, mas os seus retratos e apontamentos de figuras humanas são abundantes, não tendo escapado à tendência etnográfica da época, de registar o povo nos seus trajes típicos.

Keil representava com muita facilidade, fruto de uma aprendizagem rigorosa feita na sua juventude na Alemanha. Numa carta a sua Mãe, descreve como se deve representar uma árvore, dando nota da minúcia e paciência que esse trabalho implica: *J'ai dessiné dans des grandes feuilles de papier blanc, en crayon, des groupes d'arbres, des montagnes, des sapins, arbres en coumés pour moi des chaînes séculaires, La manière de les dessiner était entièrement inconnue pour moi. Il faut bien marger feuille par feuille, les troncs, enfin exactement comme on voit dans la nature*³. Trabalho árduo, mas que lhe possibilitou a aquisição de um método que o serviu toda a vida, e que o levou a realizar com grande facilidade em traços e pinceladas quase gestuais, as suas pinturas e apontamentos de figuras humanas.

Mas talvez seja a Natureza o grande motivo, a grande personagem na obra pictórica de Keil. E muito haveria a dizer sobre este tema. Para o pintor a natureza é estímulo estético, mas pretexto para captação real e precisa do que o artista observa, analisa e traduz em pintura. Representando a Natureza o artista cria o seu estilo institui um género. Houve tanta gente a imitá-lo...

Muitas das obras agora expostas referem a luz subtil da região de Sintra, a sua atmosfera etérea, em que a serra parece jogar constantemente com nuvens e brumas, providenciando ao longo do dia imagens variadas e sempre diferentes, que

² Erro de interpretação meu, aposta errada. Pelo relato de seu neto, soube que no final da vida o artista se desgostou com a incompreensão da crítica, sentindo-se injustiçado.

³ RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, IPPAR, 2001, p. 25.



Alfredo Keil, *Baviera II*, carvão s/ papel, 29,0 × 44,0 cm.

foram fonte de inspiração de muitos artistas e cantadas por poetas ao longo dos tempos.

Na pintura, Keil mantém ao longo da sua obra uma estética do século XIX que o artista elege e toma como sua, e com ela fazendo o seu estilo. O Impressionismo talvez não lhe tenha interessado, porque as suas pinturas são sempre de dominante tonal, impecáveis do ponto de vista da composição com um jogo de cores que é sempre equilibrado pela mistura das duas cores principais, técnica clássica, da pintura do século XIX.

Curiosamente, é no desenho — talvez num raro desenho que vai estar exposto — que podemos encontrar algo do clima fantasmagórico do Romantismo. Alguns desenhos aqui presentes remetem não para a influência directa de Friedrich, mas denotam o conhecimento da obra deste pintor bem como dos demais autores relacionados com o movimento do “Sturm und Drang”. O Romantismo alemão, bem como a aprendizagem feita na natureza em idade muito jovem, marcaram o artista e tal como acontece na pintura, a técnica do desenho

é magistralmente dominada, fruto do ensino que Keil recebeu em Nuremberga.

Em resumo, a título de conclusão e em telegráficas palavras pode afirmar-se que:

Alfredo Keil foi um artista de extraordinária qualidade e produtividade em várias áreas. A sua personalidade e educação propiciaram-lhe uma maturidade e independência que o distinguiu dos demais artistas e agentes culturais do seu tempo. A sua capacidade de realização e fecundidade deve ter sido algo de estranho para o Portugal do seu tempo, para o país que este artista de origem alemã sentiu sempre como seu, que tanto exaltou e tão bem serviu. ✍

Lisboa, 14 de Novembro de 2021

Agradeço ao Arquitecto Francisco Keil do Amaral, bisneto de Alfredo Keil, as observações que fez ao meu texto, que me ajudaram a corrigir alguns aspectos do mesmo.

Alfredo Keil,

O SOM DAS ÁRVORES —

— CATÁLOGO



01. BAVIERA, 1869

Carvão s/ papel

Assinado e datado 69 c.i.d.

