

ARTE, CULTURA E PATRIMÓNIO DO ROMANTISMO



ACTAS DO 2.º COLÓQUIO
“SAUDADE PERPÉTUA”



CEPES

Título

Arte, Cultura e Património do Romantismo
Actas do 2.º Colóquio “Saudade Perpétua”

Autores

André Varela Remígio
António Cota Feveireiro
Carlos Caetano
Carlos Guilherme Riley
Cláudia Emanuel
Cristina Moscatel
Francisco Queiroz
Hélio Nuno Santos Soares
Isabel Albergaria Sousa
Joana Couto
José Augusto Maia Marques
Lícinia Rodrigues Ferreira
Márcia de Almeida Gonçalves
Maria de Aires Silveira
Odília Gameiro
Paulo Ribeiro Baptista
Paulo Roberto de Jesus Menezes
Ramiro A. Gonçalves
Vitória Raposo

Coordenação editorial

Francisco Queiroz

Edição

CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade

Apoio à edição

Associação HistóriaSábias

Apoio à revisão

Rafaela Ferreira
Rita van Zeller

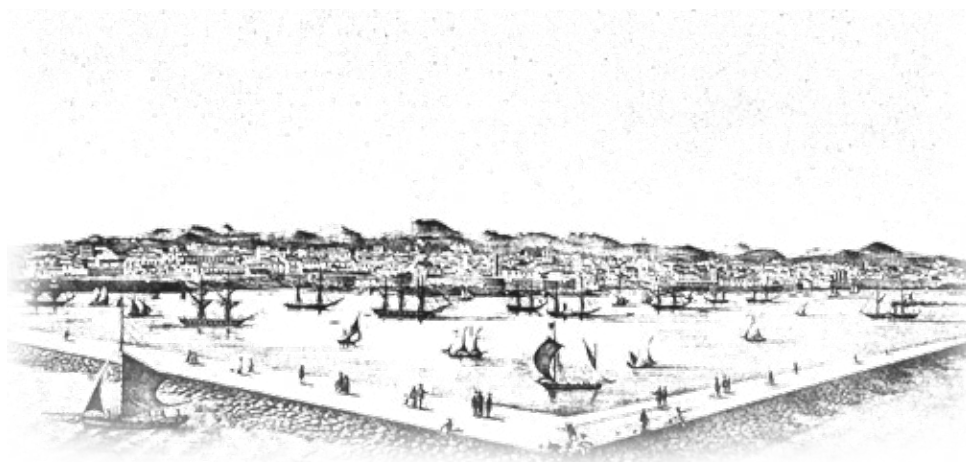
Design e paginação

Diana Vila Pouca

ISBN: 978-989-8434-46-3

© Os direitos desta publicação pertencem aos seus autores, estando protegidos pela legislação em vigor: é vedada a reprodução não autorizada de textos e imagens. Todos os conteúdos são da responsabilidade dos respectivos autores, incluindo a selecção das imagens e a indicação dos respectivos créditos, assim como a norma ortográfica adoptada.

**ARTE, CULTURA E PATRIMÓNIO
DO ROMANTISMO**



**ACTAS DO 2.º COLÓQUIO
“SAUDADE PERPÉTUA”**



CEPESE



II COLÓQUIO “SAUDADE PERPÉTUA”

Arte, Cultura e Património do Romantismo
Ponta Delgada, Vila Franca do Campo e Furnas,
28-30 de Setembro de 2018

COMISSÃO CIENTÍFICA

- § Ana Pessoa (Fundação Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura do Brasil)
- § Carlos Guilherme Riley (Universidade dos Açores, CHAM Açores)
- § Francisco Queiroz (Rede de investigação em Azulejo – ARTIS, IHA, FLUL / CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade)
- § Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP; CITAR-EA/UCP)
- § Isabel Albergaria (Universidade dos Açores, CHAM Açores)
- § Isilda Braga da Costa Monteiro (Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti / CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade)
- § Jorge Ricardo Pinto (ISCET, Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo)
- § José Manuel Lopes Cordeiro (Universidade do Minho)
- § Maria João Neto (ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
- § Nuno Saldanha (Universidade Europeia, IADE, Laureate International Universities / UNIDCOM/IADE / CHAM – UNL)
- § Raquel Henriques da Silva (Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa)
- § Sandra Leandro (Universidade de Évora / Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa)
- § Susana Serpa Silva (Universidade dos Açores, CHAM Açores)

COMISSÃO ORGANIZADORA

- André Varela Remígio
- Beatriz Cordeiro
- Beatriz Sousa
- Belmira Coutinho
- Bruno Pinheiro
- Bruno Rodrigues
- Cristina Moscatel
- Francisco Queiroz
- Idalina Moreira
- Mário Correia Moniz
- Pedro Pascoal de Melo
- Rosarinho Rodrigues

COMUNICAÇÕES APRESENTADAS

- § Carlos Guilherme Riley – *Um Terramoto Romântico: António Feliciano de Castilho na ilha de São Miguel (1847-1850)*
- § Carlos Caetano – *O Monumento a Gomes Freire de Andrade em S. Julião da Barra no contexto da Celebração Romântica da Memória do Herói em Portugal*
- § Paulo Ribeiro Baptista – *Imagens da saudade: a fotografia de Fillon do Contemporâneo à «carte-de-visite»*
- § Hélio Nuno Santos Soares – *O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada no período romântico (1832-1910)*
- § Isabel Albergaria Sousa – *A actividade organeira autóctone nos Açores na segunda metade do século XIX: um panorama ímpar no contexto português*

- § Ana Rafaela Ferraz Ferreira / José Francisco Ferreira Queiroz / José Manuel Lopes Cordeiro – *De Jacques Robert Mesnier a Pedro Gastão Mesnier e Raul Mesnier de Ponsard: viagens entre o peso do ferro e a leveza da pena*
- § Ramiro A. Gonçalves – *Manuel de la Cuadra (1835-1903): novos dados*
- § André Varela Remígio – *O biólogo Júlio Augusto Henriques na Conservação e Restauro do Romantismo Português*
- § Graça Delfim – *O pioneirismo da Sociedade Propagadora de Notícias Micaelenses: A promoção turística da Ilha de S. Miguel em finais do século XIX*
- § Cláudia Emanuel – *Azulejaria de Jorge Colaço na ilha de S. Miguel*
- § Odília Gameiro – *Memórias de um viajante no dealbar do século XX: o Diário a África de Francisco Afonso Chaves*
- § Vitória Raposo / Joana Couto – *Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa: mulheres à frente do seu tempo*
- § Pedro Pascoal de Melo – *O «Aquila», um iate no Oitocentos açoriano*
- § Márcia de Almeida Gonçalves / Paulo Roberto de Jesus Menezes – *“Para não perder a majestade”: Sensibilidades românticas e imagens do passado na obra «Retrato dos Grandes Homens da Nação Portuguesa»*
- § Cristina Moscatel – *Registrar a viagem. Uma abordagem à ilustração da literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e Madeira no século XIX*
- § Maria de Aires Silveira – *Nogueira da Silva (1830-1868): um ilustrador satírico*
- § Licínia Rodrigues Ferreira – *Tipógrafos no meio teatral oitocentista: Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893)*
- § António Francisco Arruda de Melo Cota Fevreiro – *Os candeeiros e a sua representação gráfica no estrangeiro e em Portugal, no período de 1850 a 1914*
- § José Augusto Maia Marques – *A Ilustração n’A Ilustração*
- § Francisco Queiroz – *O «Livro de honra para memória perpétua» dos benfeitores da Misericórdia do Porto, ou uma espécie de catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo*

PROGRAMA PARALELO E PROGRAMA SOCIAL

28 de Setembro

- § Abertura de uma mostra documental sobre papel timbrado, com base em fundos da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (recolha e montagem de Odília Gameiro e Joana Couto)
- § Visita guiada por Pedro Pascoal de Melo ao interior da ala principal do Palácio do Barão da Fonte Bela, seguida da conferência “Classicismo romântico e a «Arquitectura da Laranja» nos Açores”, por Isabel Albergaria

29 de Setembro

- § Visita guiada por Isabel Albergaria à Ermida de José do Canto, na Lagoa das Furnas
- § Almoço anual do Grupo “Saudade Perpétua”
- § Visita guiada por Isabel Albergaria ao Parque Terra Nostra
- § Visita guiada por Madalena Mota e Pedro Pascoal de Melo à fábrica de chá da Gorreana e respectiva plantação

30 de Setembro

- § Visita guiada por Isabel Albergaria e por Conceição Cunha respectivamente ao jardim e ao interior do oitocentista Palácio de Santana, do Marquês de Jácome Correia
- § Visita à Sinagoga Sahar Hassamain / Portas do Céu



A Saudade

Saudade, ó bela flor, quando te faltem
Coração ou jardim, onde tu cresças;
 Vem, vem ter comigo;
 Deixa os que te não seguem,
 Terás em peito amigo
 Lágrimas, que te reguem,
 Espaço, em que floresças.

Das pegadas da ausência tu despontas,
Entre as memórias cresces do passado,
 Quando um objecto amado,
 Quando um lugar distante,
 Noite e dia,
Nos enluta e apoquentas a fantasia.
 Vem, ó Saudade, vem
 A mim também
Consolar de gemidos suspirosos
 E de partidos ais!
Oh! seja a punição dos insensíveis
 Não te sentir jamais!

Propícia Deusa, e se não fosse a esperança,
Deusa melhor da vida; qu'insensato,
A quem mitigas túrbidos pesares
 Haverá tão ingrato
Que te não queime incenso em teus altares?
O presente o que é? – Breve momento
 D'incómodo ou desgraça
 Ou de prazer, que passa
Mais veloz que o ligeiro pensamento.

Véu escuro,
Que nem sempre a ilusão nos adelgaça,
Nos encobre os caminhos do futuro.
O que nos resta pois? – Resta a saudade,
 Que dos passados dias
 De mágoas e alegrias
Bálsamo santo extrai consolador!
Resta a saudade, que alimenta a vida
Á luz do facho que adormenta a dor!

Hera do coração, memória dele,
Ó Saudade, ó rainha do passado,
Semelhas a romântica donzela
 De roupas alvejantes
Nas ruínas de castelo levantado:
 Grinaldas flutuantes,
 Que das fendas brotaram,
 Movem-se do nordeste
 Ao sopro agudo e frio;
Enquanto vendo-o ao longe o senhorio,
 De posses decaído,
 D'invernos alquebrado,
Recorda triste os anos que passaram!

Em que plagas inóspitas e duras
Não me tens sido companheira e amiga?
 Em que hora, em que instante
 De folga ou de fadiga
Já deixei de sentir o penetrante
Espinho teu, a repassar-me todo
D'um prazer melancólico e suave?

Pois nasces nos desertos da tristeza,
Ó Saudade, ó rainha do passado!
Quando te falte gleba, onde tu cresças,

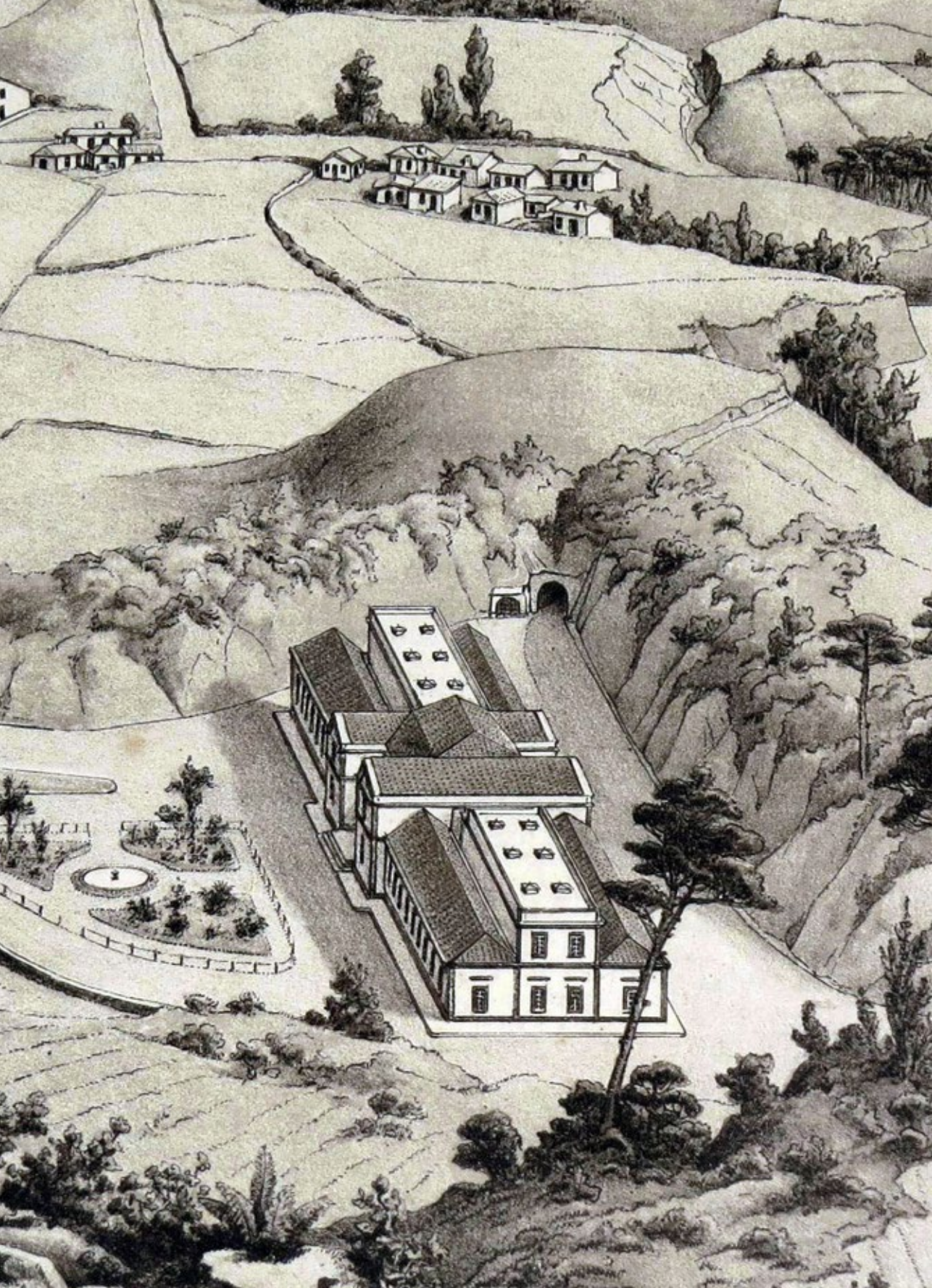
Vem, vem ter comigo;
Deixa os que te não seguem,
Terás em peito amigo
Lágrimas, que te reguem,
Espaço, em que floresças!

Entra em meu coração, ocupa-o todo,
Fibra por fibra enlaça-te com ele,
Desce com ele à sepultura; e quando
 Jazer eu na eternidade,
 Minha flor, minha saudade,
 Tu procura a aura celeste,
Rompe a terra, transforma-te em cipreste,
 Qu'enlute o meu jazigo;
E ao meneio das ramas funerárias,
 Meu derradeiro amigo,
Descanse morto quem viveu contigo.



António Gonçalves Dias

António Gonçalves Dias (1823-1864),
em "Cantos", 5.ª edição, tomo I, Leipzig,
F. A. Brockhaus, 1877, p. 194-196.







Apresentação

Dois anos depois do primeiro colóquio, realizado em Vila Nova de Gaia e no Porto, o Grupo Saudade Perpétua voltou a reunir-se para novo evento científico, em 2018. O local escolhido, por votação entre os membros do grupo, foi a Ilha de S. Miguel, tendo os trabalhos decorrido em Ponta Delgada, em Vila Franca do Campo e nas Furnas.



Cartaz do 2.º Colóquio
“Saudade Perpétua”

Tivemos, como parceiros e apoios:

- a Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, que nos cedeu o auditório para as sessões do primeiro dia do colóquio e que deu também apoio logístico, além de ter aberto aquando do colóquio uma mostra documental sobre papel timbrado, com base em fundos próprios, cuja recolha e montagem estiveram a cargo de Odília Gameiro e de Joana Couto;
- o Museu Municipal de Vila Franca do Campo, que nos cedeu o salão do Solar Viscondes do Botelho para as sessões de sábado do painel de Artes Gráficas;
- a Câmara Municipal de Ponta Delgada, que nos cedeu o autocarro utilizado durante o segundo dia do colóquio e nos abriu o Museu Hebraico Sahar Hassamaim / Portas do Céu no terceiro dia do colóquio;
- o Instituto Cultural de Ponta Delgada, que deu apoio logístico e de divulgação, além de ter oferecido livros aos participantes;
- o CHAM Açores, que facultou documentação e ofereceu livros aos participantes;
- a Escola Secundária Antero de Quental, que nos cedeu o espaço para a conferência do final do primeiro dia do colóquio, seguida da visita guiada nocturna ao Palácio Fonte Bela;
- as plantações de chá Gorreana, que nos proporcionaram uma visita no segundo dia do colóquio;
- a Associação Histórias Sábias, que deu apoio à divulgação e à edição deste volume de actas;
- o Eng. Ricardo Charters d’Azevedo, que ofereceu um livro aos participantes, baseado na sua participação no primeiro colóquio “Saudade Perpétua”;
- a Mata-Jardim José do Canto, que nos deu entrada gratuita na ermida José do Canto;
- o Grupo Bensaúde, que nos concedeu um desconto na entrada no Parque Terra Nostra;
- o Turismo dos Açores, que forneceu material informativo aos participantes.

À chamada de comunicações para o 2.º Colóquio “Saudade Perpétua” responderam vários proponentes, alguns dos quais com propostas sobre os Açores. Foram também recebidas propostas especificamente sobre o tema das Artes Gráficas, o que permitiu a realização de duas sessões sobre este tema.

Este volume de actas reflecte sobremaneira os temas apresentados durante o colóquio, pois inclui todos os que se inseriram no painel sobre Artes Gráficas e quase todos os que se enquadraram no tema do Romantismo em geral. Apenas dois dos textos correspondentes a temas apresentados durante o colóquio acabaram por não ser entregues¹. Inversamente, o texto da comunicação “De Jacques Robert Mesnier a Pedro Gastão Mesnier e Raul Mesnier de Ponsard: viagens entre o peso do ferro e a leveza da pena” (de Ana Rafaela Ferraz Ferreira, José Francisco Ferreira Queiroz e José Manuel Lopes Cordeiro) ficou com uma extensão superior ao admissível no volume das actas. Atendendo ao interesse do tema no seu todo, e com o acordo de todos os co-autores, foi destacado para um volume à parte.

Assim, o volume inicia com um texto de Carlos Guilherme Riley sobre o impacto sociocultural que António Feliciano de Castilho teve em São Miguel, por via da sua residência na ilha entre 1847 e 1850. O texto seguinte, de Carlos Caetano, insere o monumento dedicado a Gomes Freire de Andrade, em S. Julião da Barra, no contexto da celebração romântica da memória do herói. Segue-se o texto de Paulo Ribeiro Baptista dedicado à casa fotográfica Fillon. Hélio Nuno Santos Soares analisa depois as transformações do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada no período romântico. O volume de actas prossegue com um texto de Isabel Albergaria Sousa sobre a especificidade dos órgãos construídos nos Açores na segunda metade do século XIX. Em seguida surge um texto de Ramiro A. Gonçalves com novos dados sobre o pintor Manuel de la Cuadra. O papel do biólogo Júlio Augusto Henriques na Conservação e Restauro durante a época romântica em Portugal é a análise proposta por André Varela Remígio. Em seguida, Cláudia Emanuel analisa a obra azulejar de Jorge Colaço na Ilha de S. Miguel. Segue-se o texto de Odília Gameiro sobre o Diário a África de Francisco Afonso Chaves

¹ Os temas apresentados no 2.º Colóquio “Saudade Perpétua” cujos textos ficaram por publicar são: *O «Aquila», um iate no Oitocentos açoriano* (por Pedro Pascoal de Melo) e *O pioneirismo da Sociedade Propagadora de Notícias Micaelenses: a promoção turística da Ilha de S. Miguel em finais do século XIX* (por Graça Delfim).

e sobre as correspondentes estereoscópias. No seguimento, Vitória Raposo e Joana Couto traçam a biografia conjunta de Alice Moderno e de Maria Evelina de Sousa, em muitos aspectos pioneiras na Ilha de S. Miguel.

A segunda parte deste volume de actas inicia com um trabalho de Márcia de Almeida Gonçalves e Paulo Roberto de Jesus Menezes sobre o espírito romântico subjacente à publicação da obra «Retrato dos Grandes Homens da Nação Portuguesa». Segue-se o texto de Cristina Moscatel sobre o papel da ilustração na literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e Madeira, durante o século XIX. Nogueira da Silva, na sua vertente de ilustrador satírico, é o tema do texto seguinte, assinado por Maria de Aires Silveira. Prossegue o volume com um trabalho de Licínia Rodrigues Ferreira sobre os tipógrafos no meio teatral oitocentista, dando o exemplo concreto de Pedro Carlos de Alcântara Chaves. Deve-se à pesquisa de António Cota Fevereiro o texto seguinte, sobre a representação gráfica dos candeeiros em papel timbrado e catálogos europeus do período de 1850 a 1914. Encerra o volume de actas um texto, de José Augusto Maia Marques, sobre Marques Abreu e as ilustrações do periódico «A Ilustração Moderna» e outro texto, de Francisco Queiroz, sobre a estética das ilustrações contidas no Livro de Honra da Misericórdia do Porto.

Em suma, e tal como afirmámos na introdução às actas do 1.º Colóquio “Saudade Perpétua”, este volume de actas volta a ser uma obra marcante dentro da bibliografia sobre o Romantismo em Portugal. Avulta não só o número de textos, mas também a transversalidade dos temas abordados: uns por especialistas, outros por autores de dissertações académicas sobre esses temas ou sobre temas confinantes.

Março de 2020

Francisco Queiroz

(Coordenador da edição e fundador do Grupo Saudade Perpétua)





John K. G. J.

António Feliciano de Castilho na ilha de São Miguel (1847-1850)

Carlos Guilherme Riley*

A História não tem sido meiga com António Feliciano de Castilho. Ao contrário de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, que com ele representam os *três patriarcas do Romantismo*¹ em Portugal, o seu corpo nunca foi trasladado para a Sala do Capítulo no Mosteiro dos Jerónimos, antecâmara do Panteão Nacional para alguns dos poetas e literatos portugueses, mas não para Castilho, que desde 1875 repousa em paz no jazigo n.º 1858 do Cemitério dos Prazeres em Lisboa.

Pode-se portanto afirmar que António Feliciano de Castilho não transpôs as portas do *Céu da Memória*² nacional, muito embora tal não signifique que o seu nome tenha sido condenado ao esquecimento, bem pelo contrário, pois permanece uma figura de referência na História do século XIX português – ainda que nem sempre pelas melhores razões – devido à polémica literária em que esteve envolvido – a célebre *Questão Coimbrã*³ – com dois jovens açorianos – Antero de Quental e Teófilo Braga – e na qual o árcade romântico ficou associado àquilo que Antero chamava a “Escola do Elogio Mútuo”.

* Professor auxiliar da Universidade dos Açores

Membro integrado do CHAM-Centro de Humanidades (NOVA FCSH-UAc).

1 Parafrazeamos o título de uma monografia da autoria do Padre Ernesto Ferreira, *Os três patriarcas do Romantismo nos Açores*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1947 (edição comemorativa do 1.º centenário da chegada de Castilho a S. Miguel).

2 Parafrazeamos desta feita o título de um estudo de Fernando Catroga, *O Céu da Memória. Cemitério Romântico e Culto Cívico dos Mortos*. Coimbra: Minerva, 1999.

3 Sobre este tema, veja-se o conjunto de textos compilado por Carlos Alberto Ferreira e Maria José Marinho, *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.



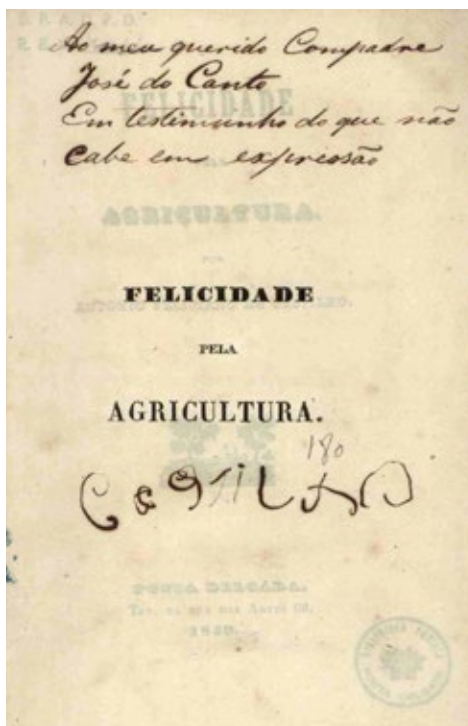
2 – Folha de rosto da 2.ª edição do Método Castilho para o Ensino..., publicado em Lisboa no ano de 1854 após a estadia de António Feliciano de Castilho em Ponta Delgada

Não restam dúvidas de que a *Questão Coimbrã* eclipsou de forma perene a obra de um homem que contribuiu para que entre nós a instituição literária tivesse “ganho, logo então, os contornos de uma entidade com efetiva pertinência social”, como afirma Carlos Reis na Apresentação da Exposição que a Biblioteca Nacional dedicou a Castilho no bicentenário do seu nascimento (2000) e em cujo catálogo Fernando Venâncio, ao arripio dos cânones dominantes, procura recentrar a imagem distorcida do poeta vaidoso e paternalista, terminando o seu ensaio com estas palavras: “*Castilho é, sejamos singelos e justos, um exemplo perturbante de consciência cívica e exigência intelectual. Um homem assim vale sempre um desvio*”⁴.

E, de facto, vale bem a pena fazer um desvio por Castilho, sobretudo enquanto ele residiu em Ponta Delgada, entre 1847 e 1850, período pouco valorizado pela maioria dos seus biógrafos, mas que corresponde a uma fase assaz profícua da vida deste autor, em que a sua escrita saltou para fora do campo estritamente literário, desdobrando-se por variados domínios que iam da Agricultura às Artes, passando pela Instrução Pública, o Teatro e o destaque dado ao papel da mulher na sociedade⁵. Compreende-se que, do ponto de vista da Literatura, a passagem de Castilho pelos Açores não tivesse deixado marcas muito exaltantes, mas, no que diz respeito à História Local e à própria

4 Vd. Fernando Venâncio (coord.), *Castilho 1800-2000* (Catálogo da Exposição Temporária; 26 de Janeiro - 17 de Março 2000), Lisboa, Biblioteca Nacional, 2000.