Dim.: 27,7 × 42,8 cm

AK046

BAVARIA, 1869

Charcoal on paper

Signed and dated

Dim.: 27,7 × 42,8 cm



02. "FRAUENINSEL" – LINDEN, 1869

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado *Septembro 69* c.i.e.

Dim.: 38,0 × 44,0 cm

AK034

'FRAUENINSEL' – LINDEN, 1869

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 38.0 × 44.0 cm

Reproduzido em: / Illustrated in:

— RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001 (p. 25)

Anotado c.i.e.: / Note to l.l.c.:

— Fraueninsel, Linden – Septembro 69



03. FRAUENCHIEMSEE I, 1869

Grafite s/ papel

Não assinado; datado *Septembro 69* c.i.e.

Dim.: 28,5 × 44,0 cm

AK039

FRAUENCHIEMSEE I, 1869

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 28.5 × 44.0 cm

Anotado c.i.e.: / Note to l.l.c.:

— Chiemsee – Septembro 69, Árvores junto ao convento



04. FRAUENCHIEMSEE II, 1869

Grafite s/ papel

Não assinado; datado 69 c.i.e.

Dim.: 27,0 × 42,0 cm

AK040

FRAUENCHIEMSEE II, 1869

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 27.0 × 42.0 cm



05. FRAUENCHIEMSEE III, 1869

Grafite s/ papel

Não assinado; datado 69 Agosto 20 c.i.e.

Dim.: 29,0 × 39,0 cm

AK038

FRAUENCHIEMSEE III, 1869

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 29.0 × 39.0 cm

Anotado c.i.e.: / Note to l.l.c.:

— Agosto Chiemsee: grupo de tilias na ... – 69



06. "CHIAMSEE" I, 1869

Grafite s/ papel

Não assinado; datado 69 Agosto c.i.e.

Dim.: 28,5 × 45,0 cm

AK035

'CHIAMSEE' I, 1869

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 28.5 × 45.0 cm

07. CHIAMSEE II, 1869

Grafite s/ papel

Não assinado; datado 69 Agosto c.i.e.

Dim.: 28,5 × 45,0 cm

AK036

CHIAMSEE II, 1869

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 28.5 × 45.0 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:
— Chiemsee a 69 Agosto

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:
— Pedras ... a 69 Agosto



08. FRAUENINSEL – CHIEMSEE, 1890

Grafite s/ papel

Não assinado; datado *Julho 1890* c.i.d.

Dim.: 34,0 × 49,5 cm

AK041

FRAUENINSEL – CHIEMSEE, 1890

Graphite on paper

Unsigned; dated

Dim.: 34.0 × 49.5 cm



09. BAVIERA II

Carvão s/ papel
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 29,0 × 44,0 cm
AK033

BAVARIA II

Charcoal on paper
Signed; undated
Dim.: 29.0 × 44.0 cm



10. BAVIERA III, 1868

Carvão s/ papel
Assinado e datado 68 c.i.d.
Dim.: 27,7 × 43,7 cm
AK042

BAVARIA III, 1868

Charcoal on paper
Signed and dated
Dim.: 27.7 × 43.7 cm



11. BAVIERA IV

Carvão s/ papel

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 29,0 x 44,0 cm

AK050

BAVARIA IV

Charcoal on paper

Signed; undated

Dim.: 29,0 x 44,0 cm



12. "VALLE DO FERREIRA"

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 10,5 × 19,0 cm
AK028

'VALLE DO FERREIRA'
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 10.5 × 19.0 cm



13. ESTUDO PARA FIGURA E MÃO

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 15,6 × 26,8 cm
AK031

STUDY FOR A MALE FIGURE AND HAND
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 15.6 × 26.8 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:
— Valle do Ferreira



14. ESTUDO PARA FIGURAS

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 23,3 × 37,0 cm

AK021

STUDY FOR FIGURES

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 23.3 × 37.0 cm



15. “RUA DAS FLORES”

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 25,0 × 38,2 cm

AK020

‘RUA DAS FLORES’

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 25.0 × 38.2 cm

Anotado no verso: / Note to reverse:

— Guida Keil, casa da rua das Flôres, onde eu nasci, 127



16. MULHER EM TRAJE REGIONAL, 1879

Óleo s/ tela

Assinado e datado 1879 c.i.d.

Dim.: 50,0 × 37,0 cm

AK013

WOMAN IN REGIONAL COSTUME, 1879

Oil on canvas

Signed and dated

Dim.: 50.0 × 37.0 cm

Nota:/Note:

— A figura representada é Cleyde Cinatti, mulher do artista. / The figure represented is Cleyde Cinatti, the artist's wife.



17. NUVENS I, 1878

Óleo s/ madeira

Assinado e datado *Outubro 1878 c.i.e.*

Dim.: 6,5 × 27,2 cm

AK006

CLOUDS I, 1878

Oil on wood

Signed and dated

Dim.: 6.5 × 27.2 cm



18. MARINHA

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 9,0 × 21,0 cm

AK022

MARINE SCENE

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 9.0 × 21.0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís,
Lisboa 2001 (cat. n.º 215).



19. PAISAGEM AO ENTARDECER

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 16,5 × 34,7 cm

AK011

LANDSCAPE AT DUSK

Oil on canvas laid on cardboard

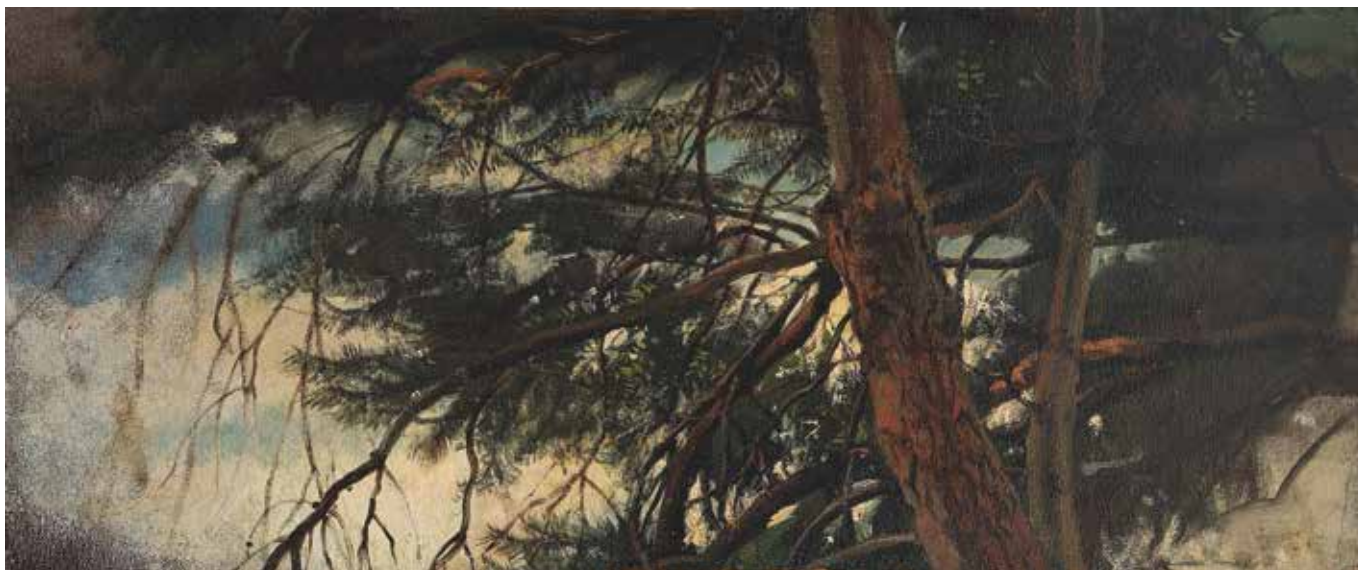
Unsigned and undated

Dim.: 16.5 × 34.7 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 103).