5 Sobre o conjunto de iniciativas lançadas por Castilho durante a sua estadia em Ponta Delgada, vejam-se os primeiros títulos publicados por alguns estudiosos locais: Gabriel Almeida, *Castilho na Ilha de S. Miguel*, Ponta Delgada: Typ. Litographia dos Açores, 1886; Aníbal Bicudo, *António Feliciano de Castilho. Consagrado apóstolo da Instrução Pública, quando imigrado na ilha de São Miguel promove a mais intensa campanha em prol das letras, das artes e da agricultura regional, 1847-1850*. Ponta Delgada: Typ. do Diário dos Açores, 1927.



3 – Folha de rosto da 1.ª edição de *Felicidade pela Agricultura* (Ponta Delgada: Typ. das Artes, 1849) e dedicatória de António Feliciano de Castilho ao seu compadre José do Canto

História de Portugal (designadamente no que respeita ao tópico da instrução pública⁶), o projeto demiúrgico que procurou desenvolver na sociedade insular que o acolheu é um tema de estudo aliciante, na esteira do caminho aberto por Alfredo Margarido em 1982 com um ensaio intitulado: *Quelques mythes agriculturistes*

6 Castilho foi o responsável pela fundação da Sociedade dos Amigos das Letras e Artes (SALA) em Setembro de 1848, movimento associativo que se propunha realizar Exposições de Arte (onde pontificava a presença feminina nas artes decorativas), espetáculos teatrais e, *last but not least*, espalhar pelas freguesias urbanas e rurais da ilha de S. Miguel uma rede de escolas de ensino gratuito, para a qual o árcade romântico compôs um compêndio escolar (*Noções Rudimentares para uso das Escolas dos Amigos das Letras e Artes em San Miguel*. Ponta Delgada: Tip. da Rua das Artes, 1850) que é a primeira expressão de um evangelho pedagógico que mais tarde, já de regresso a Lisboa, viria a manifestar-se de forma mais ampla e depurada com a publicação do *Metodo português Castilho para o ensino do ler e escrever* (Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista, 1853) e a *Felicidade pela Instrução* (Lisboa: Tip. da Academia das Ciências, 1854).

*et instructionistes dans la pensée et pratique portugaises (particulièrement chez António F. de Castilho)*⁷, no qual o seu autor destaca, e bem, a forma como o ambiente insular açoriano inspirou Castilho, levando-o a escrever e publicar em Ponta Delgada diversos títulos – entre os quais se destaca *A Felicidade pela Agricultura*⁸ – que refletem bem os contornos de uma utopia campestre sustentada pela ilustração e harmonia social, bastante ao gosto, como é sabido, de alguns Românticos.

A chegada a Ponta Delgada

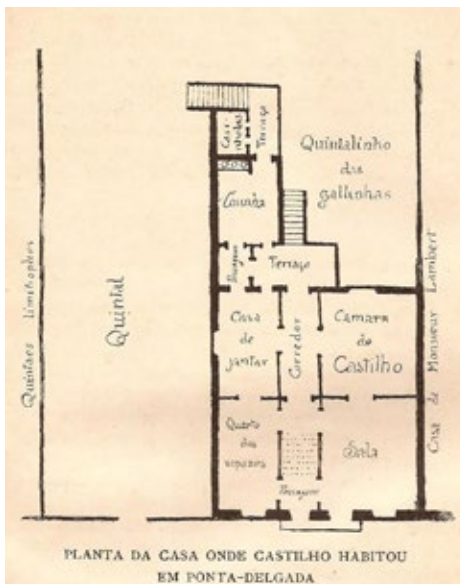
Após a Revolução de Setembro, a década de 40 do século XIX português foi marcada por um clima de forte tensão política entre Setembristas e Cartistas. Os Açores não foram exceção a esta regra, até porque o ator político da década, António Bernardo da Costa Cabral, tinha iniciado a sua carreira como deputado em 1836 pelo círculo de Ponta Delgada, cidade onde casou com Louise Meredith Read, enteada do Cônsul Britânico no arquipélago, William Harding Read⁹. Os Açores, na gestação política do futuro *Cabralismo*, estiveram longe de ser uma região periférica.

A própria vinda de Castilho para Ponta Delgada, onde chega com a família em finais de Agosto de 1847, na escuna *Michaelense*, acaba por ser uma prova disso mesmo. Depois de abandonar Lisboa e o cargo de Redator da prestigiada *Revista Universal Lisbonense*, Castilho pondera instalar-se no Brasil, onde possuía parentes e uma sólida reputação literária, mas decide rumar à ilha de S. Miguel seduzido pelas propostas de trabalho que Duarte Borges da Câmara Medeiros, chefe do partido Cartista local, lhe fizera na capital do reino.

7 Vd. Alfredo Margarido, “Quelques mythes agriculturistes et instructionnistes dans la pensée et la pratique portugaises (particulièrement chez António F. de Castilho) pendant la première moitié du XIX siècle”. In *Utopie et Socialisme au Portugal au XIX siècle*. Paris, FCG-Centre Culturel Portugais: 535-585, 1982.

8 Ponta Delgada, Typ. da Rua das Artes, 1850. Para além deste título, anotem-se ainda os seguintes: *Camões. Estudo historico-poetico*. Ponta Delgada, Typ. da Rua das Artes, 1849; *Ou Eu ou Elles*. Ponta Delgada, Typ. do Castilho, 1849; *Hymno dos Lavradores*. Ponta Delgada, Typ. do Castilho, 1849; *Noções Rudimentares para uso das Escolas dos Amigos das Letras e das Artes em São Miguel*. Ponta Delgada, Typ. da Rua das Artes, 1850.

9 Sobre o Cônsul Britânico Read, veja-se Francisco Maria Supico, *As Escavações de Francisco Maria Supico*, vol. I, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995, pp. 249-254; sobre os primórdios da carreira política de Costa Cabral na ilha de S. Miguel, veja-se, do mesmo autor, *As Escavações*, vol. III, pp. 1074-1077.



4 – A casa onde residiu António Feliciano de Castilho, na rua do Lameiro em Ponta Delgada. Desenho de Júlio de Castilho (*Memórias de Castilho*, vol. V. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933)

Permanece obscuro o verdadeiro teor das promessas que lhe foram feitas pois, segundo reza a tradição, desmentida anos mais tarde nas *Memórias de Castilho* pelo seu filho Júlio¹⁰, o poeta viera para Ponta Delgada assumir o cargo de redator do jornal *O Cartista dos Açores*. A ideia faz sentido: Duarte Borges da Câmara Medeiros, agraciado em 1845 com o título de Visconde da Praia, representava o campo político conservador na ilha de S. Miguel que, desde 1835, fazia diligências no sentido de trazer um prelo tipográfico para Ponta Delgada, onde seria impresso um jornal que fizesse frente ao *Açoriano Oriental*, associado ao partido Setembrista local¹¹. Castilho, não obstante a sua reconhecida simpatia pelos Cartistas, sempre tinha pugnado pela autonomia do campo literário e a sua linguagem não se adequava aos cânones da imprensa de

¹⁰ Cf. Júlio de Castilho, *Memórias de Castilho*, vol. V. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933, p. 19.

¹¹ Sobre este título, o mais antigo jornal português em circulação desde 1835, veja-se Susana Serpa Silva, *Açoriano Oriental 1835-2000*, Ponta Delgada: AÇORMEDIA, 2011.

JANEIRO

1

1848.

O AGRICULTOR MICHAELENSE.

PUBLICAÇÃO MENSAL

Por anno 1\$440
Avulsa .. 100

Redigida pelo Dr. F. S. de Castilho.

A correspondência será dirigida ao Redactor do Agricultor Michaelense

LOGAR DAS ASSIGNATURAS.

Ponta Delgada — Typographia do Correio Michaelense.
Lagoa — José Jacinto Canejo de Figueiredo.
Agua de Pina — Manoel Fanydio Teixeira.
Villa Franca — Doctor Theotónio Albino da Silveira.

Povoação — Alberto Francisco d'Araujo.
Nordeste — Reverendo Manoel Pereira de Resende.
Ribeira Grande — Antonio Julio de Mello.
Capellas — Mathews Machado Haase.

O REDACTOR

AO PUBLICO.

DETERMINOU a Sociedade Promotora d'Agricultura Michaelense, que o seu Jornal, começado em Outubro de 1843, e interrompido em Junho de 1845, reaparecesse no presente Janeiro, e proseguisse regular e illimitadamente. Determinação, pelo espirito de publico bem, que a inspirou, e pelas difficuldades, com que forçosamente havia de lutar, merecedora em summo grão de geral louvor e agradecimento. Os agradecimentos e louvores, todos os homens illustrados, e de bem deste Archipelago lh'os tributáram em côro; todos os homens illustrados e de bem do nosso Portugal os hão de lá ao longe repetir. Um Jornal, que nasce logo com a missão de aperfeiçoar uma por outra duas das mais bellas Obras do Creador, a Terra pelo Homem, e o Homem pela Terra, ainda que para o desempenho

de tam sublime apostolado lhe venham a mingoar forças, já pelo facto de osuar nascer em tempos tão pouco favoraveis, grangea uma especie de sympathia, e gratidão.

O *Fiat lux*, seguido de prompto effeito; só pertence á Omnipotencia d'alemundo: a Omnipotencia terrestre, a *Associação*, não chega a tanto. Tinha-se votado, que o Jornal existisse; tinham-se-lhe removido todos os estorvos no presente, e no futuro; proporcionado todas as condições do nascer, e medrar; todas as circumstancias extrinsecas, estavam ali a ponto para o favorecerem; mas faltava o principio vivificativo para o produzir; (por nos expressarmos na propria linguagem do nosso assumpto) achava-se o terreno lavrado com diligencia, temperado com mão larga, abençoado com a

4754



5 - Folha de abertura do primeiro número da segunda série de O Agricultor Michaelense (Janeiro, 1848), já com António Feliciano de Castilho no cargo de Redactor

combate político, tanto mais que fora ele próprio quem, conjuntamente com Alexandre Herculano, redator do *Panorama* (1837), ajudara a consagrar o modelo alternativo do chamado “jornalismo literário”, de que é exemplo a sua *Revista Universal Lisbonense* (1841)¹².

Compreende-se, portanto, que não estivesse disposto a assumir um papel de grande protagonismo político, equívoco que não só azedou irremediavelmente as suas relações com o Visconde da Praia, como o condenou ao ostracismo nos primeiros meses da estadia em Ponta Delgada. Seja como for, a presença do intelectual na cidade não passou despercebida à restante elite local e, aos poucos, na sua casa da Rua do Lameiro¹³, começa a formar-se uma tertúlia artística e literária onde pontificam, inicialmente, nomes como os de Bernardino José de Sena Freitas, Alfredo Lambert e os jovens Luís Filipe Leite, Carlos Maria Gomes Machado, José de Torres e Filipe Quental.

Castilho e o *agricultor michealense*

Intelectual no desemprego, sem rendimentos patrimoniais que lhe permitissem sustentar os padrões de vida da família, Castilho acabou por ser socorrido pela Direção da Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense (SPAM), então presidida por André do Canto, a qual decide na sua reunião de Dezembro de 1847 reativar a publicação do periódico *O Agricultor Micaelense*, interrompida em 1845, convidando-o para seu Redator e propondo-lhe um irrecusável honorário de 800\$000 réis¹⁴. A SPAM, fundada em 1843 por um

12 Sobre este particular veja-se José Tengarrinha, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 2.º ed, Lisboa: Editorial Caminho, 1989, pp. 175-177.

13 Veja-se a casa que habitou em Ponta Delgada no desenho (aqui reproduzido) do seu filho Júlio de Castilho. A designação toponímica de Rua do Lameiro (que correspondia a uma realidade orográfica da malha urbana de Ponta Delgada em tempo chuvoso) decerto desagradou à sensibilidade de Castilho, que a rebatizou de Rua das Artes, nome efêmero que nunca alcançaria foros de toponímia oficial, até que em 1886, a vereação municipal de Ponta Delgada, então presidida por Aristides Moreira da Mota, atribuiu à rua a designação de Rua do Castilho, ao mesmo tempo que descerrava uma lápide de homenagem ao poeta na fachada dessa casa, por sinal fronteira à residência do morgado Fernando Quental e de seu filho Antero. Vd. Carlos Falcão Afonso, *Ponta Delgada – Vandalismo ou Desenvolvimento*. Ponta Delgada: Câmara Municipal de Ponta Delgada, 2006, pp. 335-339.

14 A escritura e contrato das obrigações entre a Direção da SPAM e António Feliciano de Castilho (2 Janeiro 1848), encontra-se tombada no Livro de Notas do Tabelião Jacinto Manuel Melo Botelho. Cf. BPARPD, *Cartório Notarial de Ponta Delgada – 3.º Ofício*, n.º 2662, fls. 112-114.

grupo de *gentlemen farmers* locais¹⁵, não fazia as coisas por menos, como indicam os convites anteriormente endereçados a Alexandre Herculano e Almeida Garrett para assumirem esse mesmo cargo, que ambos tinham declinado. Ignorando este facto, que provavelmente teria ferido a sua proverbial vaidade, Castilho confessa em carta endereçada à família, a 31 de Dezembro de 1847, o surpreendente convite nos seguintes termos:

Agora, o que é mais de notar (e isto aqui só para nós) é que esta proposta de redacção, tão útil no fundo, e delicadíssima em todas as cláusulas que a acompanham, me foi feita por gente do partido Setembrista, e da mais exaltada (...) pelo que, com mais que probabilidade, infiro eu, que negocio, em que eles pecuniariamente não ter perda, e no qual todavia mostraram mais empenho do que eu (...) foi decidido por motivos políticos; a saber: pespegar uma bofetada estrondosa no focinho do centro ou maioral do partido cartista aqui, por este não ter feito coisa alguma comigo, depois de haver arrotado tanto¹⁶.

A presença de Castilho à frente do *Agricultor Michaelense*¹⁷, entre 1848 e 1850, emprestou a este periódico uma tonalidade literária que o coloca, sem qualquer dúvida, entre um dos mais interessantes casos da imprensa periódica científica portuguesa de meados do século XIX, facto que, a meu ver, não tem sido devidamente valorizado no âmbito dos estudos da especialidade¹⁸. Foi nas páginas deste jornal que, pela primeira vez em São Miguel, a gravura em madeira foi introduzida na arte tipográfica, conforme relata Castilho numa carta dirigida à sua família no Rio de Janeiro a 21 de Julho de 1848:

(...) eu aqui estou redigindo por 800\$ reis francos anuais um periódico mensal de 2 folhas de impressão (...) mas dá-me um trabalho insano por causa sobretudo da imprensa que nesta paragem se pode dizer está ainda na infância da arte; compositor e impressor é o mesmo indivíduo que nem sabe de impressão, nem de composição; tudo o mais está em

15 Sobre este tópico veja-se o estudo de Sacuntala de Miranda, *O ciclo da laranja e os gentlemen farmers da ilha de S. Miguel: 1780-1880*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1989.

16 Cf. *Obras Completas de A.F. Castilho. Cartas*, vol. 1, Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1910, p. 112.

17 Com periodicidade mensal: 1.ª série, 21 números, 1843-1845, Typ. da Rua do Provedor, 328 pp.; 2.ª série, 51 números, 1848-1852, Typ. da Rua do Garcia, 852 pp. Vd. Luísa César (coord.), *Jornais Açorianos – Catálogo*. Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo de Ponta Delgada, 1995, p. 18.

18 Vejam-se sobre este domínio os trabalhos de Maria de Fátima Nunes, *Imprensa periódica científica: leituras de "sciencis agricola" em Portugal* (Lisboa: Estrada Editora, 2001) e Maria Carlos Radich, *Agronomia no Portugal oitocentista: uma discreta desordem* (Oeiras: Celta, 1996).

harmonia. Apesar deste absoluto desamparo, ou antes, por isso mesmo, que o desamparo era tão absoluto meti mãos e pus peito a criar aqui uma coisa que se parecesse com tipografia; fiz mais concebi o ousado projecto de fundar na tipografia a gravura em madeira, arte de que em todo o Arquipélago nunca houvera tentativa nem ideia e para a qual tudo faltava começando logo pelos rudimentos.

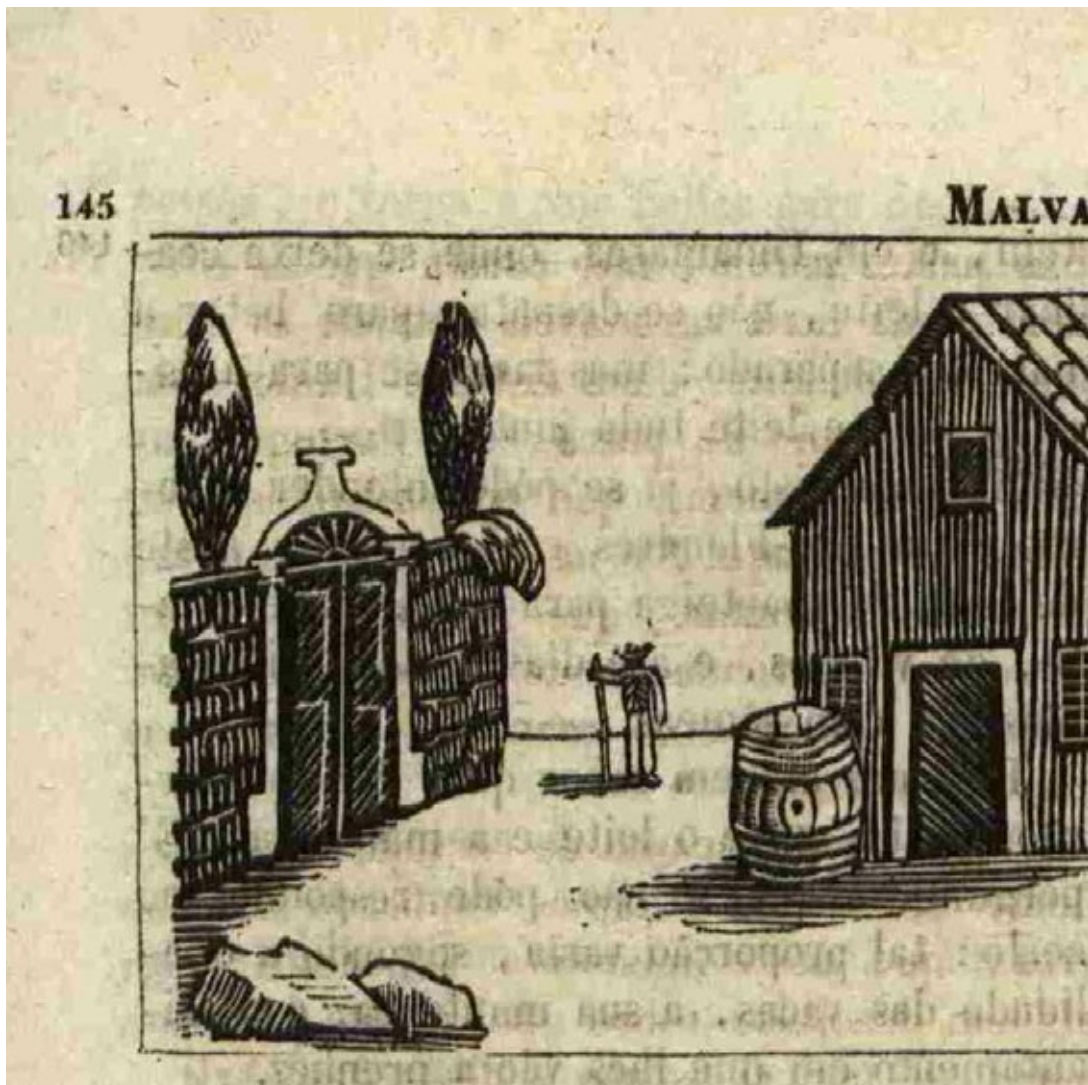
(..) entretanto mandei vir manuais e ferramentas, a moda pegou e hoje tenho já 9 gravadores cujas amostras lá poderão ver no Agricultor¹⁹.

À margem destes aspetos de índole técnica, manifestamente relevantes para a História da Imprensa nos Açores, Castilho publicou ainda, sob a epígrafe *Serões do Casal*, um conjunto notável de textos doutrinários que testemunham a sua visão romântica de uma utopia rural vivida em harmonia familiar, fortemente inspirada pela leitura do *Robinson Suisse* que, como assegura Júlio de Castilho, foi livro de cabeceira da família no decurso de toda a estadia nos Açores²⁰. Não é de estranhar, pois, o bom acolhimento e apoio mecenático que os membros da SPAM, designadamente José do Canto²¹, prestaram a António Feliciano de Castilho, figura destacada do Romantismo português que coroou de prestígio uma Associação Agrícola pioneira no Portugal oitocentista, cujo legado a sua atual representante, a Associação Agrícola de São Miguel, bem que podia reconhecer e homenagear neste paraíso insular de produção leiteira, onde as vacas são felizes.

19 IAN/TT, Coleção Castilho, cx. 19, maço 1, doc. n.º19.

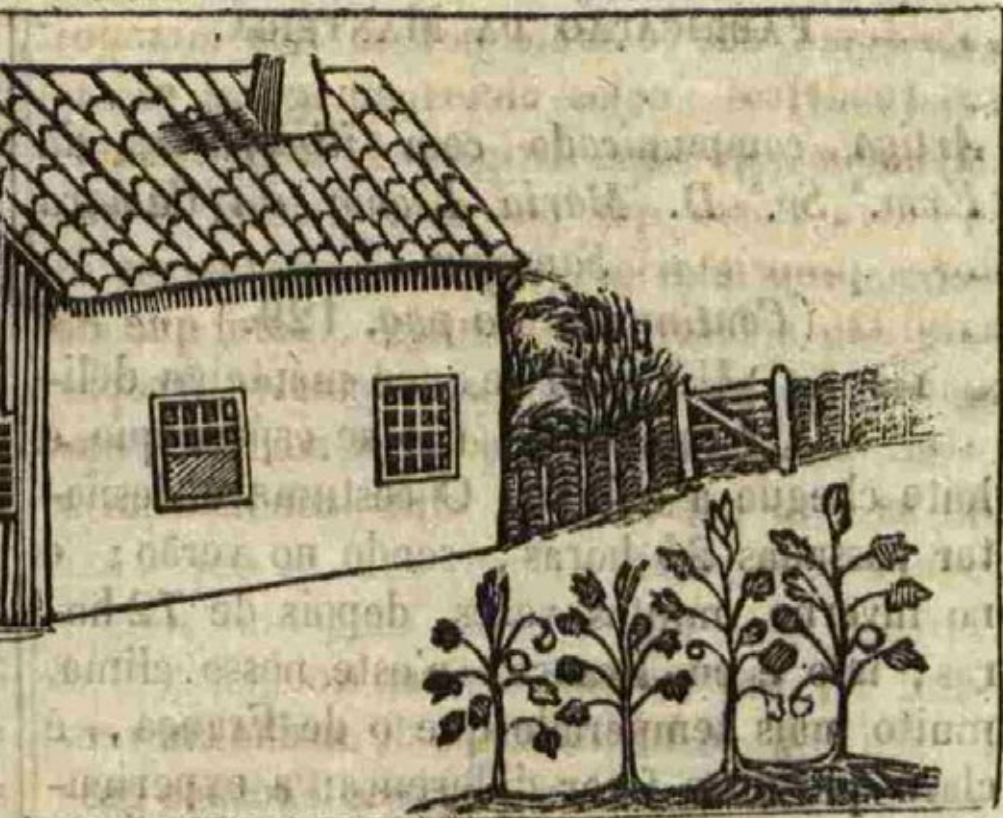
20 A fazer fé no testemunho de Júlio de Castilho, então ainda criança, “o *Robinson* foi denunciado a meu Pae não sei por quem, em Ponta Delgada, e tornou-se logo relação antiga”. Cf. Júlio de Castilho, *op. cit.*, p. 270. A edição francesa da obra aqui referida faz parte da Livraria particular de José do Canto, integrada no acervo bibliográfico da BPARPD (*Le Robinson Suisse. Traduit de l'allemand de Wjys par MM^e Élise Voiart*, Paris: Lavigne – Libraire Éditeur, 1841).

21 Castilho chamava a este jovem cavalheiro micalense, administrador de extenso património vincular espalhado por diversas ilhas do arquipélago, “O Plínio moço dos Açores” (Cf. Júlio de Castilho, *op. cit.*, p. 164), referência que deve ser entendida como reportando-se a Plínio, o Velho, autor clássico da *História Natural* (c. 77 d.C.). O interesse de José do Canto pelo campo da Agricultura, Silvicultura e Botânica, fazem de facto jus ao cognome que lhe atribuiu Castilho e as marcas da sua ação em matéria de aclimação e introdução de espécies e culturas exóticas na ilha de S. Miguel ainda hoje estão presentes na paisagem micalense, como comprova o estudo de Pedro Maurício Borges, *O desenho do território e a construção da paisagem na ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 2007; dissertação de doutoramento em Arquitectura). Menos conhecidas e divulgadas são as relações cúmplices e familiares estabelecidas entre ambos – José do Canto foi padrinho de batismo de uma filha do poeta nascida em S. Miguel e prestou-lhe generoso apoio mecenático ao longo da vida, desde a oferta do prelo tipográfico que para ele mandou vir durante a estadia em Ponta Delgada, até ao patrocínio da primorosa edição, impressa em Paris, das *Geórgicas* traduzidas por Castilho. Cf. *As Geórgicas / de Virgílio; trasladadas a português por António Feliciano de Castilho*, Paris: Typ. De Ad. Lainé et J. Havard, 1867 (301 p. [5] est.).



6 – Gravura de Alfred Lambert ilustrando um texto sobre a aclimação e produção de Malva Linho na ilha de São Miguel (O Agricultor Michaelense, 2.ª série, n.º 8 – Agosto 1848)

S LINHO.



A. Lambert inv. des. e grav.



O Monumento a Gomes Freire de Andrade em S. Julião da Barra, de 1853, no Contexto da Celebração Romântica da Memória do Herói em Portugal

Carlos Caetano

Resumo

O suplício de Gomes Freire de Andrade no dia 18 de Outubro de 1817 numa forca erguida junto à fortaleza de S. Julião da Barra, bem como o dos demais conjurados implicados na Conspiração de 1817 no mesmo dia, no Campo de Santana de Lisboa, causaram grande emoção e indignação. A figura de Gomes Freire e a dos seus infortunados companheiros seria reabilitada após a Revolução Liberal de 1820.

Por esses anos, levantar-se-ia uma cruz em S. Julião da Barra. Porém, só em 1853, quase duas décadas depois da implantação do Liberalismo em Portugal, foi possível levantar um monumento a Gomes Freire. Erguido no sítio do suplício, o monumento foi promovido por militares prestigiados que assim pretendiam homenagear Gomes Freire e sobretudo desafrontar a memória do Exército, envolvido penosamente no seu processo, na sua prisão e na indignidade da pena (morte vil pela forca) aplicada em S. Julião da Barra a um oficial tão prestigiado.

O monumento teve as suas pretensões: um pilar apoiado num pedestal e de há muito encimado por uma cruz rústica no lugar da estátua inicialmente projectada.

Propõe-se a descrição e análise do singelo monumento a Gomes Freire e sobretudo uma primeira recensão e tipificação de alguns dos memoriais monumentais erguidos em Portugal em meados do século XIX no âmbito da celebração, romântica, da memória do herói e do episódio heróico.

* Mestre (2001) e Doutor (2012) em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; membro integrado do *Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade* – CEPESE e membro associado do *CHAM – Centro de Humanidades* – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa – Universidade dos Açores. cmfcaetano53@gmail.com.

Palavras-chave: Gomes Freire de Andrade; Celebração da memória; Memorial monumental; Romantismo.

A figura histórica de Gomes Freire

A figura histórica de Gomes Freire de Andrade é hoje mais ou menos bem conhecida¹ e, passados mais de duzentos anos após a sua trágica morte, podemos dizer que actualmente integra o panteão dos portugueses ilustres perante o consenso geral. Graças, porém, à sua vida aventurosa de militar, às suas causas ideológicas e às suas filiações, profissionais, ideológicas e maçónicas – e até graças ao seu trágico destino – a sua figura foi, como poucas, objecto de interpretações históricas muito divergentes e até polémicas, atizando durante século e meio o entusiasmo sincero de admiradores e a animosidade e mesmo o ódio de detractores militantes. Quem era Gomes Freire?

Gomes Freire de Andrade nasceu em Viena, em 1757. Era filho de uma aristocrata da Boémia, a condessa Isabel de Schaffgotsch e de Ambrósio Freire de Andrade, então embaixador de Portugal naquela cidade. Pela via paterna pertencia a uma antiga e prestigiada estirpe de servidores da Coroa, nas armas e na administração do Império.

Em Fevereiro de 1781, com 24 anos, vem residir para Portugal, alistando-se no Exército, como então era próprio dos jovens fidalgos. O início da sua carreira militar beneficia de uma conjuntura muito favorável de renovação do exército português, que passa pelo recrutamento de oficiais militares estrangeiros, sobretudo ingleses e franceses, com quem se relacionará ora amigável ora conflituosamente.

¹ Para uma biografia de Gomes Freire de Andrade ver os clássicos “Escorço biográfico-histórico”, in Teófilo Braga, *Gomes Freire – Drama Histórico*, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Porto, 1908, e ainda Raúl Brandão, *1817 – A Conspiração de Gomes Freire*, Ed. da ‘Renascença Portuguesa’, 2.ª edição, Porto, 1917. Entre os detractores da figura de Gomes Freire de Andrade, ver António Sardinha, “Gomes Freire (Revisão dum Processo)” in *Ao Princípio era o Verbo*, 2.ª Edição, Editorial Restauração, Lisboa, 1959, e ainda A. Neves Costa, *A Traição de Gomes Freire*, Sociedade Astória, L.da, Lisboa, 1935.

Publicados no nosso tempo, ver António Lopes, *Gomes Freire de Andrade – Um Retrato do Homem e da sua Época*, Edição Grémio Lusitano, Lisboa, 2003 e ainda Fernando Marques da Costa, *Gomes Freire de Andrade, O Mártir do Mito: Maçon Cristão Trinitário, Escocês Rectificado, Martinista e Templário*, Instituto de Estudos Maçónicos e Supremo Concelho do REAA para Portugal e sua Jurisdição, Lisboa, 2017.

A sua acidentada carreira militar tem como pano de fundo as complexas turbulências internacionais da época, que o levam, em 1788 e 1789, a integrar como voluntário as forças de Catarina II da Rússia (1729-1796), então envolvida em campanhas militares em diversas frentes, no âmbito de uma política externa muito belicosa. Gomes Freire cobriu-se de glória e de prestígio nas campanhas em que participou.

Regressado a Portugal, ainda em 1790, não escapa às turbulências militares inerentes à complexa conjuntura política internacional suscitada pela Revolução Francesa e em seguida pela política napoleónica. Assim, Gomes Freire integrou o “Exército Auxiliar à Coroa de Espanha”, a divisão portuguesa destacada para a chamada *Campanha do Rossilhão* (Pirenéus franceses orientais; 1793-1795), ao lado da Espanha absolutista contra a França revolucionária. Em seguida, agora ao sabor do expansionismo napoleónico, Gomes Freire integrará as campanhas militares da chamada *Guerra das Laranjas* (1801), em que Portugal invadiu e foi invadido pela Espanha, então aliada da França. Nestas duas campanhas conheceu a vitória e a derrota, chegando a ser feito prisioneiro em ambas.

A *I Invasão Francesa* a Portugal (1807-08) vai influir novamente na carreira militar de Gomes Freire. Com efeito, ele integra a chamada *Legião Portuguesa*, formada por Junot em 1808 (c. 9.000 homens recrutados), que seria incorporada nos exércitos napoleónicos activos em Espanha (1808) e na França (1809-1812). A Legião Portuguesa (onde terá postos de comando relevantes) tomou parte em algumas campanhas napoleónicas, participando, entre outras, na Campanha da Rússia, de 1812, tendo Gomes Freire sido promovido a marechal por Napoleão em 1813. Antes, porém, em 1810, Gomes Freire recusara integrar o Estado Maior de Massena, no âmbito da *III Invasão Francesa* a Portugal, para o qual fora destacado por Napoleão, conseguindo esquivar-se a essa anti-patriótica incumbência, que feria o seu brio de militar e certamente os seus sentimentos de português.

Com o fim das Campanhas Napoleónicas a Legião Portuguesa dissolveu-se (1813) e os seus membros sobreviventes regressaram a Portugal. Gomes Freire regressa em 1815: julgado por ter integrado os exércitos napoleónicos, é declarado inocente. Aparentemente reintegrado na posse plena de todos os seus direitos militares, passará, porém, tanto quanto sabemos, o resto da sua vida inactivo militarmente.

Cosmopolita como muito poucos portugueses da sua época, Gomes Freire de Andrade era um homem do seu tempo: por temperamento e por formação, Gomes Freire é também um “filósofo”, empenhado na reflexão e na formação de uma “ordem” política e social nova. Os ideais do Iluminismo perpassam pelo seu importante estudo teórico-prático, *Ensaio Sobre o Methodo de Organisar em Portugal o Exercito relativo á População, Agricultura, e Defeza do Paiz...*, publicado em Lisboa em 1806². Tendo como epígrafe a frase “Dulce et decorum est pro Patria mori”³, o objectivo do ensaio revela-se no importante “Discurso Preliminar”, autêntico manifesto da “filosofia política” de Gomes Freire, que termina com as seguintes considerações:

que se olbe para este Ensaio sobre a organização do Exército Português, como para um programa tendente à Felicidade Pública, e que ele venha a ser o motivo de que os outros se esforcem igualmente a indagar, qual é a base em que se deve estabelecer uma Constituição Militar, a qual seja em tudo própria a preencher as referidas condições; e que, finalmente se chegue ao conhecimento dos verdadeiros princípios, em que esta se funda, e a constituir um Exército de Cidadãos, que armados para defender a Pátria, sejam tão temíveis na Guerra aos seus Inimigos, como na Paz úteis ao Estado pela sua indústria”⁴.

Gomes Freire de Andrade (que vivia maritalmente com Matilde de Melo, sua companheira desde 1808) não é um homem nem um militar qualquer: à sua biografia de homem público haverá que acrescentar uma biografia paralela, a seu modo secreta, que terá um papel muito importante, senão decisivo, no seu destino: Gomes Freire de Andrade era maçom⁵. Fora iniciado em Viena algures entre 1778 e 1780, na Loja “À Esperança Coroada” (“Zur Gekronten Hoffnung”), a loja maçónica a que pertencia o próprio Mozart (1756-1791),

2 Gomes Freire de Andrade, *Ensaio Sobre o Methodo de Organisar em Portugal o Exercito relativo á População, Agricultura, e Defeza do Paiz, Por Gomes Freire de Andrade, Marechal de Campo*, Lisboa, Na Nova Oficina de João Rodrigues Neves, Anno de 1806.

3 “É doce e honroso morrer pela Pátria”, citada e traduzida in Teófilo Braga, *Gomes Freire...*, p. 13.

4 Gomes Freire de Andrade, *Ob. Cit.*, p. IX. Nota: os sublinhados desta como das demais citações são da responsabilidade do A.

5 Para o perfil e o percurso maçónico de Gomes Freire ver sobretudo Fernando Marques da Costa, *Gomes Freire de Andrade...* e, em particular, a p. 56 e seg.s.

embora hoje se saiba que o genial compositor nunca se encontrou *em loja* com Gomes Freire de Andrade⁶. Ao longo da sua vida de militar, Gomes Freire integrará *lojas militares*, cuja existência era uma prática muito comum nos exércitos europeus desde meados do século XVIII.

Dois momentos principais da sua vida maçónica merecem um destaque particular: a sua intervenção na fundação do *Grande Oriente Lusitano* (1801 ou 1802)⁷ e a sua eleição, em 1815 ou 1816, como Grão-Mestre⁸ desta “Obediência”⁹, organização maçónica que chegou aos nossos dias. Pelo seu perfil e por desempenhar este importante cargo no momento da sua prisão e suplício, Gomes Freire ficará para sempre como uma das referências maiores da Maçonaria Portuguesa.

Apesar de avisado em segredo por informadores amigos, bem colocados, será preso na noite de 25 de Maio de 1817 na sua casa, na Rua do Salitre de Lisboa (actual n.º 148), acusado de envolvimento na Conspiração Liberal¹⁰, em organização desde a Primavera desse ano. Embora ignoremos qual fosse o seu efectivo grau de envolvimento, sabemos, porém, que Gomes Freire esteve comprometido na malograda Revolução Liberal de 1817. Esta fez parte dos afloramentos revolucionários que surgiram um pouco por todo o lado, na Europa Absolutista, enquanto o Antigo Regime agonizava. Oliveira Marques nota que “Os conjurados achavam-se em contacto com liberais e maçons espanhóis, cujas actividades conspiratórias fervilhavam”¹¹. Relativamente à conjura de 1817, Fernando Marques da Costa considera que se trata de uma

6 Fernando Marques da Costa, *Ob. Cit.*, p. 22.

7 Na formação do GOL teve papel relevante o maçom Duque de Sussex (1773-1843), filho do rei Jorge III de Inglaterra e uma figura maior da história da Maçonaria Inglesa e Universal. O Duque residiu em Portugal entre 1801 e 1804 e prou com Gomes Freire. Para as circunstâncias da formação do Grande Oriente Lusitano ver, para lá das obras citadas neste estudo relativas à História da Maçonaria e dos maçons em Portugal, Manuel Pinto dos Santos, *Hipólito José da Costa (1774-1823) – Uma Vida Dedicada à Maçonaria*, Grémio Lusitano – Museu Maçónico Português, Lisboa, 2014, p. 28 e seg.s.

8 Gomes Freire seria elevado à honra de Grão-Mestre do Grande Oriente Lusitano no segundo semestre de 1815, Fernando Marques da Costa, *Gomes Freire de Andrade...*, p. 65.

9 Potência maçónica independente de âmbito nacional.

10 António Ventura, *Uma História da Maçonaria em Portugal. 1727-1986*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2013, p. 97.

11 A. H. de Oliveira Marques, “A Conjuntura” in A. H. de Oliveira Marques, *Portugal e a Instauração do Liberalismo*, in *Nova História de Portugal* (Dir. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques), Ed. Presença, Lisboa, 2002, Vol. IX, p. 549.

Conspiração exclusivamente militar, de baixas patentes, com pouca penetração no exército, e nenhuma na sociedade civil, essencialmente lisboeta, ainda que tenha ramificações fora da capital, mal organizada, incapaz de guardar segredo, quase pueril e patética no seu funcionamento e infiltrada por espíões (...)»¹².

Por circunstâncias que em parte nos escapam, este homem maduro (tem 60 anos), cosmopolita, esclarecido e experiente, deixa-se envolver num enredo conspirativo que o leva ao suplício. Fernando Marques da Costa faz notar a inabilidade política de Gomes Freire naquela conjuntura, tão adversa para si, pois era dominada pelos seus inimigos, que tinham posições militar e politicamente muito influentes:

Por que razão um militar tão experiente aceita ser envolvido numa conspirata com estas características, sem estado-maior, onde as possibilidades de sucesso eram objectivamente tão diminutas? É uma questão que permanece sem resposta. Durante décadas uns clamaram que o seu envolvimento era indiscutível, outros que este nunca foi provado. Uma coisa é certa: ele sabia da existência da conspiração»¹³.

Dos doze envolvidos na conjura, onze são presos no Limoeiro mas Gomes Freire ficará na Fortaleza de S. Julião da Barra [Fig.^a 1], no maior isolamento, em circunstâncias penosas, embora tenha tido a cumplicidade da guarnição da fortaleza (então constituída integralmente por ingleses) e em particular dos comandos da mesma, formados integralmente por maçons¹⁴.

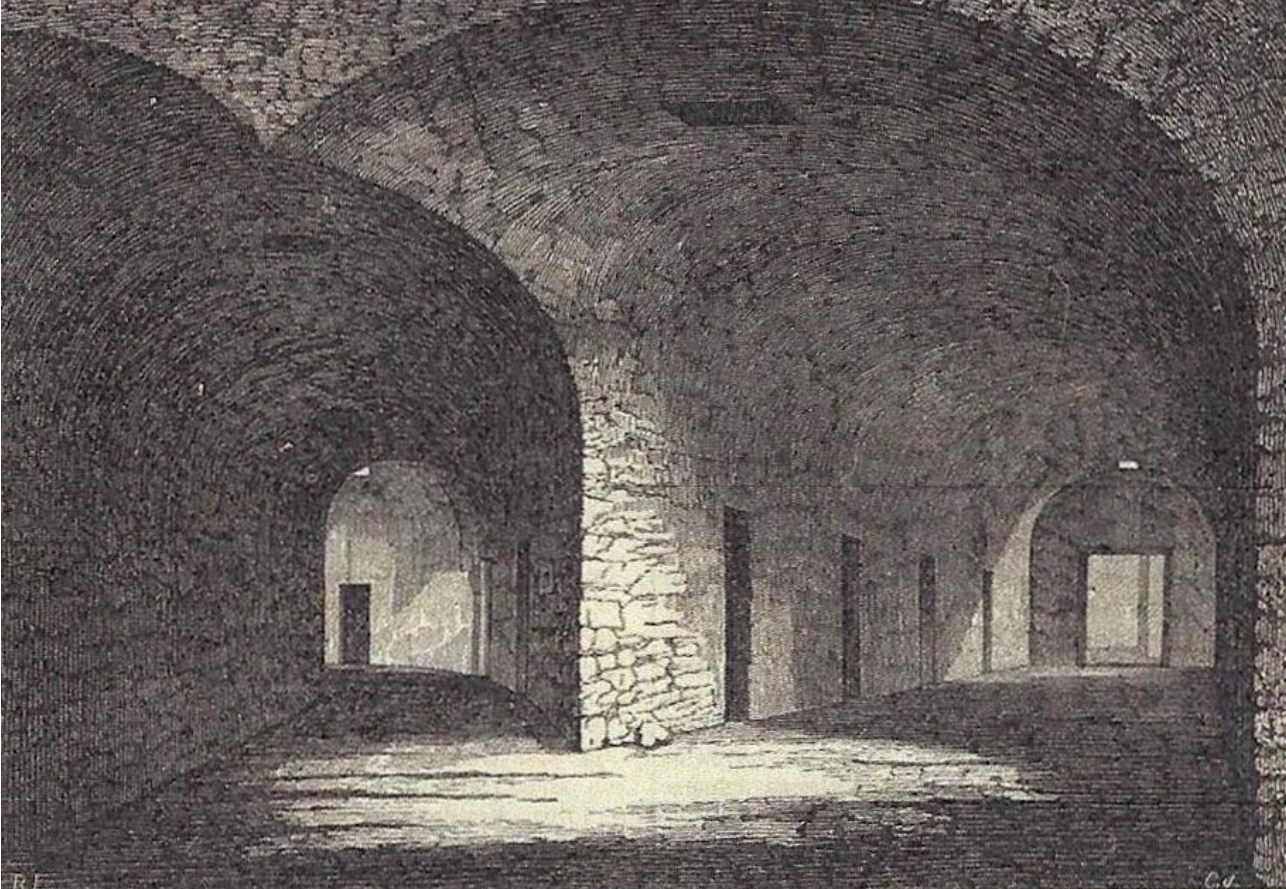
Paralelamente ao encarceramento, decorria “uma devassa geral contra a Maçonaria”¹⁵ e o inerente processo judicial, a cargo de um *Juízo da Inconfidência* criado para a circunstância e conduzido com grande celeridade mas não isento

12 Fernando Marques da Costa, *A Maçonaria Entre a Força e o Cacete, Entre o Mito e a Realidade – 1807-1834*, Campo da Comunicação, Lisboa, 2018, pp. 282, 283.

13 Fernando Marques da Costa, *A Maçonaria Entre a Força...*, pp. 282, 283.

14 Raúl Brandão (*Ob. Cit.*, p. 291) narra as condições de encarceramento de Gomes Freire e ainda as peripécias e os percalços que o Tenente Coronel Haddock levantou de modo a proteger Gomes Freire, nomeadamente nos momentos que precederam o seu suplício, de modo a adiar o mesmo. Ver ainda A. H. de Oliveira Marques, *História da Maçonaria em Portugal*, Presença, Lisboa, 1990, Vol. I, p. 114.

15 A. H. de Oliveira Marques, “A Conjuntura” in A. H. de Oliveira Marques, *Portugal e a Instauração do Liberalismo...*; *Ob. Cit.*, Vol. IX, p. 549.



1 – “Casamata onde ficam as prisões subterrâneas da torre de S. Julião”; gravura de B. E., in “Torre de S. Julião”, *Arquivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, Castro e Irmão, ed., Lisboa, 6.º Ano, 1863, p. 309.

de atropelos graves¹⁶. Do processo resultou a *Sentença proferida no Juízo da Inconfidência relativa aos réus alferes José Joaquim Pinto da Silva, do Regimento de Infantaria 4, e tenente general Gomes Freire de Andrade entre outros, acusados de alta traição*, datada de 15 de Outubro de 1817¹⁷ 18, segundo a qual todos os acusados são condenados pelo “horrososissimo Crime de Lésa Magestade de primeira cabeça, e alta traição” nos termos do há muito legislado nas *Ordenações do*

16 Damião Peres, “A Revolução de 1820 e os seus antecedentes” in Damião Peres (Dir.), *História de Portugal. Edição Monumental comemorativa do 8.º Centenário da Nacionalidade*, Volume VII – Quinta Época (1816-1918), Portucalense Editora, Barcelos, 1935, p. 30.

17 *Acórdão* in Raúl Brandão, *Ob. Cit.*, pp. 193-237.

18 Lisboa, 19 de Outubro de 1817 (Cópia); Lisboa, Impressão Régia, 1817. A sentença está à p. 25 e seg.s.

Reino¹⁹ e legislação subsequente. A sentença, muito dura, condena todos os 12 acusados à morte na forca, embora os oito condenados mais graves mereçam:

a que com baração, e pregão, sejam levados o Réu Gomes Freire de Andrade à forca, que se há-de levantar fora da Fortaleza de S. Julião da Barra, onde se acha preso, e os mais acima nomeados à forca, que se há-de levantar no Campo de Santa Ana, e nelas padeçam morte de garrote para sempre; e depois de decepadas as cabeças, sejam com os seus corpos, tudo reduzido pelo fogo a cinzas, que serão lançadas ao mar.

O suplício dos conjurados implicados na chamada Conspiração de 1817 ocorreu no dia 18 de Outubro daquele ano (apenas três dias depois da sentença) no Campo de Santana [Fig.^a 2] e o de Gomes Freire de Andrade, na madrugada do mesmo dia, numa forca erguida numa pequena colina fronteira a S. Julião da Barra.



2 – “Execution of the conspirators, Pl. 2, gravura de W. Read, in A. P. D. G., Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume and Characters, Londres, 1826”.

19 O “horrorosissimo Crime de Lésa Magestade de primeira cabeça, e alta traição, classificado no paragrafo 5.º do Titulo 6.º da Ordenação do Livro 5.º, e por incursos nas penas, que lhes são impostas pela mesma Ordenação no paragrafo 9.º”, in *Sentença proferida no Juizo da Inconfidência...*

A caminho da forca, as últimas palavras de Gomes Freire foram, segundo Raúl Brandão, citando uma testemunha da cena: “Amei sempre a Pátria e nunca fui traidor. Perdoem-me todos, e vocês, soldados, que foram sempre a minha gente, continuem a servir a pátria como sempre a serviram”²⁰.

A reabilitação da memória de Gomes Freire

O “extremo e escusado rigor”²¹ dos juízes, as penas (consideradas excessivas), os enforcamentos do Campo de Santana (a seu tempo tornado Campo dos Mártires da Pátria) e sobretudo o da esplanada fronteira a S. Julião da Barra, sem verdadeiros precedentes na nossa História, causaram grande emoção em todos os sectores da sociedade e uma grande indignação e contestação nos segmentos mais progressistas da mesma.

A memória de Gomes Freire e a dos seus infortunados companheiros seria reabilitada imediatamente a seguir ao triunfo da Revolução Liberal de 1820, tendo a sentença sido revista (1821) e revogada (1822) por “nulidade manifesta, e injustiça notória”²². Exéquias públicas, de algum modo oficiais, foram promovidas por admiradores de Gomes Freire, onde se incluíam membros do Exército, corporação a que pertencera Gomes Freire. A cerimónia teve lugar no quarto aniversário do suplício, a 18 de Outubro de 1822, na Igreja do Convento de S. Domingos de Lisboa, a maior do centro da cidade, circunstância em que se executou o *Requiem à Memória de Camões* de João Domingos Bomtempo (1771-1842) – que ali teve provavelmente a primeira execução pública em Portugal, tal como se lê no *Elogio funebre em memoria dos doze portugueses benemeritos da*

20 Raúl Brandão, *Ob. Cit.*, pp. 294, 295.

21 A pena de morte “foi seguida da infamante queima”, ao contrário do que acontecera com os implicados na sublevação independentista e republicana de Pernambuco ocorrida pouco antes: Damião Peres, “A Revolução de 1820...” in *Ob. Cit.*..., Volume VII, p. 35.

22 “por *Aviso* das Cortes Constituintes de 4 de Junho de 1821 concedeu-se Revista da Sentença, proferida em 1817 contra o Ir. [Irmão] *Gomes Freire*, e as 16 vítimas, seus companheiros, a qual foi revogada por outra Sentença de 20 de Maio de 1822, por a primeira conter *nulidade manifesta*, e *injustiça notória*, declarando-se na segunda serem os réus ainda existentes, e os parentes dos mortos, restituídos à sua dignidade, curia, prerrogativas, e honras, e não terem incorrido em nota ou infâmia alguma, relaxando-se por isso quaisquer sequestros ou embargos, feitos nos seus bens”: Miguel António Dias, *Annaes e Codigo dos Pedreiros Livres em Portugal Pelo Autor da Bib. Maç. E Arch. Mystica, etc.*, Lisboa, 1853, pp. 49-50.

pátria que em 18 de Outubro de 1817 soffrerão martyrio por causa da liberdade e independencia nacional, publicado em 1822, de autor não identificado²³. É então que os conjurados de 1817 são reconhecidos como “**Beneméritos da Pátria**”²⁴ e como “**Mártires da Pátria**”, expressão que deve remontar a 1822²⁵ e que chegaria aos nossos dias, consagrada toponimicamente.



3 –Domingos Sequeira, retrato de Gomes Freire, in Raúl Brandão, 1817 –A Conspiração..., p. 56.

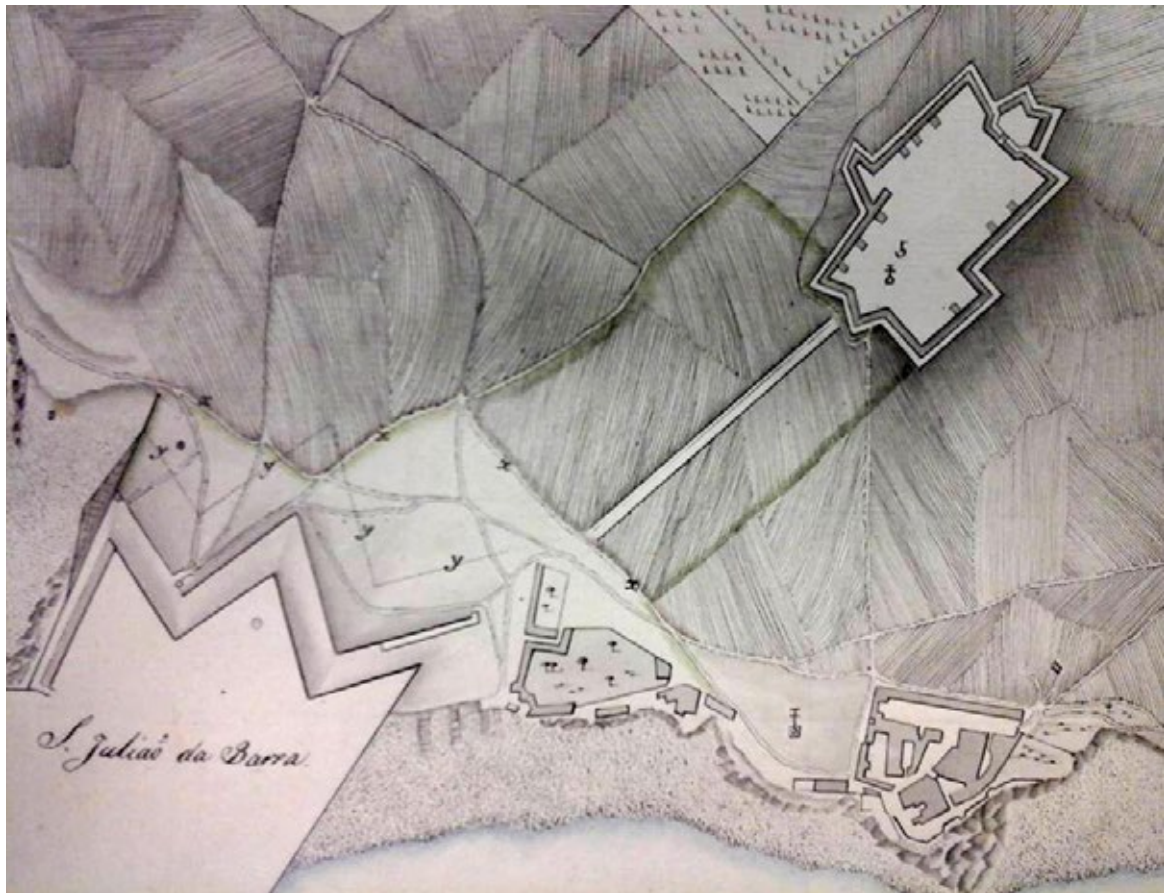
23 *Elogio fúnebre...*, por G. J. do R. G.; Na Typographia Rollandiana, 1822, (26 pp.).