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 207).



20. PINHEIRO

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 14,7 × 35,5 cm

AK017

PINE TREE

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 14.7 × 35.5 cm



21. NUVENS II

Óleo s/ madeira

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 20,0 × 27,0 cm

AK015

CLOUDS II

Oil on wood

Signed; undated

Dim.: 20.0 × 27.0 cm



22. "CASTELO DE ABRANTES"
Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 19,0 × 28,0 cm
AK058

'CASTELO DE ABRANTES'
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 19.0 × 28.0 cm

Anotado ao centro: / Note to centre:
— Castelo de Abrantes



23. "CABEÇO DO CARNEIRO"
Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 14,0 × 14,0 cm
AK052

'CABEÇO DO CARNEIRO'
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 14.0 × 14.0 cm

Anotado ao centro: / Note to centre:
— Cabeço do Carneiro Abrantes



24. CABEÇO DO CARNEIRO – ABRANTES, 1898

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado e datado 1898 c.i.e.

Dim.: 18,5 × 29,8 cm

AK018

CABEÇO DO CARNEIRO – ABRANTES, 1898

Oil on canvas laid on cardboard

Signed and dated

Dim.: 18.5 × 29.8 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil 1850–1907, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 165).*



25. "CASTELLO DE ABRANTES", 1868
Grafite s/ papel
Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro
Dim.: 27,3 × 36,0 cm
AK051

'CASTELLO DE ABRANTES', 1868
Graphite on paper
Signed and dated
Dim.: 27.3 × 36.0 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:
— Castello de Abrantes (do Tejo)



26. "OEIRAS" I, 1868
Grafite s/ papel
Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro
Dim. 27,5 × 36,0 cm
AK057

'OEIRAS' I, 1868
Graphite on paper
Signed and dated
Dim. 27.5 × 36.0 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:
— Oeiras



27. "OEIRAS" II, 1868

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro

Dim.: 28,0 × 40,5 cm

AK055

'OEIRAS' II, 1868

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 28.0 × 40.5 cm



28. IGREJA DE SÃO DOMINGOS – RANA, 1868

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro

Dim.: 28,0 × 40,5 cm

AK056

SÃO DOMINGOS CHURCH – RANA, 1868

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 28.0 × 40.5 cm



29. CAXIAS, 1868

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro

Dim.: 28,0 x 40,5 cm

AK054

CAXIAS, 1868

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 28.0 x 40.5 cm



30. "FORTE DE CAXIAS", 1868

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro

Dim.: 28,0 × 40,5 cm

AK053

'FORTE DE CAXIAS', 1868

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 28.0 × 40.5 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:

— Forte de Caxias



31. “CAMINHO DE PAYO MENDES” – ZÊZERE

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

AK064

‘CAMINHO DE PAYO MENDES’ – ZÊZERE

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 23.0 × 31.0 cm

Anotado c.i.d.: / Note to l.r.c.:

— Caminho de Payo Mendes



32. “DEPOIS DO VAREJO” – ZÊZERE

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

AK062

‘DEPOIS DO VAREJO’ – ZÊZERE

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 23.0 × 31.0 cm

Anotado c.i.e.: / Note to l.l.c.:

— Depois do Varejo



33. “VALLE DE LAMEIRAS” – ZÊZERE

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

AK063

‘VALLE DE LAMEIRAS’ – ZÊZERE

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c.:

— Valle de Lameiras, terreno com milho a secar



No verso. / On the reverse.

34. "OLHEIRO DAS CAMÉLIAS" – ZÊZERE

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

AK065

'OLHEIRO DAS CAMÉLIAS' – ZÊZERE

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 23,0 × 31,0 cm

Nota: / Note:

— Olheiro das Camélias, relva verde c.i.e./l.l.c.; montes de lenha (junho) c.i.d./l.r.c.



35. PAISAGEM

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 9,0 x 35,8 cm

D390

LANDSCAPE

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 9.0 x 35.8 cm

Autenticado por: / Authenticated by:

— Luís Keil

Dedicatória no verso: / Dedication on reverse:

— A António Martins em 31 de Agosto de 1926, Guida

Colecção: / Collection:

— Mário Roque



36. CAXIAS (?)

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 28,0 x 35,0 cm

AK019

CAXIAS (?)

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 28.0 x 35.0 cm



37. "ZIBREIRA"

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 11,0 × 18,5 cm

AK061

'ZIBREIRA'

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 11.0 × 18.5 cm

Anotado c.i.d.: / Note to l.r.c.:

— Zibreira Collares c.i.d.



38. GRILO – XABREGAS, 1867

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Não assinado e não datado

Dim.: 17,0 × 36,5 cm

AK001

GRILO – XABREGAS, 1867

Oil on canvas laid on cardboard

Unsigned and undated

Dim.: 17.0 × 36.5 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 37).

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 3).

Reproduzido em: / Illustrated in:

— RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001 (p. 21).



39. COLARES I

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 9,5 × 14,5 cm
AK049

COLARES I
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 9.5 × 14.5 cm



40. COLARES II

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 9,5 × 18,0 cm
AK048

COLARES II
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 9.5 × 18.0 cm



41. COLARES III

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 23,5 × 16,0 cm
AK047

COLARES III

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 23.5 × 16.0 cm



42. COLARES IV

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 20,5 × 14,5 cm
AK029

COLARES IV

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 20.5 × 14.5 cm



43. "MONTE DA AZOIA"

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 15,5 × 38,0 cm
AK045

'MONTE DA AZOIA'
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 15.5 × 38.0 cm



44. COLARES V

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 28,0 × 38,0 cm
AK037

COLARES V
Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 28.0 × 38.0 cm

Anotado c.i.d.: / Note to l.r.c.:
— Monte da Azoia – Colares



45. COLARES – RIBEIRA

Óleo s/ tela

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 50,0 × 72,5 cm

AK014

COLARES – STREAM

Oil on canvas

Signed; undated

Dim.: 50.0 × 72.5 cm



46. PAISAGEM COM BARCO

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 21,0 x 15,5 cm

AK044

LANDSCAPE WITH A BOAT

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 21.0 x 15.5 cm



47. QUINTA MAZZIOTTI – COLARES, 1880

Óleo s/ tela

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 73,0 × 50,0 m

AK007

QUINTA MAZZIOTTI – COLARES, 1880

Oil on canvas

Signed; undated

Dim.: 73.0 × 50.0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890.

Reproduzido em: / Illustrated in:

— RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001 (Fotografia do Atelier do Artista, pp. 86 – 87).



48. COLARES – LAVADEIRAS NA RIBEIRA

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 66,0 × 48,0 cm

D1333

COLARES – LAUNDRY WOMEN BY THE STREAM

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 66.0 × 48.0 cm

Colecção Particular, Lisboa / Private Collection, Lisbon



49. RIBEIRA DE QUELUZ, 1877

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e. e datado *Setembro 1877* c.i.d.

Dim.: 28,6 × 38,6 cm

AK003

QUELUZ STREAM, 1877

Oil on canvas laid on cardboard

Signed and dated

Dim.: 28.6 × 38.6 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 58).



50. PENEDO – COLARES

Óleo s/ madeira
Assinado c.i.e.; não datado
Dim.: 24,0 × 16,7 cm
AK016

PENEDO – COLARES

Oil on wood
Signed; undated
Dim.: 24.0 × 16.7 cm



51. EUGARIA – COLARES

Óleo s/ tela aplicada em cartão
Assinado c.i.e.; não datado
Dim.: 37,0 × 22,5 cm
D1469

EUGARIA – COLARES

Oil on canvas laid on cardboard
Signed; undated
Dim.: 37.0 × 22.5 cm

Nota: / Note:

— Representado na pintura “Contemplando o Quadro”, 1881. /
Depicted in the work “Contemplando o Quadro”, 1881.