Merecem também referência, por essa mesma época, as exéquias de Manuel Fernandes Tomás (n. 1771 – morto a 19 de Novembro de 1822), de que nos ficou a “Oração Funebre de Manuel Fernandes Thomaz pelo socio J. Baptista da Silva Leitão d’Almeida Garrett – Lida a 27 de Novembro de 1822 em Sessão Extraordinaria da Sociedade Litteraria Patriotica”: ver Almeida-Garrett, *Escriptos Diversos do V. de Almeida-Garrett coligidos por G. Guimaraens*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1877, pp. 58-59.

24 *Elogio fúnebre...*, p. 10.

25 *Ibidem*, p. 10.

Paralelamente, emerge toda uma literatura de cunho patriótico celebrando os supliciados de 1817, a Liberdade e a própria Constituição de 1822, envolvendo nomes maiores da literatura portuguesa da época, como Almeida Garrett²⁶ e António Feliciano de Castilho²⁷. Enfim, no âmbito da consagração dos supliciados de 1817, o próprio Domingos Sequeira (1768-1837) nos deixaria o retrato de Gomes Freire de Andrade [Fig.^a 3].



4 – Sítio da “Cruz do Algueirão”; Planta do Terreno compreendido entre Paço de Arcos e S. Julião, apresentada em 30 de Outubro de 1826...; n.º 5 na respectiva Legenda; desenho; n. ass.; 1826; pormenor: Arquivo Histórico Militar (AHM) -PT/AHM/DIV/3/09 – Fortificações – Caixa 32, (J28); Doc. n.º 120.

26 Veja-se Almeida Garrett, “O Campo de Santana”, soneto (1817) in Almeida Garrett, *Fábulas e Folhas Caídas*, 2.ª Edição, Imprensa Nacional, Lisboa, 1853, p. 107.

27 António Feliciano de Castilho, “Ode à morte de Gomes Freire e seus sócios”, 1820. Entre os poetas menores cite-se, a título de exemplo, João Francisco Delgado, *Canção a Gomes Freire de Andrade*, Lisboa: Na Impressão Régia, 1820.

Entretanto, a 31 de Maio de 1821, “os soldados queimaram em São Julião da Barra o patíbulo onde Gomes Freire fora executado”²⁸, após o que a piedade de amigos e admiradores de Gomes Freire levaria, com a anuência das autoridades militares, ainda em 1821 ou nos anos seguintes, ao levantamento de uma cruz no sítio exacto do suplício, uma pequena colina fronteira a S. Julião da Barra conhecida como Alto do Algueirão (ou Alqueidão, em muitos documentos), parcialmente fortificada nos tempos da III Invasão Francesa. O sítio está muito documentado e cartografado, nomeadamente numa planta de 1826, onde o n.º 5 da respectiva Legenda assinala a “Cruz do Algueirão” [Fig.^a 4]²⁹. O sítio ainda em 1869 é conhecido como “**Campo da Cruz do Algueirão**”, num momento em que já se celebrava toponimicamente o “General Gomes Freire”, em memória do sítio “aonde foi atrozmente supliciado este infeliz e hábil general [Gomes Freire], por suas tendências liberais, em o ano de 1817”³⁰.

Em meados do século XIX, estabilizado o Regime Liberal, a memória afrontosa da prisão, do processo, do encarceramento em S. Julião da Barra em condições humilhantes e desumanas e sobretudo a indignidade e a impropriedade da pena – morte vil pela força a um militar prestigiado que aguardava o fuzilamento da praxe – permaneciam e faziam-se sentir de uma forma aguda no seio do Exército. É neste contexto que, em 1852, se anuncia a construção do monumento, erguido no ano seguinte, graças ao empenho pessoal do Governador de S. Julião da Barra, Sebastião Francisco Grim Cabreira (1809-1868) – um militar de créditos liberais firmados que, de jovem, participara nas campanhas do Cerco do Porto – e que deteve o governo daquela praça no pe-

28 Isabel Nobre Vargues, “O Processo de Formação do Primeiro Movimento Liberal: a Revolução de 1820”, in Luís Reis Torgal e João Roque (Coord.), *O Liberalismo*, in *História de Portugal* (Dir. José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1993, Vol. 5, p. 53.

29 *Planta do Terreno compreendido entre Paço de Arcos e S. Julião, apresentada em 30 de Outubro de 1826 pela Comissão dos Oficiais Engenheiros que, por Ofício de 16 d’Agosto, foram incumbidos ... de marcar os limites dos Terrenos pertencentes aos Fortes das Maias, Paço d’Arcos e Fortaleza de S. Julião*, incluída no processo *Memória relativa aos terrenos contíguos à Torre de S. Julião da Barra e aos Fortes das Maias e Paço de Arcos, pretendidos pelos respectivos Governadores*: Arquivo Histórico Militar (AHM) – PT/AHM/DIV/3/09 – Fortificações – Caixa 32, (J28) Doc. n.º 120. Ver ainda “*PLAN of GROUND adjacente to FORT S^T. JULIAN* – Virgolino fecit... Julho anno 1818”: AHM – PT-AHM-DIV-3-47-AH3-5-18442.

30 Frederico Leão Cabreira, *Biographia ou Noticia Historica do Muito Illustre e Distincto General Portuguez Barão da Batalha Fallecido em Pariz a 12 de Novembro de 1868 – Coordenada e escripta por seu primo co-irmão, cunhado e constante amigo o Conselheiro General de Brigada Frederico Leão Cabreira*, Typographia Franco-Portugueza, Lisboa, 1869, p. 26.

ríodo de 1852 a 1855³¹. O monumento a Gomes Freire surge já representado no primeiro plano de uma importante embora pouco rigorosa vista de conjunto da Fortaleza de S. Julião da Barra numa gravura, publicada em 1863 no *Arquivo Pittoresco*³²: *Torre de S. Julião, vista da parte de terra, com a esplanada do Algoirão [sic] onde foi enforcado o general Gomes Freire, e modernamente se lhe levantou o monumento que na estampa se desenha* [Fig.^a 5].



5 – “Torre de S. Julião, vista da parte de terra, com a esplanada do Algoirão [sic] onde foi enforcado o general Gomes Freire, e modernamente se lhe levantou o monumento que na estampa se desenha”; *Arquivo Pittoresco – Semanario Illustrado*, Castro Irmão, Lisboa, 6.º Ano, 1863, N.º 36, p. 285.

A celebração romântica da memória

A singularidade do monumento a Gomes Freire está no facto de ele resultar da iniciativa de um segmento muito influente do Exército e de inaugurar um ciclo muito intenso do que podemos chamar de monumentalização, romântica, da memória – não só a dos Liberais mas, de uma maneira geral, a de quaisquer homens ilustres. Ora, a celebração da memória do herói e do episódio heróico – e a celebração da memória em geral – é um dos tópicos da mentalidade moderna, que tem raízes no Iluminismo e se intensifica ao longo de todo o século XIX, alimentada pelo Positivismo triunfante e seus múltiplos derivados ideológicos.

31 V. P., in *Revista Militar (Publicação Quinzenal)*, Tomo XXXIX; Ano XXXIX; Lisboa, N.º 12, 30 de Junho de 1887, p. 376.

32 *Arquivo Pittoresco – Semanario Illustrado*, Castro Irmão, Lisboa, 6.º Ano, 1863, N.º 36, p. 285.

Esta celebração da memória – quer a dos grandes homens, oficial e formal; quer a do cidadão mais ou menos comum, privada e até individualista – é própria de uma sociedade cada vez mais laica e sobretudo cada vez mais descristianizada. A celebração cívica e colectiva dos grandes homens anda a par com “a noção dos ‘grandes mortos’, menos mortais que os outros”³³, de que fala o historiador Michel Ragon, que faz notar que “de Diderot a Auguste Comte, passando por Robespierre, uma nova crença aparece: a da eternidade dos mortos na memória dos vivos”³⁴. Para este autor, “A glória é uma imortalidade laica, semelhante aliás à dos santos”³⁵. Esta celebração da memória do “grande homem”, que vem da Revolução Francesa, “em que predomina a religião da pátria e da humanidade”³⁶, afirma-se com o republicanismo que, em França, se ergue, afirma e consolida em diferentes momentos históricos desde a Revolução Francesa até ao triunfo pleno da III República Francesa (instituída em 1870): “ao mesmo tempo que o novo Estado republicano passa do anticlericalismo veemente ao anticristianismo, procurará promover uma nova liturgia, e mesmo uma nova espiritualidade”³⁷. Este fenómeno irradiará por toda a Europa, e em particular pelos países de tradição e maioria católica.



6 – Monumento fúnebre do general António José da Silva Torres, Visconde da Serra do Pilar (1774-1848); Cemitério de Santarém; 1874.

33 Michel Ragon, *L'Espace de la mort – Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Albin Michel, Paris, 1981, p. 230.

34 Id., *Ibidem*, p. 230.

35 Id., *Ibidem*, p. 230.

36 Id., *Ibidem*, p. 234.

37 Id., *Ibidem*, p. 233.

Em relação ao Portugal oitocentista, Fernando Catroga regista também a afirmação de “uma nova aristocracia, não de sangue mas do talento e do mérito, e cujos direitos à eternidade se foram afirmando desde o século XVIII”³⁸. Consequentemente o “valor pedagógico da evocação dos grandes mortos é oferecido à memória colectiva como um farol que sinaliza a marcha do tempo”³⁹. Assim se afirma e consolida uma vertente de intervenção cívica, profundamente ideologizada, que conduz à celebração intensiva da memória, promovida pelas mais diversas entidades, oficiais e particulares, de uma forma organizada ou espontânea: “os monumentos públicos do Romantismo tornavam a gratidão pública mais democrática”, como nota Francisco Queiroz⁴⁰.

Um bom exemplo destas celebrações, semi-oficiais, é dado pela subscrição pública, levada a cabo em 1874, para a construção de um mausoléu para o General António José da Silva Torres, Visconde da Serra do Pilar (1774-1848), um dos heróis das Guerras Liberais, que seria construído no Cemitério de Santarém [Fig.^a 6]. O monumento seria promovido pelo “partido liberal português” e no respectivo “Manifesto” lêem-se as seguintes considerações:

Prestar homenagem à memória dos Heróis que, com os seus relevantes serviços, concorreram para a implantação da liberdade hoje usufruída, é uma obrigação que não deve ser declinada por aqueles que estão no gozo d’essa liberdade.

Cumpra pois expor ao respeito do povo a memória dos que batalharam pela nossa emancipação, erguendo-lhes monumentos, onde a todas as horas se recordem as acções d’esforço, lealdade e abnegação por eles praticadas na gloriosa pugna liberal, para assim provarmos que somos gratos a tais feitos, e avivarmos no coração das modernas gerações a chama do amor da liberdade.

38 Fernando Catroga, “Morte Romântica e Religiosidade Cívica”, in Luís Reis Torgal e João Roque (Coord.), *O Liberalismo*, in *História de Portugal* (Dir. José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1993, Vol. 5, p. 604.

39 Id., *Ibidem*, p. 604.

40 José Francisco Ferreira Queiroz, *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal – Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória*, Tese de Doutoramento em História da Arte; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2002, Vol. I, p. 432.

É por isso que nós abaixo assinados, membros obscuros, mas sinceros, do partido liberal, resolvemos abrir uma subscrição para se erigir um mausoléu ao Visconde da Serra do Pilar, o general António José da Silva Torres, cujos ossos jazem esquecidos no cemitério d'esta cidade, sem que ao menos um epitáfio recorde à geração presente onde estão as cinzas d'este ilustre general, que, sustentando a todo o transe o arriscado posto confiado à sua lealdade, valor e vigilância, concorreu poderosamente para a defesa da invicta e heróica cidade do Porto, e foi sustentáculo valente da causa liberal (...)»⁴¹.

Este e os demais monumentos, erguidos em contexto cemiterial ou urbano, consagram uma tendência – vivida também entre os militares – que pugnava intensa e explicitamente pela celebração da memória, contrariando assim o desinteresse pela celebração monumental de figuras e factos do passado, mediante a edificação de monumentos alusivos, tradicionalmente muito raros em Portugal. No complexo quadro ideológico e cultural do Romantismo, que valoriza a celebração institucional, colectiva, cívica e até familiar da memória, este desinteresse é denunciado em várias frentes: escritas em 1849, merecem transcrição as seguintes palavras que devemos a um militar esclarecido:

os nossos antigos, tão capazes de obrar esses actos de heroísmo, foram pouco cuidadosos em perpetuar a sua própria glória. Eram tão valorosos quanto modestos, e os mais d'eles dormem o sono da morte, em sepultura rasa, sem inscrição alguma. O muito que faziam era alevantar um templo, com agradecimento ao Eterno haver-lhes inspirado valor para completar uma grande façanha; porque n'aquelas épocas de fé, tendo-se em pouco a força dos homens, se acreditava de coração o verso – Nisi Dominus edificaverit domum, in vanum laboraverunt qui edificanteam – mas nem por isso lhes será desculpável o não escreverem, sequer, na porta do templo, o motivo que deu lugar à sua erecção.

Se algum dia, por um acaso extraordinário, se mandava escrever um d'esses feitos gloriosos, era em pedra tão mesquinha, e tão mal colocada, que as ondas das gerações, no seu trânsito habitual, passavam, sem ao menos a verem. Toda a face da terra recorda

⁴¹ Manifesto “Ao partido liberal português” relativo à subscrição pública para a construção de um mausoléu para o Visconde da Serra do Pilar, Santarém, 28 de Maio de 1874; in AHM – PT/AHM/DIV/3/18/12/19/12 – “Monumentos’ Apontamentos sobre a construção de monumentos comemorativos a pessoas e acontecimentos históricos diversos”.

feitos maravilhosos de portugueses, e nenhuns monumentos perpetuam a sua memória: a maior parte d'esses factos passam em tradição. No Egipto vêem-se pirâmides desafiando os séculos, em honra de acções e nomes que já lá vão, envolvidos no manto do esquecimento: entre nós vivem nomes de heróis portugueses, e seus prodígios de valor, e não se levantam pirâmides; nem sequer, d'alguns, ou por melhor dizer, da maior parte, se sabe aonde é o lugar do derradeiro repouso!"⁴².

Formas públicas de celebração da memória

O tempo romântico e pós-romântico encontrou formas diversificadas de celebração da memória. As mais importantes foram a celebração de *exéquias patrióticas*; a definição de um *calendário cívico* e, enfim, a construção de *memórias* mais ou menos monumentais⁴³.

As exéquias patrióticas foram das formas mais populares do novo “culto” laicista de homenagear os grandes mortos – militares ou não. Delas são exemplo entre nós as de Gomes Freire e seus companheiros na Igreja de S. Domingos (a 18 de Outubro de 1822), acima referidas, que emulavam em Portugal o que se fazia desde a Revolução Francesa noutros países, em particular nos que tinham conhecido recentes revoluções liberais triunfantes⁴⁴.

42 “Monumentos Militares”, in *Revista Militar* (N.º 12, Dezembro); 1849, p. 723. Tradução do fragmento do salmo citado (Salmo 126): “Se o Senhor não edificar a casa, em vão se têm posto ao trabalho os que a edificam”, *A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento – Traduzida em Portuguez Segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo*, Typographia Universal, Lisboa, 1865, p. 540.

43 Não cabe aqui a recensão da imensa literatura alusiva à memória dos grandes e dos pequenos, que circulava essencialmente na imprensa, nomeadamente na periódica, consumida em contexto doméstico e privado, mas que afluía também em “funções” públicas, nomeadamente no âmbito de representações teatrais feitas em associações, clubes e teatros.

44 Um exemplo galego coetâneo é proporcionado pelas exéquias patrióticas celebradas em La Coruña (Galiza) nos dias 4 e 5 de Maio de 1820 em honra de Juan Díaz Porlier (1788 – 1815), um herói local do Liberalismo, que precede e como que antecipa o destino de Gomes Freire pois este militar liberal, será enforcado a 3 de Outubro de 1815 pelas autoridades Absolutistas. Estas exéquias foram acompanhadas de consagração toponímica numa rua e da “estreia de uma obra de teatro, solta de pombas, queima de uma força, salvas e outras honras militares” e ainda de um sermão alusivo, “pronunciado dia 5 no enterro, no qual se recolhe o tom das celebrações e o carácter exemplar com que se quer rodear a figura do militar, transformado já num mito ao serviço da causa liberal”, Roberto J. López López, “Las Ceremonias Públicas y la Construcción de la Imagen del Poder Real en Galicia en la Edad Moderna. Un Estado de la Cuestión”, in Jesús Bravo (Editor), *Espacios de Poder: Cortes, Ciudades y Villas (S. XVI-XVIII)*, Universidade Autónoma de Madrid, Madrid, 2002, Vol. I, p. 426.

A elaboração, afirmação e consolidação de um calendário cívico decorre da “politização” ou melhor, da “ideologização” do tempo, já não litúrgico mas pontuado pela celebração (oficial ou espontânea) de efemérides laicas: entre nós, as mais famosas foram as datas da *Outorga da Carta Constitucional* (29 de Abril de 1826), a da *Morte de D. Pedro IV* (24 de Setembro de 1834) e o *Aniversário da Rainha D. Maria II* (n. 4 de Abril de 1819), este celebrado festivamente em contexto militar. Mas a grande efeméride do Portugal Oitocentista é a do *24 de Julho*, isto é, o dia do desembarque dos Liberais em Lisboa em 1833, a verdadeira data fundadora do Regime Liberal, celebrada festivamente por todo o país e sinalizada toponimicamente embora, que saibamos, nunca verdadeiramente monumentalizada⁴⁵. Há por isso algo de excessivo nas palavras de Fernando Catroga relativamente às comemorações do *III Centenário da Morte de Camões* no dia 10 de Junho de 1880 que, para este historiador, constituíram “o primeiro grande acontecimento apoteótico apostado em cimentar uma religiosidade cívica centrada à volta de uma nova mitologia nacional e consensualizadora”⁴⁶. Note-se que as celebrações do *I Centenário dos Mártires da Pátria* e do suplício de Gomes Freire, em 18 de Outubro de 1917, promovidas pelo Estado Republicano, procuraram ter um impacto cívico semelhante, embora tivessem sido ensombradas por uma conjuntura política então muito hostil ao Regime e pela militância aguerrida de sectores anti-republicanos, de que António Sardinha foi o elemento mais destacado⁴⁷.

45 Um exemplo da preparação da celebração do 24 de Julho é a *minuta* manuscrita do punho de Sá da Bandeira, de resposta a uma convocatória para comparecer numa reunião no dia seguinte, 16 de julho de 1872, a ter lugar na Câmara Municipal de Lisboa, visando a celebração do aniversário do 24 de Julho. Na minuta, Sá da Bandeira desculpa-se de não poder participar por doença; Lisboa, 15-7-1872: *Fundo Sá da Bandeira* in AHM – PT/AHM/DIV/3/18/20 – SR: 13 – Recortes de imprensa – 1820-1875.

46 Fernando Catroga, *Ob. Cit.*, Vol. 5, p. 606.

47 As comemorações foram também muito prejudicadas pelo mau tempo daquele dia, que comprometeu as cerimónias e os cortejos previstos, nomeadamente entre a Gare de Oeiras e S. Julião da Barra. Outro facto ensombrou as comemorações: a última aparição de Fátima, a 13 de Outubro de 1917, ocorrida apenas cinco dias antes, que teve um impacto esmagador, social e jornalístico e cujo cunho, verdadeiramente sensacionalista, ofuscou quaisquer outras notícias daqueles dias: ver por exemplo a *Ilustração Portuguesa – Revista Semanal dos Acontecimentos da Vida Portuguesa* (jornal *O Século*), II Série, N.º 608, de 15 de Outubro de 1917 e N.º 610, de 29 de Outubro de 1917.

O *memorial* ou o *monumento votivo* era uma forma tradicional de monumentalização da memória de acontecimentos e de personalidades relevantes, ganhando, porém, no século XIX, numa sociedade progressivamente descristianizada e laicizada, uma importância inédita enquanto maneira de exorcizar a morte e o esquecimento. O memorial, porém, pela sua história, pela sua morfologia multifacetada e pela sua vocação celebratória essencial, suscita a uma categoria arquitectónica especial que deve aqui ser convocada: a da *arquitectura da memória*, restituída e estudada por Francisco Queiroz, a quem devemos as seguintes palavras: “Podemos, pois, conceber a existência de uma arquitectura da memória em Portugal, que assumiu o seu pico precisamente durante o Romantismo”⁴⁸.

Erguidos em contexto urbano ou mesmo em cemitérios, ao abrigo de uma das diversas tipologias construtivas disponíveis, a edificação de memoriais mais ou menos monumentais dedicados a grandes políticos e heróis, ou até a artistas e a filantropos é uma forma celebratória típica de uma sociedade e de uma sensibilidade que têm necessidade de afirmação e de coesão. Ora, uma das formas de dar coesão identitária e ideológica a uma sociedade muito jovem e até desenraizada encontra-se nomeadamente na celebração colectiva da memória dos grandes mediante a sua monumentalização. É neste contexto que fazem sentido as palavras de Teófilo Braga, que notou que “Enquanto a História não reivindica a verdade plena, a Arte universaliza-a pela unanimidade do sentimento, pela revolta da consciência”⁴⁹.

Mais ou menos monumentais e quase sempre colocados em contexto urbano, os memoriais sinalizam a cidade oitocentista tal como os cruzeiros e os nichos votivos tinham sinalizado a cidade desde a Idade Média até aos finais do Antigo Regime. Por isso, referindo-se às cidades novas da América Latina independente, pôde dizer-se que:

a cidade foi concebida como um ‘grande panteão’, através da nomenclatura de ruas, avenidas, praças e bairros, convertendo-se gradualmente, parafraseando Vítor Hugo, numa ‘crónica escrita em pedra’, e os monumentos em verdadeiros ‘poemas épicos’.

48 Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, p. 166.

49 Teófilo Braga, *Ob. Cit.*, p. 301.

*A cidade no século XIX foi-se convertendo, pois, numa espécie de aula pública de história, nas quais as arquitecturas historicistas e os monumentos afirmaram sentidos de identidade e pertença a povos, grandes urbes e nações*⁵⁰.

Em suma, a celebração cívica da memória dos grandes, tão cara à sensibilidade romântica, contribuirá poderosamente para a afirmação e o triunfo da ideologia liberal e para a conseqüente afirmação do poder democrático da colectividade, como contraponto, implícito ou explícito, da presença e do poder da Igreja e das organizações eclesiásticas e, em muito grande parte, como contraponto a certos afloramentos sociais (nomeadamente os aristocráticos) provenientes do Antigo Regime, tornados inelutavelmente anacrónicos na sociedade burguesa tal como esta se modelou no Século XIX.

Intencionalidades celebratórias no Portugal de meados de Oitocentos

Nos primeiros anos do século XIX, em contexto de Neoclassicismo triunfante, tinham-se registado importantes iniciativas de celebração monumental do Príncipe Regente D. João (o futuro D. João VI), nenhuma delas concretizadas⁵¹. Assim, os três grandes homenageados de meados do século XIX português serão D. Pedro IV (antes e depois da sua morte), D. Maria II e Gomes Freire.

50 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento Conmemorativo y Espacio Público en Iberoamérica*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2004, p. 18. Noutro passo da sua obra, Rodrigo Gutiérrez Viñuales refere ainda que “historicamente, a escultura monumental na América Latina, tal como na Europa, serviu para preencher necessidades políticas de legitimação dos governos e dos novos países. Ajudou à ‘urbanização’, foi símbolo de ‘progresso cultural’, promoveu ‘os próceres’ a quem havia que imitar e expressou emblematicamente ‘a obra pública’ do governo”, *Ibidem*, p. 57. Na sua magnífica síntese histórica este autor fala mesmo de uma “febze monumentalista” na América do Sul, particularmente intensa nos anos entre 1890 e 1940 (*Ibidem*, p. 21) e de uma “arcomania” (moda de erguer arcos do triunfo, fixos e efémeros; *Ibidem*, p. 290).

51 Veja-se a documentação relativa a um projectado monumento ao Príncipe D. João (futuro D. João VI) na Praça do Rossio em 1804 em “vária correspondência de João Henriques de Sequeira pedindo a sanção (?) de S. A. R. para lhe erigir um monumento segundo o projecto que apresenta” [o projecto-memória não consta no processo]: AHM – PT/AHM/DIV/3/14/1/5 – Monumentos Militares. Note-se, porém, uma referência a uma estátua do rei D. João VI a erguer na Praça dos Remolares, de Domingos António de Sequeira, em AHM – PT/AHM/DIV/3/14/4/28. Para os monumentos projectados a dedicar a D. João VI ver José Francisco Ferreira Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, p. 168.

Relativamente a D. Pedro IV, em 1826 tinha havido um primeiro projecto – adiante considerado – datado de 29 de Abril, dia da Outorga da Carta Constitucional⁵². Logo após a sua morte (1834) pensou-se não só no monumento dedicado a D. Pedro IV mas também em monumentos dedicados a outras efemérides liberais bem como nas respectivas tipologias. José-Augusto França informa-nos de que

A ideia nasceu em Lisboa logo após a morte do Regente, em 34, por proposta de um Palmela na Câmara dos Pares – e foi Joaquim Rafael quem se apressou a propor três modelos para uma estátua figurando o ‘Libertador’, para uma memória da batalha da Asseiceira, e com um obelisco, construções modestas qualquer delas, e, mais ambiciosamente, para um monumento onde se guardasse o coração do herói, pirâmide algo egípcia no interior octogonal da qual, entre estátuas alegóricas, e diante da urna, se desenrolariam cerimónias religiosas⁵³.

Idealizada em 1834, a construção do monumento a D. Pedro IV no Rossio de Lisboa já em 1843 é assumida como causa nacional⁵⁴, mas só em 1852 (o ano que precede o monumento de Gomes Freire) se procede ao lançamento da “primeira pedra Fundamental do Monumento que na Praça de D. Pedro deve ser consagrado à Memória de Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV”⁵⁵.

Note-se que a celebração da memória do *Rei-Soldado*, tão patente na toponímia oitocentista, passa explicitamente – já em 1834 – pelo desejo de aformoseamento de algumas das nossas “magníficas praças” com monumentos condignos dedicados a D. Pedro IV que fossem “um testemunho majestoso de gratidão ao Grande Rei, ao

52 Ver AHM – PT/AHM/FE/010/A08/GR/09 – Projecto de monumento a D. Pedro IV; desenho; não assinado; datado de 29 de Abril de 1826. Antes porém, tinha havido a proposta de erguer um monumento à Revolução Liberal de 1820: ver José Francisco Ferreira Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, p. 169.

53 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, 3.^a Ed., Lisboa, 1990, Vol. I, p. 333.

54 Ver a Circular relativa à subscrição voluntária para a construção de um monumento à memória de D. Pedro IV, Lisboa; 23-1-1843, in Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) – *Ministério do Reino* – Circulares; Maio 2010.

55 Ver Ofício de António de Melo, Chefe do Estado Maior do Exército, dirigido ao Governador da Praça de São Julião da Barra, ordenando, por intermédio do tenente-general Conde da Fonte Nova, que se dêem duas salvas pela colocação da primeira Pedra do Monumento a D. Pedro IV; Quartel General da 1.^a Divisão (?), 16-7-1852, in AHM – PT/AHM/DIV/3/19/5/88.



7 – Monumento a D. Maria II; S. João da Barra; 1854 (actualmente trasladado); fotografia antiga: AHM – PT-AHM-FE-110-A02-MD-02.

Grande Príncipe Restaurador das Liberdades”⁵⁶. Erguido no Rossio de Lisboa, os propósitos celebratórios do monumento dedicado a D. Pedro IV estão bem patentes na minuta da *Representação* a El-Rei sobre o monumento a inaugurar, em 1870:

O acto da inauguração do monumento à memória de Sua Majestade Imperial el-Rei o Senhor Don Pedro IV, é o complemento da execução da lei que mandou erigir na capital da Monarquia um testemunho da veneração que o Povo português presta ao nome do excelso príncipe a quem deve a Liberdade de que goza.

(...)

Herdando a Coroa de Portugal, o Senhor Don Pedro propôs-se desde logo levantar a Pátria do abatimento em que estava e mandou para este fim do poder absoluto de que a mesma Coroa estava de posse o primeiro acto que praticou como soberano foi o de renunciar a esse poder, decretando a Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa, e por ela a emancipação dos povos.

(...)

Da Carta Constitucional e dos decretos que o Senhor D. Pedro IV assinou durante a sua curta regência do reino de Portugal, derivam quasi todos os melhoramentos efectuados neste país depois do estabelecimento do regímen liberal, bem como a transformação que nos últimos trinta anos tem experimentado a sociedade portuguesa; e igualmente o gozo em que a nação está, da mais ampla liberdade civil e política, das garantias judiciais e da completa emancipação da imprensa.

(...)

⁵⁶ Bartholomeu Maria d’Almeida, *Projecto de monumento ou nova ordem denominada Legião Fidelíssima*, 1834, dedicado a “S.M.I. A Senhora D.^a Amélia Augusta Duquesa de Bragança / D.O.C.”, in AHM – PT/AHM/DIV/3/24/3/30.

*Esta enumeração, bem que incompleta, dos benefícios que os portugueses devem ao rei legislador é bastante para se reconhecer que a nação presta um tributo devido de gratidão elevando à sua memória o monumento que Vossa Majestade acaba de inaugurar*⁵⁷.

Em suma, pelo homenageado, pela localização, pela tipologia, pela correcção académica da composição, pelos materiais nobres e pela escala colossal, a coluna do Rossio de Lisboa é certamente o mais importante monumento celebratório de todo o Século XIX português.

Infinitamente mais modesto foi o monumento erguido à memória de D. Maria II, falecida a 15 de Novembro de 1853, erguido nas imediações de S. Julião da Barra [Fig.^a 7], na origem do qual estiveram envolvidas as mais altas patentes do Exército. Inicialmente pretendia-se colocar apenas “uma lápide com a legenda ‘22 de Setembro de 1833’”, data de entrada da Rainha na Barra do Tejo, quando surgiu

*ao General Governador, e aos Oficiais do respectivo Estado Maior, e comissionados, a ideia de converter um tal Padrão de Glória, em monumento de recordação, homenagem, e eterna saudade tributada pelo Exército à sua adorada Rainha, que em Seu Reinado ilustrou a nossa história com as primeiras páginas de 20 anos, não interrompidos, de liberdade próspera*⁵⁸.

57 Minuta de uma *Representação* a El-Rei sobre o monumento a inaugurar; n. ass.; n. dat. (1870) in AHM – PT/AHM/DIV/3/18/12/19/12 – “Monumentos” – Apontamentos sobre a construção de monumentos comemorativos a pessoas e acontecimentos históricos” [de 31-12-1871 a 6-2-1875], integrando minutas e correspondência relativa ao “Monumento a D. Pedro IV”.

58 Ofício do Chefe d’Estado Maior do Exército, Barão da Luz, ao Comandante Geral de Engenharia relativo à lápide a colocar na Bateria D. Maria II, em S. Julião da Barra, e à proposta de substituir essa lápide por um monumento dedicado à memória de D. Maria II; Quartel General da Rua de Santo Ambrósio, 14 de Junho de 1854, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/1/19 – “Correspondência acerca da execução do monumento à memória da rainha D.^a Maria II, na Praça de São Julião da Barra”, 1854. Para as circunstâncias da criação da comissão encarregada da construção do monumento e seu desempenho ver Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, “Monumentos dedicados à Rainha Dona Maria Segunda na Torre de São Julião da Barra”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, Vila Nova de Famalicão, 1939, 9.º Volume, pp. 205-212.

O monumento a D. Maria II foi erigido (tal como o de Gomes Freire) por iniciativa de um grupo de militares progressistas⁵⁹ que, em 1854, tiveram “a ideia de erigir um monumento onde os Soldados da Liberdade possam, derramando saudoso pranto, minorar a dor que lhes oprime o coração pela inesperada e sentida perda da sua adorada Rainha a Senhora Dona Maria Segunda, de eterna recordação”⁶⁰.

Quanto ao monumento a Gomes Freire, erguido em 1853 em S. Julião da Barra celebrava uma figura que era necessário reabilitar, também monumentalmente, pois o seu suplício era uma afronta para a consciência dos liberais, nomeadamente para os oficiais do Exército – a corporação a que Gomes Freire pertencera e da qual não tivera qualquer apoio durante a prisão, o processo, o seu encarceramento em S. Julião da Barra (em condições desumanas e humilhantes) e durante o suplício pela força. Tratava-se, pois de substituir a cruz erguida no sítio da força, que aí se mantinha em 1850, por um monumento condigno dedicado a Gomes Freire, “porque aquele padrão, que se conserva ali erguido [a cruz erguida c. 1820], traz à memória um nome e uma execução – muita glória, e grande martírio – Gomes Freire d’Andrade, e seu trágico fim”⁶¹.

59 Ver Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, “Monumentos dedicados à Rainha Dona Maria Segunda na Torre de São Julião da Barra”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, Vila Nova de Famalicão, 1939, 9.º Volume, pp. 200-212.

Ver ainda Coronel António Lobato de Oliveira Guimarães, “Monumento a S. M. A Rainha D. Maria II em S. Julião da Barra”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, 56.º Vol. Lisboa, 1987, pp. 149-154. Lá se historia a sua origem, a referência a um projecto inicial, não realizado, devido à famosa dupla de arquitectos e cenógrafos Rambois e Cinatti e a sua trasladação, celebrada em cerimónia oficial em 15 de Novembro de 1985.

60 Carta do Barão da Batalha e mais oito oficiais a José Felismino da Silva Costa, comunicando a proposta de construção de um monumento a D. Maria II nas imediações da S. Julião da Barra, solicitando a colaboração e o apoio para “tão digna e justa empresa, que tem por fim testemunhar à posteridade e ao mundo civilizado a veneração, respeito e homenagem que ao Exército Português merece a memória d’Aquela, que à custa de tantos sacrifícios lhes trouxe a liberdade”, Quartel General na Praça de São Julião da Barra, 4 de Abril de 1854, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/1/19 – “Correspondência acerca da execução do monumento à memória da rainha D.ª Maria II, na Praça de São Julião da Barra”, 1854.

61 A. F. de Sousa Pinto, “Gomes Freire de Andrade” in *Revista Militar*, Imprensa Nacional, Lisboa, N.º 4, Abril de 1850, p. 184.

O monumento de S. Julião da Barra, cuja construção foi anunciada em 1852⁶², culminava um novo movimento colectivo de reabilitação da memória de Gomes Freire, muito activo em meados do século XIX, tendo sido glosada nos mais diversos tons, a muitas e variadas vozes em diversos meios. Sendo aquela reabilitação particularmente activa nos meios militares, transcrevem-se, a título de exemplo, as palavras devidas a A. F. de Sousa Pinto, um oficial do Exército, publicadas em 1850:

“Inconstante fortuna! Quem diria que este herói, cercado da auréola da glória; que tendo servido tanto a sua pátria, defendendo seus interesses com a espada, ilustrando seus anais com a pena; que este herói, que tão português foi, que até entre as hostes do grande homem do século jamais tirou o laço nacional do seu chapéu, que enjeitou despeitoso servir contra a sua pátria, quando lh’o ofereceram, e até o instigavam, havia de acabar no ignominioso cadafalso de uma forca, haviam de negar-lhe as regalias militares, rasgar-lhe a farda, e arrancar-lhe as condecorações, que mãos de quem sabia apreciar o merecimento alheio, lhe haviam dado?! Nem morrer como soldado lhe concedem!”.

(...)

A vida de Gomes Freire de Andrade é um tecido de brilhantes acções, dignas dos mais enlevados encómios: de per si só bastaria a despertar simpatias, se seu trágico

62 O monumento também deve ter sido erguido integralmente pelos competentes corpos militares do Exército, cujos respectivos serviços devem ter sido responsáveis pelo projecto e pela execução, como veremos. Relativamente a uma causa ideológica muito próxima, Francisco Queiroz dá notícia e estuda “O monumento aos Mártires da Pátria” no Porto, *Ob. Cit.*, Vol I, pp. 190-193. Este autor refere também um monumento aos Mártires da Pátria num contexto cimiterial, erguido em 1865 no Cemitério de Aveiro, em substituição de um anterior, entretanto arruinado: Id. *Ibidem*, p. 453.

8 – “Monumento de Gomes Freire”; O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis (dir. Alexandre Herculano); Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis; Lisboa, Ano de 1854, Vol. II; p. 368.

*fim a não fizesse ainda mais digna de geral interesse. Quiseram abater a sua glória; porém sua sombra ressurge coroada dos lauréis da vitória, e adornada das palmas do martírio. – Paz ao morto, e honra à sua memória.*⁶³.

O monumento a Gomes Freire é publicamente anunciado em 1852 em meio militar, sendo a notícia acompanhada de uma pequena biografia do herói, o que era, para todos os efeitos, como uma homenagem oficial. Adiante transcreveremos e analisaremos sumariamente o teor do longo artigo “Monumento a Gomes Freire”, publicado em 1852 na prestigiada *Revista Militar*, de que neste momento reteremos apenas o seu último parágrafo, onde se louva o seu promotor, o Barão da Batalha, como sabemos:

*Os nomes distintos honram as corporações, a que pertencem; o amor da glória desenvolve-se nelas pelo exemplo, transmite-se como por herança. Solenizando o nome simpático de Gomes Freire, o Sr. Barão da Batalha presta pois um grande serviço ao exército, em que vai recair a glória desse nome; mas muito maior ainda à sua pátria, porque paga em nome dela a dívida de gratidão, que há muito deveria estar inteiramente saldada. Oxalá que ele não desista da empresa, que encetou*⁶⁴.

O alçado do “Monumento de Gomes Freire” erguido em S. Julião da Barra em 1853 foi publicado em 1854 em *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, a famosa revista dirigida por Alexandre Herculano. A pequena nota então publicada apresentava uma síntese biográfica de Gomes Freire, onde se lê que “As suas opiniões decididamente liberais, e quiçá a sua indisputável superioridade e influência, o apontaram à vingança do poder, sendo em 1817 preso como se fora um grande criminoso, conduzido à torre de S. Julião da Barra, e ali justicado a 18 de Outubro do mesmo ano”. A notícia faz também uma referência ao promotor da construção do monumento, “o sr. barão da Vitória da Batalha”, a quem cabe “a glória da iniciativa e da execução de um pensamento eminentemente nacional, como foi pagar o devido preito de veneração às egrégias qualidades, que distinguiam

63 A. F. de Sousa Pinto, “Gomes Freire de Andrade” in *Revista Militar*, Imprensa Nacional, Lisboa, N.º 4, Abril de 1850, pp. 190, 191. Idêntica consagração de Gomes Freire ocorre então (1853) também em meio maçónico, naturalmente em circuito reservado: ver Miguel António Dias, *Annaes e Codigo dos Pedreiros Livres...*, pp. 43-46.

64 F. de Novaes, Cap. Grad. de Eng., in *Revista Militar*, N.º 11, Novembro de 1852, pp. 488, 489.

um personagem ilustre, sacrificado barbaramente a mesquinhas paixões políticas”. No mesmo artigo lê-se ainda que “No sítio em que teve lugar a execução foi que o sr. Barão da Batalha fez erigir a elegante memória que a nossa gravura representa” [Fig.^a 8]. Publica-se ainda a epígrafe com a dedicatória do monumento e as quadras que o Barão mandou gravar “Sobre a porta do lóbrego cárcere, em que jazeu o desventurado general até ser arrastado ao patíbulo”⁶⁵.

Variantes tipológicas de monumentos comemorativos erguidos no Portugal Oitocentista

Como vemos pelo desenho publicado em *O Panorama*, o monumento de 1853 a Gomes Freire é relativamente ambicioso: um pilar apoiado num pedestal erguido sobre uma plataforma escalonada e encimado por uma estátua aparentemente de mármore, conjunto implantado num pequeno recinto de forma hexagonal, gradeado à moda da época. Ora, o singular monumento de São Julião da Barra, erguido em 1853, tem que ser entendido no contexto ideológico e cultural inerente à celebração da memória, próprio do Romantismo. Como tal, tem o seu contraponto na coluna monumental do Rossio de Lisboa, dedicada a D. Pedro IV, inaugurada em 1870, em tudo contrastante, como veremos, ressaltando uma tipologia-base comum: a coluna (ou o pilar) votiva, encimada por uma estátua.

Em torno da data de inauguração dos dois monumentos – o de São Julião (1853) e o do Rossio (1870) – irá surgir toda uma série de memoriais dedicados a figuras e a episódios heróicos das Guerras Liberais. Por isso, o entendimento do monumento a Gomes Freire de 1853 suscita um olhar sobre memoriais e monumentos celebratórios erguidos em Portugal nessa época.

Como lembrava José-Augusto França, no texto acima citado, a celebração da memória incide tanto sobre personalidades como sobre episódios históricos e para essa celebração todas as tipologias podem ser convocadas. Os desenhadores-projectistas do Exército em 1852 e 1853 tinham à sua escolha uma série de tipologias disponíveis, que devem ser recenseados. Com efeito, no

65 “Monumento de Gomes Freire” in *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis* (Dir. Alexandre Herculano); Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis; Lisboa, Ano de 1854, Vol. 11; p. 368.



9 – Monumento ao Capitão da Marinha Britânica Conway Shipley (1782-1808); Primeira metade do Século XIX (?); Paço de Arcos (Oeiras).

10 – Monumento de Santo Tirso, celebrando um episódio das Guerras Liberais, travado a 26 de Março de 1834; segunda metade do século XIX (?), fotografia histórica, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/4/34.

quadro celebrativo romântico, próprio de um tempo que descobre a memória e que zela pela sua eternização, as entidades promotoras de monumentos votivos tinham vários modelos tipológicos à escolha, provindos da Antiguidade, muito prestigiosos, consagrados pela *praxis* académica desde o Renascimento, legitimados pela tradição e materializados em exemplos comemorativos de uma monumentalidade e de uma dignidade insuperáveis. Note-se que, de todas as variantes consagradas, o único modelo tipológico a excluir em 1852-53 seria o *arco do triunfo*, quase sem tradições culturais entre nós e verdadeiramente inadequado para celebrar a memória de um herói supliciado, ainda por cima num sítio ermo e ultra-periférico. Vejamos em seguida, muito sumariamente, as variantes tipológicas mais populares no Portugal Oitocentista.

Padrão

Os autores do monumento a Gomes Freire poderiam ter escolhido um *padrão* evocativo mais ou menos monumental, como o que, muito perto, na praia de Paço de Arcos, fora erguido, bem pioneiramente entre nós, pela colónia britânica em memória de Conway Shipley (n. 1782), Capitão da Marinha Britânica morto por tropas francesas de Junot a 22 de Abril de 1808, durante a I Invasão Francesa [Fig.^a 9]⁶⁶.

Tipologia semelhante seria escolhida para o *Memorial de Santo Tirso* [Fig.^a 10], de data desconhecida, que celebra um episódio do final das Guerras Liberais, que teve lugar naquela localidade a 26 de Março de 1834. Trata-se, nos dois casos, de grandes padrões prismáticos, dispostos verticalmente, e cujas faces verticais são preenchidas por generosas epígrafes alusivas, para informação dos caminhantes e para memória dos vindouros⁶⁷.

Obelisco

Em 1852-53, um modelo tipológico a considerar para homenagear Gomes Freire era o *obelisco*, de tantas e tão nobres tradições evocativas, celebratórias, estéticas e simbólicas⁶⁸. Este modelo, que tinha tido uma presença relativamente importante em Portugal no século XVIII e

66 O capitão Conway Shipley foi homenageado no dia 21 de Setembro de 2017, durante a cerimónia de re-inauguração do monumento, “requalificado” pela Câmara Municipal de Oeiras, com o apoio da *British Historical Society* e outras individualidades. Uma fotografia histórica do monumento pode ser consultada em AHM – PT/AHM/DIV/3/14/1/7: “Monumentos Militares – 1808 – Monumento à memória do Capitão da Marinha Britânica Conway Shipley, morto pelos franceses em 1808”, erigido em Paço de Arcos.

67 Postal ilustrado com a legenda manuscrita: “Lápide comemorativa de uma batalha Miguelista em Santo Tirso em 26 de Março de 1834”, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/4/34 – “Monumentos Militares – Monumento comemorativo das lutas liberais em Santo Tirso, em 26 de Março de 1834”. Neste grupo tipológico deve ser incluído o memorial dedicado ao general António José da Silva Torres, Visconde da Serra do Pilar (1774-1848), erigido no Cemitério de Santarém, atrás referido.

68 O obelisco, a coluna votiva e a pirâmide constituíram o “recurso tipológico comemorativo por excelência” para celebrar a Independência e outras categorias patrióticas, pois “o seu simbolismo está vinculado à representação da firmeza e à perdurabilidade das decisões do poder”: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Ob. Cit.*, p. 275. Sobre o obelisco em particular, ver José Francisco Ferreira Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 166; 170-174.



11 – “Monumento que comemora a chegada do Exército Libertador a Vila do Conde”, in “O Sorvete” – [5.º Ano; N.º 217] Número Comemorativo da Entrada do Exército Libertador, Porto, 9 de Julho de 1882; gravura; pormenor.



12 – Memória de D. Pedro IV, Angra do Heroísmo; fotografia de Avelino Santos.

nos inícios do século XIX⁶⁹, promovido por entidades de algum modo privadas, foi usado em 1840 no Pampelido (praia da Arnosa de Pampelido; Mindelo; Matosinhos; 1840⁷⁰) e em Vila do Conde, aquele celebrando o desembarque das tropas Liberais (8 de Julho de 1832), e este “a chegada do Exército Libertador a Vila do Conde”⁷¹ [Fig.^a 11].

O obelisco foi também a tipologia escolhida para a “Memória” a D. Pedro IV em Angra do Heroísmo (iniciado a 3 de março de 1845⁷²), onde foi adaptada de uma forma ingénua, afastada de qualquer academismo, o que lhe empresta um encanto muito especial [Fig.^a 12]. Enfim, o obelisco foi ainda escolhido para o monumento a D. Maria II, atrás referido, erguido após a morte da rainha numa esplanada contígua a S. Julião da Barra (ver atrás Fig.^a 7), como vimos.

69 Vejam-se os obeliscos do Chafariz das Necessidades, no Largo do mesmo nome em Lisboa (1745), o dos Jardins dos Marquês de Belas (Belas; Sintra), comemorativo de visita dos príncipes regentes D. João (futuro D. João VI) e D. Carlota Joaquina (ant. 1808) e ainda o obelisco dedicado a D. João VI e à vitória na Guerra Peninsular por Joaquim Pedro Quintela, Barão de Quintela (1817), na Quinta das Laranjeiras (actual Jardim Zoológico de Lisboa). No Sul, merecem referência os pelourinhos de Vila Real de Santo António e de Castro Verde, fronteiros às casas da câmara locais, ambos rematados com a coroa real, que recuperam, em contexto iluminista, a morfologia do obelisco, opção reforçada em Castro Verde (1792) com a inserção de um medalhão com o retrato da Rainha D. Maria I na sua face anterior. Agradeço estas duas últimas referências ao Doutor Francisco Queiroz.

70 Ver o convite do Governador Civil (Administrador Geral do Distrito) do Porto para a inauguração do monumento, onde se lê: “monumento que na Praia d’Arnosa de Pampelido mandei erguer, a fim de perpetuar a recordação do feliz desembarque de Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro, Duque de Bragança, de saudosa memória, à frente do Exército Libertador”, Porto, Administração Geral do Distrito, 20 de Novembro de 1840, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/1/14.

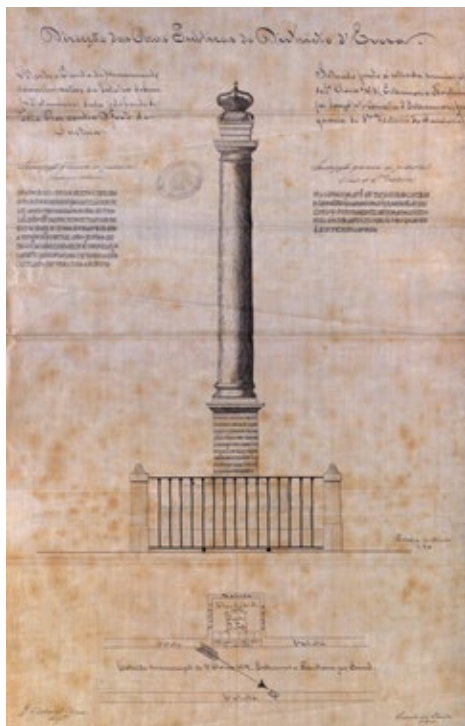
O obelisco do Pampelido, então ainda em construção, foi o primeiro monumento que Félix Lichnovsky (1814-1848) viu em 1842, na sua viagem a Portugal: desembarcando no Mindelo, viu “diante de um lugarejo insignificante, um obelisco em começo, e que é o monumento em memória do desembarque de D. Pedro em 8 de Julho de 1832, defronte do lugar denominado Mindelo”: Príncipe Lichnowsky, *Portugal – Recordações do Anno de 1842*, 2.^a Edição, correcta e anotada, Imprensa Nacional, Lisboa, 1845, p. 11.

Em nota, o tradutor de Lichnowsky diz que “o obelisco inteiro deve ter 75 pés de altura, e ser construído de granito, por meio de uma subscrição; actualmente apenas está colocado o soco”: Id., *Ibidem*.

71 Uma representação deste obelisco consta numa gravura publicada pelo jornal satírico do Porto “*O Sorvete*” – [5.º Ano; N.º 217] *Número Comemorativo da Entrada do Exército Libertador*, Porto, 9 de Julho de 1882, in AHM – PT/AHM/FE/010/A08/GR/14.

Para os monumentos de Pampelido e de Vila do Conde ver Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 428-431. Este autor informa-nos de que o obelisco de Vila do Conde (lançamento da 1.^a pedra a 6-1-1841) é adaptado de um dos dois erguidos nesta vila à entrada da ponte no tempo do Corregedor D. Francisco de Almada.

72 Para este obelisco ver Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 431-432.



13 – Memorial da Batalha do Ameixial; 2.ª metade do século XVII; Santa Vitória do Ameixial; Estremoz; desenho (fins do século XIX?): “Monumentos Militares – Monumento histórico do Campo do Ameixial”, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/4/28.

14 – Monumento colocado no Cemitério dos Prazeres em Lisboa no ano de 1852, em memória do Barão da Ribeira de Sabrosa; 1852 [?]; gravura; in AHM – PT/AHM/FE/010/AO8/GR/13.

Coluna

O projectista do monumento a Gomes Freire tinha, enfim, à sua disposição a tipologia *coluna*, também de grandes e nobres pergaminhos votivos e comemorativos. Do passado provinham as colunas erguidas, por exemplo, à memória das batalhas da Guerra da Restauração, erguidas ainda no século XVII nos campos de batalha do Ameixial [Fig.^a 13] e de Montes

Claros⁷³ (arredores de Borba e Estremoz), celebrando as respectivas batalhas, travadas em 1663 e 1665, respectivamente. No século XIX são muito raras as colunas erguidas entre nós: a mais famosa é a que se levantou no actual Largo da Misericórdia, erguida pela comunidade italiana para celebrar o casamento (1862) do Rei D. Luís com a Rainha D.^a Maria Pia de Sabóia.