52. SEARAS EM COLARES, 1878

Óleo s/ tela aplicada em cartão
Assinado e datado *Junho 1878* c.i.e.
Dim.: 40,6 × 26,3 cm
AK004

WHEAT FIELDS IN COLARES, 1878

Oil on canvas laid on cardboard
Signed and dated
Dim.: 40.6 × 26.3 cm

Figurou em: / Exhibited in:

- *Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil*, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910 (cat. n.º 337).
- *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 45).
- *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 97).



53. "CINTRA", 1868

Grafite s/ papel

Assinado c.i.d. e datado 68 ao centro

Dim.: 27,5 × 36,0 cm

AK067

'CINTRA', 1868

Graphite on paper

Signed and dated

Dim.: 27,5 × 36,0 cm

Anotado c.i.e.:/Note to l.l.c. :

— Cintra (D..)



*Proximo a Collares.
Rio das Maçãs*

54. "PRÓXIMO DE COLLARES"
Técnica mista s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 14,5 × 22,2 cm
AK060

'PRÓXIMO DE COLLARES'
Mixed media on paper
Unsigned and undated
Dim.: 14.5 × 22.2 cm

Anotado c.i.d.: / Note to l.r.c. :
— Proximo a Collares, Rio das Maçãs

55. "BANZÃO", 1882

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 23,4 × 37,2 cm

AK009

'BANZÃO', 1882

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 23.4 × 37.2 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil 1850 – 1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 111).

— *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adegas Visconde Salreu, Colares 2007 (cat. n.º 64).

Anotado no verso: / Note on reverse:

— Banzão, antigo caminho para a praia das Maças, 1882.



56. PRAIA DA URSA, 1878

Óleo s/ tela

Assinado c.i.e.: não datado

Dim.: 37,3 × 58,0 cm

AK005

PRAIA DA URSA, 1878

Oil on canvas

Signed; undated

Dim.: 37.3 × 58.0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

- *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890 (cat. n.º 13).
- *Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil*, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910 (cat. n.º 410).
- *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 16).
- *Alfredo Keil 1850 – 1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. p. 133).
- *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adega Visconde Salreu, Colares 2007 (cat. n.º 75).

Reproduzido em: / Illustrated in:

- *Exposição de Trabalhos do Grande Artista Alfredo Keil, Ilustração Portuguesa*, n.º 322, 1912.





57. “AZENHAS DO MAR”

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 14,0 × 40,0 cm

AK059

‘AZENHAS DO MAR’

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 14.0 × 40.0 cm

Anotado ao centro: / Note to centre:

— Azenhas do Mar

Figurou em: / Exhibited in:

— Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois, Adegas Visconde Salreu, Colares 2007 (cat. n.º 89).



58. AZENHAS DO MAR, 1895

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado e datado 1895 c.i.d.

Dim.: 24,0 x 36,5 cm

AK024

AZENHAS DO MAR, 1895

Oil on canvas laid on cardboard

Signed and dated

Dim.: 24.0 x 36.5 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil*, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910 (cat. n.º 140).

— *Alfredo Keil 1850 – 1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 150).

— *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adega Visconde Salreu, Colares 2007 (capa de cat. e cat. n.º 88).

Reproduzido em: / Illustrated in:

— *Ilustração Portuguesa*, n.º 215, 1910.

59. O FAROL DO CABO DA ROCA, 1882

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 37,5 × 24,0 cm

AK008

CABO DA ROCA LIGHTHOUSE, 1882

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 37,5 × 24,0 cm

Nota: / Note:

— Título utilizado em: / Titled used in: Exposição do Centenário de Alfredo Keil, SNBA, Lisboa 1950: *Farol da Guia*.

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890 (cat. n.º 244).

— *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 146).

— *Exposição Comemorativa do Centenário de Alfredo Keil*, SNBA, Lisboa 1950 (cat. n.º 4).