Uma variante muito popular desta tipologia é a *coluna truncada*, símbolo da vida interrompida, da morte e, portanto, de forte presença nos cemitérios românticos. O exemplo mais antigo desta sub-tipologia (coluna truncada, com a variante de apresentar um leão à frente) é o monumento fúnebre do Coronel Pacheco, herói do Cerco do Porto, situado no Cemitério da Lapa. Remontando a 1842, este será talvez o mais antigo monumento de iniciativa colectiva a um herói militar nos cemitérios portugueses⁷⁴. Dez anos mais tardio, é o mausoléu do Barão de Sabrosa⁷⁵, a erguer no Cemitério dos Prazeres de Lisboa em 1852, de que nos chegou o respectivo projecto [Fig.^a 14]⁷⁶. O elemento principal deste monumento, de composição erudita e de grandes pretensões, a orçar a ostentação, é uma coluna estriada colossal, simbolicamente truncada quase no arranque do fuste⁷⁷. A base da coluna, muito desenvolvida, assenta num pedestal, também de grande aparato e de grande escala, embora seja quase rasante. O conjunto assenta em dois degraus e tem, na frente, adossado um micro-pódio com um leão esculpido deitado mas vigilante. Atrás dele, mas na face anterior do pódio, surge o brasão do Barão. Enfim, apesar do perfil heróico

73 Para o Memorial da Batalha de Montes Claros (campo de batalha; Borba), ver o desenho: “Padrão que se acha nos campos de Montes Claros mandado levantar por El Rey D. Affonso cexto a memoria da glorioza Victoria que as armas Portuguezas alcançarão contra as de Espanha Configurado pelo Coronel Manoel Caetano de Souza aos 26 de Janeiro de 1796”, in AHM – PT/AHM/FE/010/A05/GR/1.

74 Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 524-525.

75 Trata-se de Rodrigo Pinto Pizarro de Almeida Carvalhais, Barão da Ribeira de Sabrosa (Vilar de Maçada), uma figura importante das Guerras Liberais e do Liberalismo (Alijó; 30-3-1788 / 8-4-1841); ver “Barão de Sabrosa”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – N.º XI, pp. 249-271 e pp. 263-271. Veja-se ainda, de Almeida Garrett, o “Elogio Histórico do sócio Barão da Ribeira de Sabrosa pelo sócio João Baptista de Almeida Garrett”, in “Barão de Sabrosa”, *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – Vol. XI, pp. 263 – 271.

76 *Monumento colocado no Cemitério dos Prazeres em Lisboa no ano de 1852, em memória do Barão da Ribeira de Sabrosa*, in AHM – PT/AHM/FE/010/A08/GR/13: a gravura tem a seguinte legenda: “Este Monumento foi colocado no Cemitério dos Prazeres em Lisboa no anno de 1852”. O monumento foi erguido por subscrição entre vários dos seus amigos, sendo Sá da Bandeira o presidente da comissão de homenagem: “Barão de Sabrosa”, *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – Vol. XI, p. 254.

77 “n.º 24 – Inscricões que se lêem no seu monumento funerário”; na coluna a epígrafe “Praemature Fracta”, “Barão de Sabrosa”, *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – XI, p. 262.

das figuras homenageadas, cumpre referir que, tendo em conta o seu carácter fúnebre⁷⁸ e a sua própria morfologia, estes monumentos não têm quaisquer afinidades celebratórias nem morfológicas com o monumento a Gomes Freire que, repetimos, resultaria da iniciativa oficial de uma figura muito prestigiada do Exército Português, como sabemos.

Estátua

No quadro celebrativo de que vimos falando, próprio de um tempo que descobre a memória e que zela pela sua eternização, as estátuas têm um lugar cimeiro, pois, em mármore ou em bronze, contribuem para a perenidade do homenageado. São óbvias as “intenções” celebratórias das estátuas, tanto em Portugal como no estrangeiro⁷⁹. Elas homenageiam os grandes ideais e as grandes figuras do presente e do passado e como tal serão erguidas, sobretudo a partir de meados do século XIX, por todo o lado: no país vizinho, por exemplo⁸⁰, esse foi o momento histórico em que “começou sistematicamente a monumentalização escultórica das cidades espanholas”⁸¹.

Em Portugal, merece referência a estátua de D. Pedro IV no Rossio de Lisboa, monumento que é um autêntico termómetro da temperatura ideológica, política e artística das longas décadas que mediaram entre a sua idealização (1834) e a sua inauguração (1870). Por isso José-Augusto França poderá

78 Neste grupo de memoriais erguidos em cemitérios e dedicados a Liberais ilustres deve ser integrado o monumento erguido a Mouzinho da Silveira no Cemitério de Margem (Gavião; não visitado), “erguido por subscrição pública promovida pela redacção do Jornal do Comércio”, a inaugurar a 15 de Junho de 1875, numa cerimónia que incluía a transladação das respectivas cinzas, do antigo cemitério no adro da igreja para o monumento a inaugurar no novo cemitério local: Fundo Sá da Bandeira in PT/AHM/DIV/3/18/20 – SR: 13 – Recortes de imprensa – 1820-1875. Aparentemente, trata-se do pequeno monumento piramidal em mármore erguido sobre um pódio e encimado por um busto do insigne legislador, inaugurado em 1875, mas localizado na praça desta antiga vila.

79 Carlos Reyero, *La Escultura Conmemorativa en España – La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1999, p. 17.

80 “Com efeito, das diversas tipologias escultóricas abordadas pelo artista do século XIX, a estátua comemorativa constituiu, sem dúvida alguma, a mais importante de todas elas. Embora herdeira, por vezes até à mimésis, de uma tradição de vários séculos, a escultura destinada a recordar à posteridade um facto, uma personagem ou uma ideia no âmbito de um monumento público, tornou-se num dos objectos artísticos que mais inequivocamente contribuíram – e contribuem – para caracterizar o século XIX como época histórica”: Carlos Reyero, *Ob. Cit.*, p. 10.

81 Id., *Ibidem*, p. 36.

dizer com inteira propriedade que “As peripécias que o seu programa sofreu (e as soluções que veio a ter) esclarecem-nos sobre a evolução do gosto e da consciência artística nacional entre 34 e 70”⁸².

Enfim, o projectista do monumento a Gomes Freire poderia optar por uma simples *estátua* pedestre⁸³ sobre um plinto mais ou menos complexo, pois, a pouco e pouco, elas começam a ser levantadas em Portugal, em Lisboa e na Província. Exemplos excelentes são a *estátua* de Passos Manuel, de 1864, erigida no “passeio público”, nas margens do Leça, em Matosinhos, com escultura (em mármore) de José Joaquim Teixeira Lopes⁸⁴; a de D. Pedro V em Castelo de Vide, do escultor Vítor Bastos, de 1870, também de mármore, e sobretudo a de Camões, de bronze, (cerimónia do lançamento da primeira pedra em 1862⁸⁵; inauguração: 1867), também de Vítor Bastos, no largo lisboeta do mesmo nome, uma das mais importantes do século XIX português.

Coluna-estátua

Fundindo as duas tipologias anteriores, coluna e *estátua*, o século XIX retoma o tópicos clássico da coluna encimada por uma *estátua*, de que a mais famosa na Antiguidade fora a do Fórum de Trajano, que chegou aos nossos dias. Entre nós, a mais importante é a coluna monumental dedicada a D. Pedro IV no Rossio de Lisboa. Esta, porém, retoma projectos anteriores como a

82 José-Augusto França, *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 333.

83 Seria de excluir naturalmente uma *estátua* equestre, tipologia escolhida, porém, para o *Monumento a D. Pedro IV* do Porto, na antiga *Praça Nova* (actual Praça da Liberdade). Note-se que a *estátua* equestre quase não tinha tradição entre nós, ressaltando o caso singular da de D. José, na Praça do Comércio de Lisboa e durante muito tempo esta tipologia entre nós foi reservada aos reis.

84 Para esta *estátua* ver Ana Margarida Portela: “O monumento dedicado a Passos Manuel. Contextualização artística e urbanística”, Comunicação apresentada nas “III Jornadas de História e Património Local – Mosteiro de Leça do Balio: 1000 anos de história”, (Leça do Balio, 17 e 18 de Outubro de 2003), in *Matesinus*, n.º 5, Matosinhos, 2004, p. 156-163. Agradeço esta referência ao Doutor Francisco Queiroz.

85 Ver o “Ofício de Anselmo José Braamcamp, da Direcção-Geral de Administração Política da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, para o Secretário de Estado dos Negócios da Guerra, sobre o ‘Programa para a solenidade da colocação da pedra fundamental do monumento a Camões’”, Lisboa, 11-6-1862, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/3/4 e o “Ofício do Coronel José Marcelino da Costa Monteiro, sub-inspector geral do Arsenal do Exército, para o sargento Joaquim Pedro de Jesus, do mesmo Arsenal, sobre instruções para acionar uma girândola de foguetes e sinal para serem dadas as salvas, no Castelo de São Jorge, no momento do lançamento da primeira pedra do monumento a Luís de Camões”, Lisboa, 26-6-1862, in AHM – PT/AHM/DIV/3/14/3/9.



15 – Projecto de monumento a D. Pedro IV; desenho; não assinado; datado de 29 de Abril de 1826, in AHM – PT/AHM/FE/010/A08/GR/09.

coluna-estátua também dedicada a D. Pedro IV e à Carta Constitucional, a erguer em sítio não indicado [Fig.^a 15], com data de 29 de Abril de 1826, data da outorga da Carta Constitucional⁸⁶ e que, dadas as suas pretensões celebratórias e artísticas merece descrição. O complexo escultórico assenta numa grande base escalonada, de planta hexagonal, formada por cinco degraus. No topo desta plataforma surge um corpo cilíndrico de grandes dimensões mas de desenho complexo, semelhante a uma base de coluna colossal. Esta base está decorada com ornatos típicos de cunho académico. Sobre o seu topo ergue-se o pedestal da coluna ladeado pelo que parece serem dois (ou quatro: chegou-nos apenas o desenho com o alçado do projecto) tocheiros monumentais, de desenho nada canónico. O pedestal da coluna é quadrangular (?) com os vértices como que chanfrados, de modo a formar um corpo prismático relativamente oitavado. A composição deste pedestal é de desenho modesto. Na sua face anterior ostenta as armas de Portugal enquadradas por troféus com bandeiras. Sobre as esquinas do topo do pedestal, orientadas no sentido das diagonais do mesmo, surgem quatro Virtudes esculpidas, de grande porte e de composição académica, ostentando os respectivos atributos. No desenho do alçado do monumento surge apenas a representação da Prudência e da Justiça.

O fuste da coluna, de composição também muito atípica, é composto por três corpos a modo de tambores sobrepostos, de tamanhos sensivelmente iguais, dos quais o primeiro é liso e os dois superiores são estriados, separados por toros discretos. No corpo inferior do fuste da coluna, na sua face anterior, surge a data “29 de Abril

86 Ver AHM – PT/AHM/FE/010/A08/GR/09 – Projecto de monumento a D. Pedro IV; desenho; não assinado; datado de 29 de Abril de 1826.

de 1826”, epigrafada num medalhão oval, com cercadura de bronze em forma de coroa de flores encimada por um laço decorativo. Quatro outras cercaduras semelhantes deteriam epígrafes do mesmo teor. A coluna, próxima da Ordem Coríntia, é rematada pela estátua em bronze de D. Pedro IV, fardado em grande gala, exibindo a *Carta* na mão direita.

Problemas financeiros e sobretudo a conjuntura política inerente à aclamação do Rei D. Miguel enquanto Rei Absoluto (1828), radicalmente adversa ao Liberalismo e aos seus protagonistas, impediram a edificação de monumento tão pretensioso. Ficaria, porém a sua semente: um projecto de coluna seria retomado em 1852 para o monumento a D. Pedro IV no Rossio, inaugurado em 1870, como sabemos, que consta de uma coluna coríntia colossal, sobreposta a um complexo pedestal sinalizado por figurações académicas de quatro virtudes enquadrando epígrafes alusivas. No topo do monumento, implanta-se a estátua, de boa presença e escala certa, de D. Pedro IV, que emprestaria o seu nome à Praça do Rossio, no quadro da historicização, politização e ideologização toponímica, muito intensa em Portugal e por toda a Europa a partir da segunda metade do século XIX⁸⁷.

O monumento de Gomes Freire em S. Julião da Barra, de 1853

O monumento a Gomes Freire, levantado em 1853 em S. Julião da Barra⁸⁸, surge numa conjuntura política e cultural muito favorável, própria da “Regeneração” (1851-1868), na fase de apaziguamento do país posterior às convulsões e às guerrilhas políticas e militares que agitaram os primeiros anos após a Implantação do Liberalismo. Surge, pois, num quadro ideológico e cultural que precisa de celebrar e celebra a memória dos grandes mortos e, em particular, a dos patriotas que lutaram e dos que morreram pela causa liberal, como era, a seu modo, o caso do infausto Gomes Freire. O monumento é erguido em plena fase de reabilitação histórica da sua figura, como atrás vimos.

87 Para a historicização e ideologização da toponímia ver Carlos Caetano, “A toponímia, património imaterial das comunidades urbanas e sua ideologização”, in *Desafios e Constrangimentos do Estudo da Toponímia – Intervenções e Contributos*, Instituto Politécnico da Guarda, Guarda, 2015, pp. 7-53.

88 Uma primeira abordagem histórica moderna a este monumento é proposta por Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, pp. 431-432.

A iniciativa do levantamento do monumento remonta a 1852, quando o projecto do monumento é anunciado publicamente na prestigiada *Revista Militar*, que ao mesmo tempo publica uma nota biográfica do herói:

Aos amigos da glória militar, aos que amam deveras o exército, e aos que são, e sabem ser soldados, não queremos demorar por mais tempo uma notícia, que, de certo, muito os deve interessar. Trata-se de erigir um monumento à saudosa memória do General Gomes Freire de Andrade, ilustre por tantos títulos, respeitável por tantos dotes do coração e do espírito. S. Ex.^a o Sr. Brigadeiro Barão da Batalha, actual Governador da Torre de S. Julião, está tratando de levar a efeito, junto da fortaleza confiada ao seu comando, este tão honroso pensamento de patriotismo e dedicação.

Esta ideia, verdadeiramente nobre, deve ser acolhida com prazer e veneração por todos os que amarem o brilhantismo e realce da profissão militar, de que o General Gomes Freire foi entre nós um dos principais ornamentos.

(...)

O monumento, segundo ouvimos, é, como deveria ser, todo militar, desde a ideia da criação, até ao último dos seus acessórios. Ao acto de sua inauguração desejáramos, por consequência, que se desse a maior solenidade possível, fazendo-se a ele uma festa toda do exército, e para o exército.

Os nomes distintos honram as corporações, a que pertencem; o amor da glória desenvolve-se nelas pelo exemplo, transmite-se como por herança. Solenizando o nome simpático de Gomes Freire, o Sr. Barão da Batalha presta pois um grande serviço ao exército, em que vai recair a glória desse nome; mas muito maior ainda à sua pátria, porque paga em nome dela a dívida de gratidão, que há muito deveria estar inteiramente saldada. Oxalá que ele não desista da empresa, que encetou⁸⁹.

O monumento a Gomes Freire foi promovido e erguido em meio militar, como já sabemos, por empenho pessoal do Barão da Batalha – que também promoveria o monumento a D. Maria II (1854), atrás referido, igualmente localizado em S. Julião da Barra. A intervenção do Barão será referida explicitamente na epígrafe gravada na base do monumento, lembrando para a posteridade que

89 F. de Novaes, Cap. Grad. de Eng.^a, “Monumento a Gomes Freire” in *Revista Militar*, N.º 11, Novembro de 1852, pp. 488, 489.

O seu Admirador / Barão da Victoria da Batalha / General e Governador / da Praça de S. Julião da Barra / lbe mandou levantar este monumento / como lembrança do extinto / no / anno de 1853.



16 –Monumento de Gomes Freire em S. Julião da Barra; 1853; vista geral.

Dada a sua intervenção, o Barão mereceu os elogios gerais, patentes nos mais diversos testemunhos publicados na época, em meios militares, jornalísticos, intelectuais e também em meios explicitamente maçónicos. Com efeito, o Barão da Batalha é o “Ir.: [Irmão] *Cabreira*” referenciado como tal numa publicação de 1853, de circulação muito reservada:

Cumprе-nos, como Maç.: [maçom] e historiador, não deixar no esquecimento um facto, que muito honra o actual Governador da Torre de S. Julião da Barra, o Ir.: Cabreira ou Barão da Batalha.

Sem falar nos muitos melhoramentos materiais e morais, que, como governador, o Ir.: Cabreira fez e continua a fazer n'aquela Praça, merece ele, como Ir.:, ser aqui considerado, por ter tido o sublime pensamento de levar à posteridade a memória do nosso infeliz Gr.: Mest.: [Grão-Mestre], o General Gomes Freire d'Andrade.

(..)

Além d'isso, a funesta esplanada, que serviu de patíbulo ao benemérito Gomes Freire, actualmente está sendo transformada, por intervenção do Ir.: Cabreira, em um modesto mausoléu, onde irão de futuro verter lágrimas de saudade os MMAç.: Portug.: [Maçons Portugueses].

*Por tais actos o Ir.: Cabreira, comemorando Gomes Freire d'Andrade, soube conquistar o respeito geral dos Portugueses; e, collocando-se ao lado de tão illustre génio, pode também ganhar a immortalidade*⁹⁰.

O monumento a Gomes Freire tornou-se de algum modo popular: *vistas* foram publicadas em *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*, em 1863 (ver atrás Fig.^as 5 e 8) e o *Dicionário Popular* dirigido por Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) publicará uma pequena descrição em 1877: “Consiste este padrão n’uma simples coluna com inscrições em duas das faces da base. Uma d’elas refere sucintamente os feitos heróicos de Gomes Freire e a outra indica a época da construção do monumento e quem o mandou levantar”⁹¹.

O monumento [Fig.^a 16] está implantado num pequeno recinto hexagonal gradeado modestamente ao gosto da época e consta de um plinto quadrangular em que se apoia um pilar de três segmentos sobrepostos, sobre o qual, de acordo com o plano original, se ergueria a estátua pedestre de Gomes Freire, de grandes dimensões (ver adiante Fig.^a 19).

O recinto do monumento é delimitado por pilares delgados (encimados por pirâmides decorativas muito atarracadas), ligados entre si por muretes baixos em que se apoiam grades de protecção constituídas por varões de ferro com a típica forma de lanças, apresentando o conjunto de cada face do hexágono um perfil superior arredondado e côncavo. O conjunto proporciona uma modesta vedação muito típica, outrora muito comum, onde se abre um portão com a mesma composição das grades das demais faces do recinto.

No centro do pequeno espaço hexagonal, empedrado à portuguesa, a base do monumento é muito simples: consta de dois degraus quadrados concentricamente dispostos. Do centro dos lados do quadrado do degrau inferior irradiava uma passadeira lajeada, disposta em cruz, prolongada até à vedação, que se destaca plenamente do empedrado circundante. O monumento é circundado por quatro pequenos pilares, também de secção quadrada, dispostos nas diagonais dos degraus quadrados que servem de base ao monumento, sobre cujo

⁹⁰ *Annaes e Codigo dos Pedreiros Livres...*, pp. 69-70. O autor publica também as quadras gravadas “por cima da porta da prisão, que encerrou Gomes Freire em 1817” (*Ibidem*, p. 70), que seriam publicadas também na revista *O Panorama*, como atrás vimos.

⁹¹ Manuel Pinheiro Chagas (Dir.) *Dicionario Popular, Historico, Geographico, Mytologico...*, Typographia do Diario Illustrado, 1877, 2.º Vol. P. 219.



17 – Monumento de Gomes Freire em S. Julião da Barra; 1853; epígrafes e coroa de flores; c. 2015.



18 – Monumento de Gomes Freire em S. Julião da Barra; 1853.



19 – Estátua pedestre de Gomes Freire, in “Monumento de Gomes Freire”; O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis (dir. Alexandre Herculano); Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis; Lisboa, Ano de 1854, Vol. II, p. 368; pormenor.



20 – Monumento de Gomes Freire em S. Julião da Barra; 1853; cruz cimeira, rusticada.

remate se apoiavam floreiras com plantas vivazes. Relativamente à localização destes quatro pilares e à função original dos seus remates, António Lopes informa-nos de que “o monumento é circundado por quatro taças em pedra que, simbolicamente, delimitam o espaço da fogueira onde o corpo de Gomes Freire foi queimado e que inicialmente se destinariam à existência de chamas durante eventuais homenagens”⁹².

O plinto do monumento, de secção quadrada, assenta num degrau quadrado de desenho comum e compõe-se de três segmentos sobrepostos, separados por pequenas molduras horizontais, em alguns dos quais se inscreveram várias epígrafes evocativas e de homenagem [Fig.^a 17], uma das quais – a mais antiga – contém a dedicatória do Barão da Batalha, já atrás transcrita.

Este plinto serve de apoio aos elementos mais importantes do monumento: o pilar monumental e, de acordo com o projecto inicial, a estátua de Gomes Freire, embora esteja, cremos que desde 1853, encimado por uma cruz de desenho pseudo-rústico [Fig.^a 18]. O pilar, também de secção quadrada, assenta numa base de tipo toscano e é igualmente constituído por três segmentos sobrepostos, separados por finas molduras horizontais, sendo rematado por uma espécie de capitel toscano muito desenvolvido. De acordo com o projecto original, o elemento mais importante do monumento seria a estátua de Gomes Freire, representado de uniforme e em posição de sentido, sustentando o chapéu de gala no braço direito, dobrado em esquadria [Fig.^a 19].

Não foi possível localizar o processo nem o projecto original do monumento, que saiu decerto do meio militar⁹³. Já vimos as tipologias e as variantes tipológicas que o desenhador tinha à sua disposição no momento de projectar este monumento. Destas, a mais importante foi certamente a variante *coluna-estátua*, a que se recorreu no projecto de monumento dedicado a D. Pedro IV em 1826, atrás referido. Porém, a fonte próxima é a coluna-estátua também dedicada a D. Pedro IV, no Rossio de Lisboa, cuja “Pedra Fundamental” fora lançada oficialmente em 1852, o mesmo ano em que o Barão da Batalha é nomeado Governador de S. Julião da Barra e em que este propõe o levantamento do monumento a Gomes Freire.

92 António Lopes, *Ob. Cit.*, p. 120.

93 Embora não tenhamos conseguido localizar o respectivo processo, pensamos que o monumento deve ter sido projectado e erguido integralmente pelos competentes corpos militares do Exército, que dispunha de quadros aptos para a realização de obras importantes de arquitectura e de engenharia.

Por motivos que nos escapam, o projecto inicial não foi integralmente respeitado, pois a estátua de Gomes Freire não terá sido então esculpida, ou por falta de fundos, ou por falta de escultor competente disponível, ou até pela falta de tempo, incompatível com a urgência na inauguração do monumento, cerimónia de que não conhecemos relatos. Pensamos que todos estes factores podem ter ocorrido em simultâneo, tendo-se improvisado em 1853 um remate do monumento com a aposição de uma cruz, provavelmente a título provisório, enquanto se não substituíria pela estátua projectada para o local.

Com efeito, a cruz surge já na vista do monumento que se entrevê na gravura, atrás referida e reproduzida: “*Torre de S. Julião, vista da parte de terra...*”, publicada no *Archivio Pittoresco* em 1863. Como tantas vezes acontece, o monumento ficaria como estava à data da sua inauguração – momento que não conseguimos documentar, mas que deve remontar ainda a 1853 – pelo que a estátua projectada originalmente nunca ocuparia o seu lugar no topo do monumento.

A cruz que ocupou o lugar da estátua prevista no topo do monumento a Gomes Freire é do tipo rústico, estilizado, de belo efeito [Fig.^a 20]. A sua colocação no topo do monumento recupera a memória da que fora erguida no sítio do suplício algures após 1817 ou mais provavelmente após 1820, então apoiada num pequeno ou num grande pedestal e que seria consagrada em topónimo adequado, “Cruz do Algueirão” e outros afins, como vimos. A cruz, tipicamente cemiterial, é formada por dois troncos cruzados e unidos entre si por uma corda fingida, formando uma composição bem adequada ao sentimentalismo e ao devocionismo que associamos à poética e à espiritualidade românticas e como tal muito presente nos memoriais fúnebres a partir de meados do século XIX.

A cruz está assente numa base constituída por pedras fingidas dispostas em pirâmide, representando o Monte Calvário. Na sua face anterior apresenta um pelicano alimentando os filhotes. Na base da peanha surge ainda a representação de uma planta com duas folhas saídas de um muito curto tronco comum – figurações estas muito rudimentares, aparentemente inacabadas ou então devidas às mãos de um mestre pedreiro de fracos recursos.

Pensamos que a presença do pelicano aos pés da cruz tem uma óbvia intenção simbólica. Símbolo eucarístico, aplicado no contexto deste monumento de algum modo fúnebre, o pelicano apela aos valores da Fraternidade e do Amor Fraternal. António Lopes vê nesta figuração “os atributos maçónicos de

Cavaleiro Rosa Cruz”⁹⁴. Talvez mais próximo das intenções do Barão da Batalha, Miguel António Dias, em 1853, no mesmo ano da edificação do monumento, faz notar a simbólica do pelicano e da cruz, que este autor associa à águia:

*Também com a Cruz costumam andar juntos o Pelicano, e a Águia: Pelicano é uma ave aquática e maior que o Cisne, a qual, segundo os antigos, alimentava os filhos com o sangue, que tirava do peito, ferindo-se; e eis porque entre os primeiros Cristãos e os Maç.: de hoje, o Pelicano é o emblema da Caridade e da beneficência; a Águia é uma ave de rapina, e nome d’uma constelação consagrada a Júpiter, que serviu d’insignia aos antigos Romanos na guerra, e nos estandartes d’algumas nações modernas, que, pela sua perspicácia, é emblema da Sabedoria; estas duas decorações trazem à lembrança que o fim da instituição Maçónica é a Sabedoria junta à mais perfeita Caridade*⁹⁵.

Considerações finais

Erguido em 1853 numa pequena colina fronteira a S. Julião da Barra, isto é, num sítio periférico e pouco acessível, o monumento à memória de Gomes Freire é absolutamente singular. Mais até que na sua tipologia ou na sua morfologia, a sua importância está no seu valor memorialístico e simbólico tanto para o Exército Português, a corporação em cujo seio foi erguido, como para os amplos segmentos “progressistas” da sociedade portuguesa que se reconheciam e continuam a reconhecer nas tradições liberais e até libertárias da nossa História. O monumento de 1853 em S. Julião da Barra é assim um marco voluntarioso e, pioneiro entre nós, da celebração da memória do herói – e nisso está a sua importância histórica e a principal das suas muitas singularidades: como Francisco Queiroz bem notou, tal como foi projectado, este “foi talvez o primeiro monumento público não real em Portugal” a prever a inclusão da estátua

94 António Lopes, *Ob. Cit.*, p. 120.

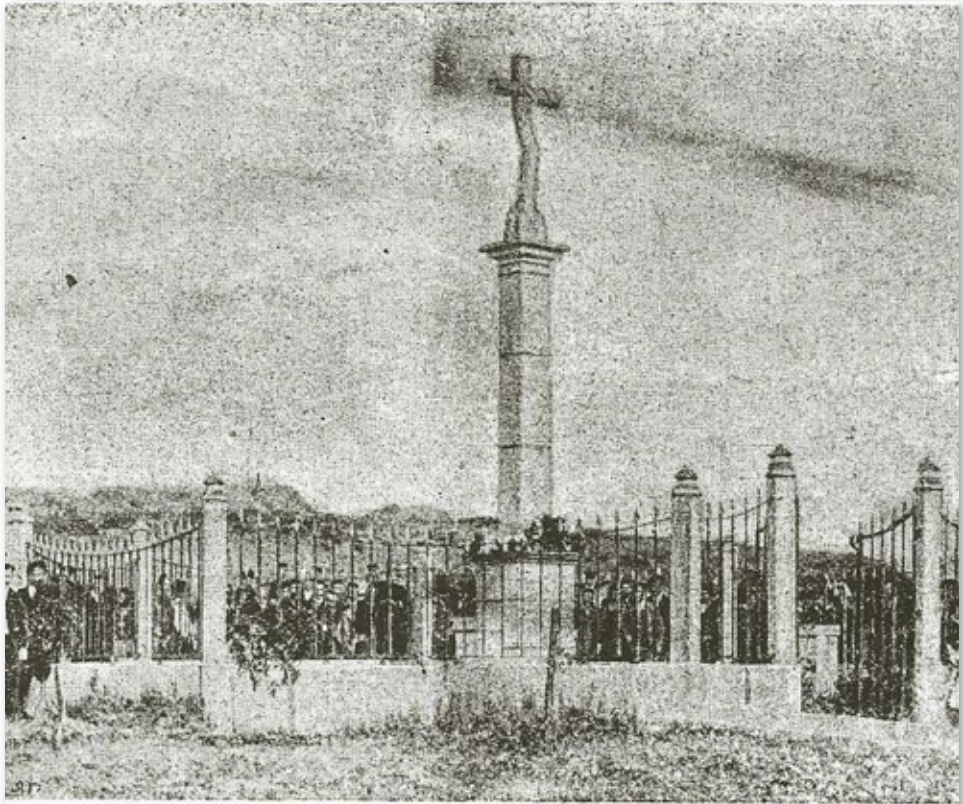
95 Miguel António Dias, *Historia da Franc-Maçonaria ou dos Pedreiros Livres. Pelo Author da Bibliotheca Maçonica*, Lisboa, 1853, pp. 220, 221.

do homenageado⁹⁶. O facto de a estátua não ter sido aplicada não retira em nada o seu valor, até simbólico, no âmbito da celebração oficial e monumentalizada da memória do herói entre nós.

Por outro lado, o monumento de Gomes Freire escapa ou é totalmente alheio a qualquer afirmação ou presença urbana, nisso contrastando com a generalidade dos monumentos públicos do século XIX, cujo sentido decorre em muito grande parte da sua intensa presença urbanística. É singular também por, localizado num sítio afastado, não celebrar nenhum episódio colectivo de cunho heróico, assinalando antes a memória de um sítio de suplício. Neste sentido, o memorial ganharia a carga funcional e devota de um autêntico cruzeiro, erguido à beira de uma estrada, à semelhança dos cruzeiros (“cruzes do homem morto”) erguidos pelos fiéis à beira de estradas e caminhos – em S. Julião da Barra apelando à piedade e à devoção não só dos viandantes como dos militares da fortaleza contígua. Ora, nesta sua função e nesta sua condição, ele detém algo de conservador e até de anacrónico, numa época que se entrega progressivamente ao laicismo e a práticas sociais e espirituais cada vez mais descristianizadas e que por isso cada vez mais dispensa a sacralização dos espaços.

Por outro lado ainda, o monumento é singular por ser dedicado à memória de um militar prestigiado mas injustiçado e portanto muito afastado – pelo seu carácter cívico, laico e sobretudo não-cemiterial, mas também pelo estatuto social do homenageado – dos monumentos celebratórios da época, dedicados quase em exclusivo a figuras cimeiras da realeza: D. Pedro IV, D. Maria II ou mesmo D. Pedro V – aquele celebrado monumentalmente em Angra do Heroísmo, no Porto e em Lisboa, como sabemos. Deve notar-se ainda que esta sua singularidade faz com que este monumento seja, que saibamos, o único do género, dedicado aos Liberais e ao Liberalismo, que continua a ser objecto de romagens periódicas desde a época da sua inauguração até aos nossos dias, com as cerimónias inerentes de colocação de coroas de flores [Fig.^a 21], de discursos alusivos, etc.

96 Francisco Queiroz, *Ob. Cit.*, Vol. I, p. 432. Note-se que a substituição da estátua projectada pela cruz não retira nenhuma validade ao pioneirismo deste monumento



*Piedosa romaria Maç.:
em 18 de Outubro de 1903 ao padrão levantado
na explanada
da Fortaleza de S. Julião da Barra,
em memória do general
Gomes Freire de Andrade, lugar onde foi
suppliciado,
em 18 de Outubro de 1817*

(Cliché do amator José Ferreira da Silva)

20 – “Piedosa romaria Maç.: em 18 de Outubro de 1903 ao padrão levantado na explanada da Fortaleza de S. Julião da Barra, em memória do general Gomes Freire de Andrade, lugar onde foi supliciado, em 18 de Outubro de 1817” (cliché do amator José Ferreira da Silva), in Guilherme Teles de Meneses [Ir. Boer, Gr.: 25.º], Conferência – A Conspiração de 1817 Contra a Vida do General Gomes Freire de Andrade 3.º Grão mestre da Maç.: Portuguesa) [publicação sem indicação de editor nem de tipografia], Lisboa, 1903; contracapa.

A singularidade do monumento de Gomes Freire está, enfim, no facto de ele resultar da iniciativa pública do Exército e de inaugurar ou de integrar um ciclo do que podemos chamar de monumentalização romântica da memória de Liberais ilustres e dos seus feitos heróicos. Com efeito, na sua modéstia e na sua localização periférica e obscura, o monumento a Gomes Freire tem o seu contraponto no monumento a D. Pedro IV no Rossio de Lisboa. Dificilmente poderia haver dois monumentos mais contrastantes, no carácter celebratório (oficial e nacional, face ao estritamente corporativo) nas dimensões, na sua localização ou até nos meios e nos materiais utilizados. À modéstia, à improvisação e até ao inacabado, à localização periférica e aos poucos meios convocados, inerentes ao monumento a Gomes Freire em São Julião da Barra, opõem-se a centralidade, a escala colossal, a suntuosidade de meios (mármore e bronze) e mesmo uma linguagem académica competentemente assimilada no monumento do Rossio de Lisboa, que ficará como a grande coluna monumental da arte portuguesa do século XIX⁹⁷. Como vemos, apesar de ambos os monumentos decorrerem de uma mesma tipologia – a coluna votiva, encimada (ou a encimar) por uma estátua – os dois monumentos, quanto a localização, composição, desenho, pretensões artísticas e até quanto ao tamanho, não podiam ser mais contrastantes e nisso está a importância histórica irreduzível de cada um deles. Com efeito, eles proporcionam, cada um a seu modo, um retrato perfeito das frentes ideológicas, dos recursos artísticos e das sensibilidades, muito divergentes, activas e patentes no Portugal de meados do século XIX – momento histórico tradicionalmente ofuscado pela historiografia da arte e da cultura sob uma capa de preconceitos de todos os tipos, que urge começar a considerar, a estudar e a reavaliar.

97 A coluna do Rossio de Lisboa é apenas equiparada na sua monumentalidade pela grande outra coluna votiva portuguesa, a do *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular* (escultor Alves de Sousa e arquitecto Marques da Silva; inic. da construção: 1909), na Praça da Boavista, no Porto.

Fontes e Bibliografia

Fontes Impressas⁹⁸

ANDRADE, Gomes Freire de, *Ensaio Sobre o Methodo de Organisar em Portugal o Exercito relativo á População, Agricultura, e Defeza do Paiz, Por Gomes Freire de Andrade, Marechal de Campo*, Lisboa, Na Nova Oficina de João Rodrigues Neves, Anno de 1806.

Ao partido liberal português, Manifesto relativo à subscrição pública para a construção de um mausoléu para o Visconde da Serra do Pilar (impresso); Santarém, 28 de Maio de 1874, in AHM – PT/AHM/DIV/3/18/12/19/12 – “Monumentos”.

Archivo Pittoresco – Semanario Illustrado, Castro Irmão, Lisboa, 6.º Ano, 1863.

CABREIRA, Frederico Leão, *Biographia ou Noticia Historica do Muito Illustre e Distincto General Portuguez Barão da Batalha Fallecido em Pariz a 12 de Novembro de 1868 – Coordenada e escripta por seu primo co-irmão, cunhado e constante amigo o Conselheiro General de Brigada Frederico Leão Cabreira*, Typographia Franco-Portugueza, Lisboa, 1869.

CHAGAS, Manuel Pinheiro Chagas (Dir.) *Dicionario Popular, Historico, Geographico, Mytologico...*, Typographia do Diario Ilustrado, 1877 (2.º Vol.).

DIAS, Miguel António, *Annaes e Codigo dos Pedreiros Livres em Portugal Pelo Author da Bib.: Maç.: E Arch.: Mystica, etc.*, Lisboa, 1853.

Elogio funebre em memoria dos doze portugueses benemeritos da patria que em 18 de Outubro de 1817 soffrerão martyrio por causa da liberdade e independencia nacional, por G. J. do R. G.; Na Typographia Rollandiana, 1822.

GARRETT, Almeida, *Fábulas e Folhas Caídas*, 2.ª Edição, Imprensa Nacional, Lisboa, 1853.

GARRET, Almeida, “Elogio Histórico do sócio Barão da Ribeira de Sabrosa pelo sócio João Baptista de Almeida Garrett”, in “Barão de Sabrosa”, *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – Vol. XI, pp. 263 – 271.

⁹⁸ Omite-se a indicação das fontes manuscritas, pois todas elas estão devidamente identificadas nas notas de rodapé, com a respectiva cota, título ou sumário, a referência ao arquivo a que pertencem e ao fundo documental em que se integram.

GARRETT, Almeida, “Oração Funebre de Manuel Fernandes Thomaz pelo socio J. Baptista da Silva Leitão d’Almeida Garrett – Lida a 27 de Novembro de 1822 em Sessão Extraordinaria da Sociedade Litteraria Patriotica”, in Almeida-Garrett, *Esriptos Diversos do V. de Almeida-Garrett coligidos por G. Guimaraens*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1877, pp. 45-59.

HERCULANO, Alexandre (Dir.), *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*; Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis; Lisboa, Ano de 1854 (Vol. 11).

Ilustração Portuguesa – Revista Semanal dos Acontecimentos da Vida Portuguesa (jornal *O Século*), II Série, N.º 608, de 15 de Outubro de 1917 e N.º 610, de 29 de Outubro de 1917.

LICHNOWSKY, Príncipe Félix, *Portugal – Recordações do Anno de 1842*, 2.ª Edição, correcta e anotada, Imprensa Nacional, Lisboa, 1845.

“Monumentos Militares”, in *Revista Militar* (N.º 12, Dezembro); 1849.

NOVAES, F. de, Cap. Grad. de Eng., nota, in *Revista Militar*, N.º 11, Novembro de 1852, pp. 488, 489.

Sentença proferida no Juizo da Inconfidência relativa aos réus alferes José Joaquim Pinto da Silva, do Regimento de Infantaria 4, e tenente general Gomes Freire de Andrade entre outros, acusados de alta traição, Lisboa, 19 de Outubro de 1817; Lisboa, Impressão Régia, 1817.

Bibliografia

“Barão de Sabrosa”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar* – N.º XI, pp. 249-271 e pp. 263-271.

BRAGA, Teófilo, *Gomes Freire – Drama Histórico*, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Porto, 1908.

BRAGA, Teófilo, “Gomes Freire de Andrade”, in *Revista de Estudos Livres*, s.d.

BRANDÃO, Raúl, 1817 – *A Conspiração de Gomes Freire*, Ed. da ‘Renascença Portuguesa’, 2.ª edição, Porto, 1917.

CAETANO, Carlos, “A toponímia, património imaterial das comunidades urbanas e sua ideologização”, in Gonçalo Poeta Fernandes e Hélder Sequeira (Coord.), *Desafios e Constrangimentos do Estudo da Toponímia – Intervenções e Contributos*, Instituto Politécnico da Guarda, Guarda, 2015, pp. 7-53.

CATROGA, Fernando, “Morte Romântica e Religiosidade Cívica”, in Luís Reis Torgal e João Roque (Coord.), *O Liberalismo*, in *História de Portugal* (Dir. José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1993, Vol. 5, pp. 595-607.

COSTA, A. Neves, *A Traição de Gomes Freire*, Sociedade Astória, L.da, Lisboa, 1935.

COSTA, Fernando Marques da, *Gomes Freire de Andrade, O Mártir do Mito: Maçon Cristão Trinitário, Escocês Rectificado, Martinista e Templário*, Instituto de Estudos Maçónicos e Supremo Concelho do REAA para Portugal e sua Jurisdição, Lisboa, 2017.

COSTA, Fernando Marques da, *A Maçonaria Entre a Força e o Cacete, Entre o Mito e a Realidade – 1807-1834*, Campo da Comunicação, Lisboa, 2018.

200 anos de Liberalismo em Portugal – O Sinédrio – Conspiração Maçónica, Catálogo da Exposição; Biblioteca Nacional de Portugal; Mostra de 19 Junho a 7 de Setembro; Lisboa, 2018.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, 3.^a Ed., Lisboa (2 Vol.s); Vol. I, 1990.

GUIMARÃES, Coronel António Lobato de Oliveira Guimarães, “Monumento a S. M. A Rainha D, Maria II em S. Julião da Barra”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, 56.^o Vol. Lisboa, 1987, pp. 149-154.

LIMA, Coronel Henrique de Campos Ferreira, *Gomes Freire de Andrade – Notas Bibliográficas e Iconográficas – Publicadas em Comemoração do 1.^o Centenário da morte deste ilustre General (1817-1917)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1919, Separata.

LIMA, Coronel Henrique de Campos Ferreira, “Monumentos dedicados à Rainha Dona Maria Segunda na Torre de São Julião da Barra”, in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, Vila Nova de Famalicão, 1939, 9.^o Volume, pp. 200-212.

LOPES, António, *Gomes Freire de Andrade – Um Retrato do Homem e da sua Época*, Edição Grémio Lusitano, Lisboa, 2003.

LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J., “Las Ceremonias Públicas y la Construcción de la Imagen del Poder Real en Galicia en la Edad Moderna. Un Estado de la Cuestión”, in Jesús Bravo (Editor), *Espacios de Poder: Cortes, Ciudades y Villas (S. XVI-XVIII)*, Universidade Autónoma de Madrid, Madrid, 2002, Vol. I.

MARQUES, A. H. de Oliveira Marques (Coord.), *Portugal e a Instauração do Liberalismo*, in *Nova História de Portugal* (Dir. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques), Ed. Presença, Lisboa, Vol. IX; 2002.

PERES, Damião, “A Revolução de 1820 e os seus antecedentes”, in Damião Peres (Dir.), *História de Portugal. Edição Monumental comemorativa do 8.º Centenário da Nacionalidade* [Volume VII – Quinta Época (1816-1918)], Portucalense Editora, Barcelos, 1935.

PINTO, A. F. de Sousa, “Gomes Freire de Andrade” in *Revista Militar*, Imprensa Nacional, Lisboa, N.º 4, Abril de 1850.

PORTELA, Ana Margarida, “O monumento dedicado a Passos Manuel. Contextualização artística e urbanística”, in “Matesinus”, n.º 5, Matosinhos, 2004, p. 156-163.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira, *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal – Consolidação da Vivência Romântica na Perpetuação da Memória*, Tese de Doutoramento em História da Arte; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2002.

RAGON, Michel, *L'espace de la mort – Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Albin Michel, Paris, 1981.

REYERO, Carlos, *La Escultura Conmemorativa en España – La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1999.

SANTOS, Manuel Pinto dos, *Hipólito José da Costa (1774-1823) – Uma Vida Dedicada à Maçonaria*, Grémio Lusitano – Museu Maçónico Português, Lisboa, 2014.

SARDINHA, António, “Gomes Freire (Revisão dum Processo)” in *Ao Princípio era o Verbo*, 2.ª Edição, Editorial Restauração, Lisboa, 1959, pp. 59-95.

VARGUES, Isabel Nobre, “O Processo de Formação do Primeiro Movimento Liberal: a Revolução de 1820”, in Luís Reis Torgal e João Roque (Coord), *O Liberalismo*, in *História de Portugal* (Dir. José Mattoso), Ed. Estampa, Lisboa, 1993, Vol. 5, pp. 45-63.

VENTURA, António, *Uma História da Maçonaria em Portugal – 1727-1986*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2013.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento Conmemorativo y Espacio Público en Iberoamérica*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2004.

V. P., Nota, in *Revista Militar (Publicação Quinzenal)*, Tomo XXXIX; Ano XXXIX; Lisboa, N.º 12, 30 de Junho de 1887.



Imagens da saudade: a fotografia de Fillon, de “O Contemporâneo” à carte de visite

Paulo Ribeiro Baptista*

Resumo

Alfred Fillon (1825-1881), francês emigrado em Portugal por razões políticas, foi uma das figuras mais importantes da fotografia portuguesa de oitocentos. Fixando-se em Portugal na década de 1850, Fillon tornou o seu estabelecimento fotográfico num dos mais destacados estúdios portugueses e tornar-se-ia numa referência para as casas fotográficas portuguesas. Nele se fizeram fotografar as mais importantes figuras da sociedade portuguesa do seu tempo, em particular os membros da família real. A sua ligação aos meios teatrais, enquanto fotógrafo do Teatro Nacional, trouxe-lhe enorme prestígio e muitas das fotografias de artistas foram publicadas na revista *O Contemporâneo*.

Palavras Chave: Fotografia, Retrato, Teatro

* Museu Nacional do Teatro e da Dança / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Na história da fotografia portuguesa do século XIX, tal como sucede com Alfred Fillon, também muitas outras importantes figuras têm permanecido sistematicamente esquecidas e ignoradas. Essa situação deve-se sobretudo a uma profunda inércia estrutural que tem resultado no contínuo adiamento do estudo e tratamento de espólios fotográficos de grande dimensão. Esses espólios, na sua maior parte constituídos por negativos, têm em muitos casos sérios problemas de conservação que os transformam em longos projectos de trabalho. Nessa medida, a recorrente lógica de curto prazo que tem norteado a maior parte das instituições culturais portuguesas, remete a prioridade do seu estudo para o “final dos tempos”.

Efectivamente, a situação de impasse em que vive a investigação da fotografia em Portugal, fugindo ao tratamento e estudo dos espólios maiores e mais importantes, tem também afunilado a divulgação dirigindo-a sempre para as mesmas figuras e os mesmos espólios, num lamentável círculo vicioso. E isso não se tem devido sequer à falta de dinâmica expositiva ou de escassez de estudos, porque têm tido lugar várias exposições e publicações num ritmo regular. No entanto, os fotógrafos tratados, estudados e divulgados são praticamente sempre os mesmos, aqueles que têm os seus arquivos disponíveis e acessíveis há largo tempo, escrutinados de todos os ângulos, quase sempre com as mesmas imagens icónicas, repetidas múltiplas vezes. Felizmente há honrosas excepções porque, num sentido diametralmente oposto, alguns, poucos, investigadores da fotografia, dos quais gostaria de destacar a meritória contribuição de Nuno Borges de Araújo, têm investigado muitas dessas esquecidas figuras da fotografia. E aproveito para agradecer a enorme amabilidade de Nuno Borges de Araújo por ter disponibilizado algumas das fotografias da sua coleção para este estudo.

As referências a Fillon e ao seu estúdio na historiografia da fotografia portuguesa são escassas. António Sena apenas lhe faz uma breve referência¹ e Filipe Figueiredo aborda a sua actividade com mais detalhe, mas sobretudo a partir da vertente teatral, sem se deter na generalidade do trabalho dessa casa fotográfica².

1 António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, Porto: Porto Editora, 1998, p. 60.

2 Filipe Figueiredo, *O insustentável desejo da memória: Incurões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)* (tese de doutoramento), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.



1 – Fillon, Grupo de conhecidos do Conde de Casal Ribeiro, Coleção Nuno Borges de Araújo

O estúdio de Fillon, com uma actividade intensa de várias décadas, teve um papel de destaque no panorama da fotografia no Portugal de Oitocentos e isso justifica um olhar particular sobre a sua actividade. Embora, aparentemente, o estudo da sua obra possa parecer complexo, pelo facto de os negativos sobreviventes serem muito poucos, a verdade é que existe uma quantidade razoável e significativa de provas, a maior parte delas em formato *carte de visite* e um número significativo delas, cerca de duas centenas, pertencem ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, provenientes dos espólios e dos álbuns de vários actores (que, como é sabido, tinham por costume trocar *cartes de visite* entre si). Também existem algumas dezenas de negativos já digitalizados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na maior parte dos casos retratos da família real e de figuras da política portuguesa. Também são de fácil acesso as provas publicadas no periódico *O Contemporâneo*. Desse modo, as limitações colocadas podem ser parcialmente contornadas.

Na realidade, Alfred Laurent Fillon (1825-1881) é uma daquelas personagens fascinantes do século XIX que parece saída de um dos grandes romances clássicos. Teve uma vida verdadeiramente aventureira e participou nalguns dos mais marcantes momentos da História de França desse século. Paradoxalmente,

o seu percurso político em França manteve-se praticamente desconhecido em Portugal e, por isso, uma das melhores fontes de que nos pudemos socorrer foi precisamente o curto, mas assertivo obituário que o jornal francês *L'Intransigeant* de Paris lhe dedicou e que nos conta o seguinte:

“Proscrito de Dezembro (de 1851), um dos combatentes pelo direito, a justiça e a verdade, que o golpe de estado de Napoleão III lançou para fora da pátria, Alfred Fillon morreu a 26 de Agosto em Lx.

Regressado a França em 1866, consagrou novamente o seu tempo, dinheiro e toda a sua energia na luta contra o império.

Proscrito em 1851, Fillon foi-o novamente em 1871. Temos que dar a suprema memória a esse democrata inquebrantável, a esse valente republicano cujas convicções nunca desmentiu e cuja atitude foi sempre irrepreensível.”³

Para melhor esclarecer os aspetos do envolvimento político republicano de Fillon nos dois períodos que o obituário menciona importa referir, resumidamente, que os proscritos de 1851 se opuseram ao golpe de estado de Napoleão III de 2 de Dezembro de 1851 e à sua auto proclamação como imperador na sequência da sua vitória nas eleições de 1848 e no plebiscito de 20 de Dezembro de 1851, perante a eminência de, nos termos da constituição, terminar o seu mandato. Apesar da forte resistência republicana, as forças leais a Napoleão saíram vitoriosas e cerca de 20 mil republicanos resistentes foram proscritos, como sucedeu com Fillon, sentenciado à deportação para a Argélia, de onde acabou por rumar a Portugal.

Mas a participação de Alfred Fillon nos acontecimentos políticos de 1851 não encerrou a sua intervenção republicana em França, já que depois de um período de intensa actividade económica em Portugal, à frente do seu estúdio fotográfico e com enorme sucesso, correria a empunhar o estandarte das suas convicções republicanas quase vinte anos volvidos. Regressado a França num período difícil face aos perigos da ambição expansionista de Bismark e à derrota de Napoleão III na guerra franco prussiana, Fillon juntou-se à Comuna de Paris, que resistiu nas barricadas ao exército fiel à Assembleia Nacional, o órgão governativo do regime imposto pela Prússia e instalado em Versalhes. Nova-

³ «Necrologie: Alfred Fillon», *L'Intransigeant* (de Paris), N.º 425, 12/9/1881, pg. 3 (tradução do autor).

mente do lado dos derrotados e preso por essa circunstância, sabemos que foi julgado no Conseil-19, Dossier-644, GR 8J 423, um dos Conselhos de Guerra que julgaram os *communards*, de 1870 a 1873. Fillon acabou por ser condenado à pena de deportação⁴, conseguindo rumar a Portugal onde retomou a actividade comercial no mesmo ramo em que já tinha trabalhado anteriormente.

Depois da sua primeira expulsão de França, Fillon chega a Portugal e, embora tenha exercido a sua profissão sobretudo em Lisboa, inicialmente instalou o seu estúdio no Porto, em meados da década de 1850⁵. Podemos dizer que Fillon pertence à primeira geração de fotógrafos estabelecidos, com estúdio montado. Essa geração tinha sucedido a uma primeira constituída sobretudo por itinerantes, todos estrangeiros que iam passando períodos mais ou menos curtos pelas várias localidades do país, demorando-se o tempo suficiente para darem resposta à procura local de retratos fotográficos, durante a década de 1840. Quando essa procura se esgotava partiam para a localidade seguinte. A partir da década de 1860 o retrato fotográfico já estava largamente disseminado, como aliás podemos constatar num excerto de Camilo, de 1863:

*[...]—Aí tem a Laura de Petrarca, tal e qual. De Petrarca, disse eu! Pobre poeta! Laura foi tanto dele como do leitor, e minha. Nós, ao menos, possuímos-lhe o retrato, e o pobre homem teve o infortúnio de amar no século XIV, em que era mais fácil arranjar dez originais que uma cópia. Isto agora é outra coisa. Depois da mirífica invenção de Daguerre, qualquer de nós pode obter uma paixão em lâmina de zinco, com capa de veludo, e isto basta para satisfazer as necessidades de um coração bem morigerado. Nós conhecemos muitos Saint-Preux e Lovelaces de retratos, que passam toda a sua vida a beijar fervorosamente o vidro, e reúnem em casa lâminas de latão suficientes para o fabrico de um serviço completo de cozinha. Há-de demonstrar-se por uma dissertação oportunamente que a profusão dos retratos, até certo ponto, explica a moralidade dos originais.[...]*⁶.