— *Exposição Evocativa de Alfredo Keil, Músico, Pintor e Poeta*, Palácio Galveias, Lisboa 1957 (cat. n.º 20).

— *Algumas Pinturas e Desenhos de Alfredo Keil*, Junta de Turismo da Costa do Estoril, Estoril 1982 (cat. n.º 11).

— *Alfredo Keil 1850 – 1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 131).

— *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adegas Visconde Salreu, Colares 2007 (cat. n.º 74 e p. 16).

Reproduzido em / Illustrated in:

— RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001 (fotografias do atelier, pp. 86 – 87 e de Guida Keil p. 198).



60. NA ÚLTIMA PEDRA – PRAIA DAS MAÇÃS, 1895

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 24,0 × 37,0 cm

AK010

NA ÚLTIMA PEDRA – PRAIA DAS MAÇÃS, 1895

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 24,0 × 37,0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

- *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890 (cat. n.º 188).
- *Exposição de Pintura e Desenhos de Alfredo Keil*, Salão da Ilustração Portuguesa, Lisboa 1912 (cat. n.º 49).
- *1.ª Exposição de Arte Restrospectiva (1880–1933)*, SNBA, Lisboa 1937.
- *Exposição Comemorativa do Centenário de Alfredo Keil*, SNBA, Lisboa 1950 (cat. n.º 1).
- *Exposição Evocativa de Alfredo Keil, Músico, Pintor e Poeta*, Palácio Galveias, Lisboa 1957.
- *Algumas Pinturas e Desenhos de Alfredo Keil*, Junta de Turismo da Costa do Estoril, Estoril 1982 (cat. n.º 14).
- *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 144).
- *Alfredo Keil em Sintra, 100 Anos Depois*, Adega Visconde Salreu, Colares 2007 (cat. n.º 83 e p. 14).

Reproduzido em / Illustrated in:

- *Ilustração Portuguesa*, n.º 322, 1912.
- RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001 (p. 189).
- RAMOS, Rui, *O Cidadão Keil*, Lisboa: D. Quixote, 2010 (p. 64).





61. ESTUDO PARA PESCADORES

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 14,3 × 12,5 cm

AK030

STUDY FOR FISHERMEN

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 14.3 × 12.5 cm

62. PESCADOR NA PRAIA DAS MAÇÃS

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 105,0 × 69,0 cm

AK027

FISHERMAN AT PRAIA DAS MAÇÃS

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 105.0 × 69.0 cm

Reproduzido em / Illustrated in:

— RODRIGUES, António, *Álbum Alfredo Keil*, Lisboa, 2001
(fotografias do atelier, pp. 86–87).





63. BARCOS

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 16,5 x 11,0 cm
AK043

BOATS

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 16.5 x 11.0 cm



64. BARCOS NO CAIS

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 15,8 x 10,0 cm
AK032

BOATS AT THE PIER

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 15.8 x 10.0 cm



65. LOTA NA RIBEIRA – LISBOA

Óleo s/ tela aplicada em cartão
Assinado c.i.d.; datado 1893 no verso
Dim.: 22,0 × 16,0 cm
AK068

FISH AUCTION IN RIBEIRA – LISBON

Oil on canvas laid on cardboard
Signed; dated
Dim.: 22.0 × 16.0 cm

Anotado no verso: / Note to reverse:

— À mon ami Marino Mancinelli, Souvenir de l'itterro à Lisbonne (fait à Milan), Fevrier 1893



66. PESCADORES NA PRAIA DE SETÚBAL, C. 1877

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 7,0 × 12,0 cm

AK023

FISHERMEN AT PRAIA DE SETÚBAL, C. 1877

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 7.0 × 12.0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— Alfredo Keil 1850–1907, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 55).

Cartão-de-visita: / Visiting Card:

— 1902, A Luís, Elvira e filhos. Cley Cinatti Keil, Alfredo Keil e seus filhos. Aos seus bons amigos um anno feliz.

Colecção: / Collection:

— Maria Helena Roque



67. ERICEIRA, 1876

Óleo s/ madeira

Não assinado; datado *Setembro 1876* c.i.d.

Dim.: 7,5 × 27,2 cm

AK002

ERICEIRA, 1876

Oil on wood

Unsigned; dated

Dim.: 7.5 × 27.2 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil*, Palácio Galveias, Lisboa 1917 (cat. n.º 5).

— *Exposição Comemorativa do Centenário de Alfredo Keil*, SNBA, Lisboa 1950 (cat. n.º 30).

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 152).



68. ABRANTES, PONTE SOBRE O TEJO

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 24,5 × 38,5 cm

AK026

ABRANTES, BRIDGE OVER THE TAGUS RIVER

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 24.5 × 38.5 cm

Nota: / Note:

— Título utilizado em: / Titled used in: Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910: *Barcos em Abrantes*

Figurou em: / Exhibited in:

— *Exposição de Pintura – Estudos de Paisagens e Marinhas*, Atelier Keil, Lisboa 1890 (cat. n.º 99).

— *Exposição de Pintura de Quadros de Alfredo Keil*, Academia Real de Belas-Artes, Lisboa 1910 (cat. n.º 143).

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 162).

Reproduzido em: / Illustrated in:

— *Ilustração Portuguesa*, n.º 215, 1910.

Colecção: / Collection:

— Maria Helena Roque



69. ALCOCHETE

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 24,0 x 38,5 cm

AK025

ALCOCHETE

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 24.0 x 38.5 cm

Anotado no verso: / Note to reverse:

— Coleção de Alice de Nazareth Fernandes

Coleção: / Collection:

— Maria Helena Roque



70. RIO TEJO EM ABRANTES

Óleo s/ madeira
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 10,5 × 16,0 cm
D1761

TAGUS RIVER IN ABRANTES

Oil on wood
Signed; undated
Dim.: 10.5 × 16.0 cm



71. LISBOA VISTA DO GINJAL

Óleo s/ tela aplicada em cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 11,0 × 23,8 cm

AK012

LISBOA VIEW FROM GINJAL DOCKS

Oil on canvas laid on cardboard

Signed; undated

Dim.: 11.0 × 23.8 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— *Alfredo Keil*, Palácio Galveias, Lisboa 1917 (cat. n.º 27).

— *Aspectos Olisiponenses na Obra de Alfredo Keil*, Grupo Amigos de Lisboa, Lisboa 1953 (cat. n.º 15).

— *Alfredo Keil 1850–1907*, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa 2001 (cat. n.º 48).



§ SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

RUA DE S. BENTO 199B E 269
1250 – 219 LISBOA
PORTUGAL
T+F +351 213 960 734 // +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

§ COMPILAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

MÁRIO ROQUE
ANTÓNIO AFONSO LIMA
MARTA PEREIRA
CATARINA PIRES
LEONOR BRANDÃO
JORGE FERREIRA
MARIA JOÃO SIQUEIRA
TERESA PERALTA
JOAQUIM BARATA

§ TEXTOS

FRANCISCO KEIL DO AMARAL
GRAÇA MENDES PINTO LUDOVICE
JOÃO PAULO SANTOS
PAULO FERREIRA DE CASTRO
MARIA DE AIRES SILVEIRA
SILVIA CHICÓ

§ CONSERVAÇÃO E RESTAURO

CARLOS RAMIRES
JONATHAN GOULD

§ EDIÇÃO

SÃO ROQUE

§ FOTOGRAFIA

JOÃO KRULL

§ EDIÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM

EDUARDO PULIDO

§ DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO

JOSÉ MENDES

§ IMPRESSÃO E ACABAMENTO

MR ARTES GRÁFICAS

§ TIRAGEM

250 EXEMPLARES

§ DEPÓSITO LEGAL

491911/21

§ ISBN

978 – 989 – 53002 – 4 – 2

§ NOVEMBRO DE 2021

§ ©SÃO ROQUE 2021





SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE
Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734
São Roque^{too} T +351 213 970 197
geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com