4 Rémy Cazals, «Les proscrits de 1852», *MIREHC Mémoires Identités Représentations Histoire comparative de l'Europe*, 1999, 3, pp. 24-32 (acedido online em <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00139516>).

5 Há notícia de que Fillon viajou de Lisboa para o Porto em Março de 1856, mas as suas deslocações entre as duas cidades e viagens ao estrangeiro eram regulares neste período, vd. *Diário do Governo*, N.º 69, 24/3/1856, p. 359; vd. *Jornal do Comércio*, N.º 1475, 25/8/1858, p. 4; vd. *Jornal do Comércio*, N.º 1830, 25/8/1859, p. 5.

6 Camilo Castelo Branco, *Cenas inocentes da Comédia Humana*, Lisboa: Livraria A. M. Pereira, 1873 (2.ª edição), p. 82.



2 – Fillon, Torre de Belém,
Coleção Nuno Borges de
Araújo

No Porto, Fillon instalou o seu estúdio no número 76 da antiga rua das Hortas, mais tarde rua do Almada, inaugurando uma tradição de instalação de estabelecimentos fotográficos naquela artéria que se manteve por largo tempo, com variadíssimos estúdios ao longo do século XIX: refiram-se o estúdio de Rocha e Figueiredo (que ocupou o atelier de Fillon), a Fotografia Fritz (mais tarde Biel), a Fotografia Artístico-Ingleza, a Fotografia Portuguesa do fotógrafo José de Sousa Fernandes (a quem sucederam Peixoto & Irmão), a Fotografia Esperança (mais tarde Luiz Pinto Soares & Comp.^a, depois Fotografia Salvini e ainda de Fulgêncio da Costa Guimarães, mais tarde Portuense) e, por fim, a Fotografia Universal. Mas poucos anos volvidos, em 1859, Fillon viria a mudar-se para Lisboa, para a Rua das Chagas⁷.

Infelizmente não dispomos de nenhuma informação que nos sugira que Fillon possa ter estado ligado à actividade fotográfica antes de vir para Portugal. Contudo, Ramalho Ortigão, nas *Farpas*, tem uma relativamente longa e interessante menção ao percurso de Fillon aquando da sua chegada a Portugal⁸. Esse texto deixa subentender que terá sido apenas no nosso país que Fillon se terá iniciado na fotografia, uma aposta que talvez tenha tido em conta a escassez de estúdios então instalados. A importância sociológica do texto de Ramalho Ortigão justifica dele fazermos uma extensa citação:

7 Não sabemos se essa mudança do Porto para Lisboa tem alguma ligação ao facto de se ter casado com Maria Adélia Joana Vicente mas o casal tem uma filha, Camila Fillon, natural de Lisboa e nascida em 1861 v. *Diário do Governo*, N.º 133, 15/6/1892, pg. 1366. Curiosamente, em 1856 é mencionada uma viagem de Lisboa para o Porto em conjunto com uma senhora francesa, Madame E. E. Delametti, v. *Diário do Governo*, N.º 69, 24/3/1856, pg. 359.

8 Também desconhecemos se entre a sua chegada a Lisboa, em 1851, e a sua ida para o Porto, em 1856, já se tinha dedicado à actividade fotográfica.

Depois de 1851 chegou aqui um francês nosso amigo que circunstâncias políticas tinham obrigado a emigrar de Paris. Trazia duas ou três cartas do Sr. Ledru Rollin para uns republicanos portugueses que o apresentaram em vários salões de Lisboa. [...] Foi distintamente acolhido. Ele tinha uma grande estatura, um rosto pálido, um olhar inteligente, uma bela barba loura, fina como a do tenor Mário; e sentado num fauteuil defronte da dona da casa, com luvas cor de pérola, uma rosa-chá metida na sua casaca de Dussotoy, as mãos cruzadas sobre uma claque, os pés juntos, estendidos, calçados em meias de seda e sapatos envernizados, podia bem passar por um inútil qualquer, por um sensaborão, por um diplomata ou por um imbecil. De sorte que a sua presença ficava bem com os tapetes, com as rendas dos cortinados, com o cetim dos estofos, com as molduras dos espelhos, com as figuras do cotillon, e ele era em certo ponto o orgulho das senhoras que podiam dizer a uma das suas amigas: *Ma chère, je veux bien te présenter Monsieur...*, de *mês amis*. [...] Ele, porém, considerando ao cabo de poucos dias que era ridículo este destino miserável de se expor periodicamente, sob os lustres, como um boneco com corda para seis valsas e de engolir chá com leite e sorvetes de marrasquino como um jacaré de salão, deliberou trabalhar. Entre outras razões, para legitimar os direitos que tinha ao uso da sua toilette e finalmente para que o não tomassem por um vadio ou por um escroc. E fez-se fotógrafo. [...] O resultado foi que nenhuma das suas relações na sociedade de Lisboa se tornou a achar em casa para o receber! [...] Ele, todavia, não se tinha feito nem menos elegante, nem menos espirituoso, nem menos distinto do que no tempo em que se ignorava que a casaca que ele vestia não era um abuso da confiança de Keil e se a sua roupa branca não teria a marca de outro. O único crime que tinha cometido era o de se haver afirmado um pouco mais honrado e mais digno. Ninguém lho perdoou. [...] E as mesmas senhoras, ordinariamente tão sensatas e tão instintivamente justas, as mesmas senhoras que por alguns momentos de valsa haviam confiado o contacto dos seus espartilhos ao braço do vil, ficaram profundamente vexadas ao saberem que ele se empregava na fotografia durante as horas do dia em que elas, na sua boa fé, o imaginavam, pelo contrário, embebedando-se numa taberna ou tocando guitarra numa cavaleriça. [...] E ainda se apenas se tivessem contentado em o não receber! Mas também o não procuravam e iam retratar-se a casa de outros para evitarem o comprometimento que resultaria de ele lhes dizer diante de testemunhas: «Queira voltar os olhos para a objectiva e tomar uma expressão agradável e risonha... como quando me perguntava em sua casa se eu queria mais açúcar!» [...] De modo que, para que o nosso amigo conseguisse ganhar a sua vida, longe da sua pátria, neste país hospitaleiro, valeu-lhe ter apenas entrado na sociedade e conhecer ainda pouca gente. [...] Se tivesse mais algumas relações, não o procurava ninguém.[...].



3 - O Contemporâneo, 5.º ano, N.º 77, 1880, Rafael Bordalo Pinheiro (Fillon).

A pena afiada de Ramalho Ortigão não só traça um vivo percurso da chegada de Fillon a Portugal mas também nos dá uma visão lúcida e extremamente crítica de uma sociedade portuguesa profundamente preconceituosa e retrógrada⁹, porventura com muitos resquícios ainda do *Ancien Régime*, que remetia o estatuto do fotógrafo para o grupo dos ofícios mecânicos. A atividade fotográfica de Fillon foi muito para além do trabalho corrente de um estúdio e isso deveu-se, em grande medida, a uma visão e cultura particulares que o levaram a conseguir a incumbência de fotografar os artistas que se apresentavam no palco do Teatro Nacional de D. Maria¹⁰. Essa incumbência ocorreu em 1863, no consulado do comissário régio Francisco Palha¹¹, dando início a uma preferência que se prolongou por largos anos, mesmo até ao desaparecimento de Fillon, como podemos constatar pela quantidade de retratos de artistas que continuou a realizar. Essa era uma situação inédita nos panoramas fotográfico e teatral portugueses e deu início a uma colaboração que se manteve até ao início do século XX, prolongada, após a sua morte, pelo seu sucessor, Augusto Bobone¹².

Embora fosse em grande medida devedora da sua colaboração com o Teatro Nacional, a verdade é que a publicação das fotografias de Fillon no jornal *O Contemporâneo* lhe granjeou uma projeção que o tornaria num dos mais conhecidos e bem-sucedidos fotógrafos do seu tempo em Portugal. A

9 Uma curiosa notícia dá conta da declaração de Fillon negando perentoriamente a acusação de que venderia retratos sem autorização dos próprios. Essa foi uma das várias dificuldades que se viu obrigado a enfrentar no decurso da sua actividade comercial. Porventura os acusadores estariam a referir à venda comercial, vd. *Jornal do Comércio*, N.º 2220, 25/8/1858, p.4

10 V. "Officina photographica", *Jornal do Comércio*, 11.º ano, n.º 3070, 6/1/1863, p. 1.

11 Francisco Palha (1826-1890), empresário teatral e Comissário Régio do Teatro D. Maria II entre 1862 e 1866, quando se demite em conflito com o governo, levando a Companhia para o Teatro da Trindade.

12 Augusto Bobone (1852-1910), fotógrafo e pintor, nasceu no Porto, na freguesia de Santo Ildefonso, estudou pintura na Academia de Belas Artes de Lisboa, curso que concluiu com louvor, e consorciou-se com Elisa da Glória Cabral de Albuquerque de Sacadura do Amaral (Porto, Santo Ildefonso). Teve três filhos, Coríntia, Crisália e Octávio que lhe viria a suceder na direção da casa fotográfica após a sua morte infeliz por congestão diabética ocorrida a 11/5/1910. Sucedeu a Alfred Fillon, no estúdio fotográfico da rua Serpa Pinto, número 87, e veio a receber o alvará de fotógrafo da Casa Real de Portugal, que acumulou com o título de fotógrafo da Casa Real de Espanha. A qualidade do seu trabalho fotográfico foi amplamente recompensada com a obtenção de vários grandes prémios, diplomas e medalhas de ouro e prata em exposições nacionais e internacionais, sendo de destacar a medalha de ouro da Exposição Universal de Paris, em 1900. A sua obra foi virada sobretudo para o retrato mas não deixou de fotografar vistas, tendo também colaborado na preparação da representação portuguesa à Exposição Universal de Chicago de 1893.

colaboração de Fillon em *O Contemporâneo* teve início em 1875 (1875-1886) e devemos recordar que esta publicação periódica foi dirigida por algumas das mais marcantes figuras da cultura portuguesa (redatores Gervásio Lobato, Gomes Leal, Luciano Cordeiro, Pinheiro Chagas, Rangel de Lima)¹³. O jornal *O Contemporâneo* destacava, em cada número, uma personalidade das letras, das artes ou dos palcos que era assinalada com uma prova fotográfica do estúdio Fillon colada no frontispício. A forte presença da crítica teatral nas páginas daquela publicação justifica a elevada quantidade de retratos de artistas teatrais nas suas páginas¹⁴. Assim, pelo estúdio de Fillon passou uma parte importante das mais destacadas figuras da cultura portuguesa e muitos estrangeiros notáveis. Foi uma publicação que se tornou referencial na imprensa periódica portuguesa, com assinalável sucesso¹⁵, e que teria ainda a virtude de incentivar o hábito do colecionismo de fotografias e de álbuns fotográficos. Desta forma se reforça também uma certa ligação de Fillon à *intelligentsia* portuguesa que, como vimos, vinha já do tempo da sua chegada a Portugal e da sua recomendação junto dos meios republicanos e de outros intelectuais portugueses. Vimos também como a pena particularmente exigente e crítica de Ramalho Ortigão soube elogiar tanto a sua figura como a sua conduta. Embora em Portugal Fillon mantivesse um perfil político discreto, é interessante verificar que surgiu um pequeno episódio que nos dá conta da força das suas convicções, quando

13 A ideia de *O Contemporâneo* germinou numa conversa entre Salvador Marques, Gervásio Lobato, Sousa Bastos e Pedro Vidoeira, que procuraram criar uma publicação ao género do *Paris Theatre* mas, como é referido, isso só foi possível com a imprescindível colaboração de Fillon, com uma colaboração relativamente desinteressada. V. *O Contemporâneo*, 5.º ano, N.º 66, 1879, p. 3 (número dedicado à figura do seu anterior director, Salvador Marques).

14 Essa ligação também se estendeu à ópera e é de mencionar a composição fotográfica que realizou com todos os artistas do Teatro de S. Carlos e que foi distribuída como brinde da *Cronica Musical*, em 1878; v. *O Contemporâneo*, 3.º ano, N.º 44, 1878, p. 4. A partir do n.º 53 de *O Contemporâneo*, de 1878 a *Cronica Musical* passou a ser distribuída conjuntamente com *O Contemporâneo*, mantendo-se a responsabilidade das fotografias do estúdio Fillon, que nesse mesmo número começa a surgir com a designação de Photographia Contemporânea, embora em números seguintes alterne com a de A. Fillon, como colaborador fotográfico; como há referências à continuidade da colaboração fotográfica exclusiva de Fillon podemos encontrar nessas referências um aspecto a esclarecer posteriormente. As referências ao fotógrafo A. Solas começam no número 74 do 5.º ano.

15 É de assinalar que foram feitas várias edições de cada número, indicador do seu sucesso. Na coleção que consultámos, na biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, alguns números chegam à terceira edição, o que nos dá conta de que a primeira e a segunda se esgotaram, o que eventualmente também poderia reflectir a popularidade da figura retratada na primeira página, como sucede com o n.º 29 do 2.º ano dedicado à actriz Margarida Preziosi, que chegou à terceira edição.

o cônsul francês pediu às autoridades portuguesas que obrigassem Fillon a retirar, da tabuleta de fotografias que tinha exposta no passeio dos Lóios, os retratos do radical italiano Felice Orsini, autor da tentativa de assassinato de Napoleão III, e do socialista francês Alexandre Ledru Rolin, opositor exilado em Londres. As imagens dos correligionários de Fillon eram consideradas incômodas pela diplomacia francesa.

Por outro lado, a natureza da participação fotográfica de Fillon em *O Contemporâneo* justifica considerações de uma outra ordem na medida em que a fotografia, em particular as *cartes de visite*, que tinham o formato aproximado das provas coladas na primeira página da revista, eram cada vez mais frequentes e populares, à medida que a “democratização” da fotografia se aprofundava, como refere Gisèle Freund¹⁶. Dessa forma, desde meados de Oitocentos as coleções e os álbuns de *cartes de visite*, estavam a tornar-se numa prática habitual das classes sociais mais elevadas. Um exemplo é o álbum do Rei D. Fernando¹⁷, que reúne muitas *cartes de visite* de figuras destacadas dos palcos internacionais, com quem o rei consorte tinha privado. Esses álbuns representavam, no fundo, uma situação de ambiguidade entre a galeria de personalidades e o álbum de recordações, imagens de saudade. Na realidade, para além da publicação das suas fotografias de artistas em *O Contemporâneo*, Fillon também vendia exemplares das *cartes de visite* aos interessados e colecionadores, numa estratégia comercial que lhe era duplamente vantajosa¹⁸.

Como referimos, Fillon estabeleceu-se como retratista ao mesmo tempo que outros conceituados estúdios fotográficos, justamente quando o seu ofício se estava a profissionalizar, deixando de ser um mero produto da actividade de ambulantes. Os retratos de Fillon publicados em *O Contemporâneo*¹⁹ podem ser considerados como um dos primeiros conjuntos coerentes e significativos de retratos fotográficos de figuras destacadas da sociedade portuguesa, que foi realizado propositadamente para essa publicação. Esse conjunto fotográfico tem especial relevância porque, ao resultar de uma

16 Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris : Editions du Seuil, pp. 57-69.

17 Do acervo do Palácio Nacional da Pena.

18 V. “retrato [da actriz Celestina de Paladini]”, *Jornal do Comércio*, n.º 6369, 29/1/1875, p. 2. O referido retrato também foi publicado em *O Contemporâneo*, 1.º ano, n.º 4, 1875, p.1.

19 V. *O Contemporâneo*, (1875-1886), redactores Gervásio Lobato, Gomes Leal, Luciano Cordeiro, Pinheiro Chagas, Rangel de Lima (entre outros).

colaboração estabelecida entre uma empresa editorial e uma única casa fotográfica, nos permite analisar com alguma coerência centena e meia de retratos. Dessa forma podemos contornar as limitações da lacuna da falta de tratamento dos espólios fotográficos ou, como sucedeu com Fillon, do desaparecimento de parte significativa deles. Por outro lado, ocorre-nos a leitura crítica que José-Augusto França fez do significativo conjunto de retratos de Columbano Bordalo Pinheiro e, mais tarde, também dos retratos fotográficos de Fernando Lemos, ambos como um retrato da intelectualidade dos respectivos tempos²⁰. Será que não poderemos encontrar também nessas fotografias de Fillon, de *O Contemporâneo*, um vislumbre das abordagens ulteriores e igualmente analíticas? Afinal, já vimos como Fillon podia ter razões para dirigir um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa, pelas razões que Ramalho Ortigão nos forneceu, como referimos.

Um dos aspectos que mais contribuíram para o impacto que o *atelier* de Alfred Fillon teve na prática retratística fotográfica portuguesa foi o facto de ter mantido uma gestão e um corpo técnico relativamente estáveis, em que foi sistematicamente investindo²¹, ao invés de muitos dos seus concorrentes cuja actividade ainda se baseava na itinerância e se caracterizava pela estagnação técnica. Noutro plano, como vimos, a associação a *O Contemporâneo* permitiu que o seu trabalho fosse bastante divulgado entre a sociedade elegante da época. No entanto alguma aristocracia sempre desconfiou de Fillon, não tanto pelo seu jacobinismo *communard*, mas por ter tido o “péssimo gosto” de abraçar um ofício, como vimos anteriormente²². As convicções políticas de Fillon ter-lhe-ão até granjeado simpatias entre os meios mais liberais e empreendedores, que terão pesado na sua ligação a *O Contemporâneo*²³. Até a Família Real prezava o trabalho do fotógrafo francês e muitos dos retratos oficiais foram feitos no seu estúdio, em sessões mencionadas na impren-

20 Como sugeriu José-Augusto França, em debate público com Fernando Lemos, IHA FCSH-UNL, 2009.

21 Assinalem-se as contratações de operadores no estrangeiro, como J. Plessix ou M. L. Descamps.

22 V. Ramalho Ortigão, *As Farpas*, tomo XIV, pp. 79 e 80.

23 *Ibidem*.

sa²⁴. Embora não conste que a casa fotográfica de Fillon tenha recebido o alvará de fotógrafo da Casa Real Portuguesa, na verdade a preferência dos membros da família real é evidente e significativa. Essa preferência começou muito cedo, desde 1863, quando fotografou o batizado do príncipe real, imagens que seriam publicadas na revista *L'Illustration*²⁵. Apesar das várias alterações do estúdio de Fillon, devido às suas idas prolongadas para França, a família real continuou a ir-se fazer fotografar ao seu estabelecimento revelando uma evidente preferência por aquele fotógrafo²⁶. Os retratos fotográficos do estúdio de Fillon continuaram a ser referenciais mesmo após o seu desaparecimento, como podemos constatar através das publicações de gravuras da revista *O Occidente* a partir de fotografias suas, muitas no frontispício dos números daquela revista e mesmo até à década de 1900²⁷. Com esse peso artístico e, naturalmente, já na gerência do seu sucessor, Augusto Bobone, o reconhecimento formal foi concedido pela atribuição do referido alvará de fotografia real.

24 V. "A photographia" in *Jornal do Comércio*, 12.º ano, N.º 3304, 21/10/1864, p. 2; "Photographia Fillon—Hontem pelas duas horas da tarde, S.M. a rainha acompanhada dos dois principes, foram photographar-se n'este acreditado estabelecimento.

Á porta estava grande ajuntamento de povo para ver de perto a elegante senhora e os gentis infantes" in *Jornal do Comércio*, 22.º ano, N.º 6444, 30/04/1875, p. 1; Photographia Fillon—A familia real, que parece afeiçoada á photographia Fillon pois é o unico estabelecimento d'este genero, que se digna frequentar, esteve lá hontem desde as duas até ás cinco horas da tarde, examinando cuidadosamente todas as obras que alli se fazem e com os conhecimentos de bellas artes que sua magestade a rainha especialmente tem, como filha da terra clássica das artes.

A sr.ª D. Maria Pia retratou-se em diferentes maneiras e com diversos vestuarios, fato de caça, de soirée, de passeio, etc., com as bellas photographias de côr, de que este estabelecimento tem privilegio exclusivo, e com as photographias conhecidas pela denominação de clair de lune, passeio e transparentes. O sr. Fillon tirou dez ou doze cliches em diversas posições, de pé, assentada, etc.

Não houve tempo para fazer os retratos de sua magestade el-rei, nem dos infantes porque a claridade não o permitia, mas suas magestades prometteram voltar em breve para completar a colleção de retratos de toda a familia real.

As photographias de côr são realmente notaveis, dão á physionomia animação desconhecida até hoje n'este genero de retratos; parece que as côres dão relevo ás feições, e vida á imagem.

Estas photographias, unicas que se fazem em Lisboa estão expostas no atelier do sr. Fillon, rua nova dos Martyres e no Chiado á esquina da mesma rua. in *Jornal do Comércio*, 27.º ano, N.º 7851, 15/01/1880, p. 1.

25 Vd. *Jornal do Comércio*, n.º 3051, 12/12/1863, p. 1.

26 Vd. *Jornal do Comércio*, n.º 6444, 30/4/1875, p.1; vd. "Photographia Fillon - A família real, que parece afeiçoada à photographia Fillon pois é o único estabelecimento d'este género que se digna frequentar, esteve lá hontem desde as duas até ás cinco horas da tarde..." in *Jornal do Comércio*, n.º 7851, 15/1/1880, p.1.

27 Vd. *O Occidente*, 21/4/1888, 21/5/1888, 11/11/1888, 21/11/1888, 1/10/1889, 21/10/1889, 1/11/1889, 11/11/1889, 1/12/1889, 1/11/1890, 21/11/1890, 11/11/1891, 11/4/1892, 1/5/1892, 21/7/1892, 21/5/1894, 10/6/1900, 20/3/1907.



4 – O Contemporâneo,
4.º ano, N.º 55, 1878,
Actor Taborda (Fillon).

Se visitarmos a galeria de personalidades que desfilaram pelas páginas de *O Contemporâneo*²⁸ e que posaram para Fillon, encontramos uma representação significativa da elite artística e intelectual da época, contando com a presença de pintores, arquitectos, escritores, mas principalmente de actores e cantores, portugueses e estrangeiros, dos mais destacados²⁹. Na verdade, a maior parte dos retratos publicados por *O Contemporâneo* distingue-se técnica e esteticamente da produção rotineira da maior parte das casas fotográficas de Lisboa, prova da competência técnica e acerto de gosto do fotógrafo francês. Sobre este assunto não podemos deixar de dar conta dos comentários com que, à época, a imprensa portuguesa o distinguiu, mormente as elogiosas palavras de um colonista do *Jornal do Comércio*:

“A boa reputação artística que o senhor Fillon tinha deixado em Lisboa quando se retirou há anos para França, aproveitou-lhe agora no seu regresso ao nosso país. O seu estabelecimento é frequentado por numerosa e escolhida sociedade, que ali vai na certeza de encontrar sempre tudo quanto pode satisfazer os seus desejos e o mais apurado bom gosto.

O senhor Fillon, relacionado com os primeiros artistas estrangeiros, acompanha constantemente os progressos e inovações que se introduzem todos os dias na sua arte. E juntando a essas vantagens a de não empregar senão os melhores produtos

28 Para além do *Contemporâneo* importa mencionar que uma outra publicação, *Perfis Artísticos*, publicada entre 1881 e 1883, procurou seguir um figurino semelhante ao *Contemporâneo*, com fotografias coladas no frontispício, mas sem conseguir o mesmo impacto. As fotografias de *Perfis Artísticos* eram da responsabilidade do estúdio de Alexandre Solas, Fotografia Universal, antiga casa de Henrique Nunes, um concorrente directo de Fillon.

29 É importante destacar as sessões fotográficas de grandes figuras dos palcos internacionais, como a soprano Maria Sass e a actriz Celestina de Padalini; v. *Jornal do Comércio*, 21.º ano, N.º 6289, 22/10/1874, p. 1 e *Jornal do Comércio*, 22.º ano, N.º 6369, 29/01/1875, p. 2.

químicos e de possuir os mais aperfeiçoados aparelhos, obtêm resultados admiráveis e que rivalizam com os melhores que se alcançam nas fotografias estrangeiras.

Os retratos de formato para álbum ou os chamados de gabinete, são magníficos de semelhança, de nitidez e de boa disposição da luz. O relevo das feições destaca-se admiravelmente dando vida á fisionomia, e a combinação da luz faz sobressair a perfeição geral do retrato.

O portrait-carte, de dimensões mais pequenas e por conseguinte mais cómodo no preço, é feito com a mesma perfeição. Os amadores de retratos de género chamado rembrandt [sic], tem no seu estabelecimento espécimes escolhidos e numerosos.³⁰

Alfred Fillon tinha as suas credenciais firmadas como um dos mais destacados fotógrafos de Lisboa e o preferido dos meios teatrais lisboetas já que, não só colaborou com *O Contemporâneo*, em cujas páginas figuraram os mais destacados actores da cena portuguesa, como teve a referida incumbência de retratar todos os actores do Teatro Nacional de D. Maria II. Dessa forma a Fotografia Fillon pôde assumir, entre as casas fotográficas de Lisboa, o primeiro plano como retratista das elites artísticas e culturais.

Na verdade, a fotografia teatral e, em particular, o retrato teatral podem ter um papel particularmente relevante no entendimento dos aspectos conceptuais da própria história e estética fotográficas, por constituírem uma representação da representação³¹.

30 V. "Photographia Fillon" in *Jornal do Comércio*, 21.º ano, N.º 6136, 18/04/1874, p. 2.

31 Paulo Ribeiro Baptista, *Estrelas e Ases, Proposta de um percurso pelo retrato fotográfico em Portugal (1918-1939)*, Lisboa: FSCH-UNL, 2016, (tese de doutoramento), pp. 65-70.



5 – O Contemporâneo, 2.º ano, N.º 17, 1876, Actor Joaquim de Almeida (Fillon).

São aquilo a que podemos chamar uma “chave de interpretação” porque permitem fazer uma análise que ultrapassa as dimensões puramente documentais da fotografia e a sua inscrição no contexto próprio das práticas sociais e dos discursos culturais de uma forma mais evidente. Como refere o investigador e historiador belga Karel Vanhaesebrouck:

*[...] a fotografia é mais do que o resíduo de um evento passado: ela permite ao historiador analisar as relações entre o espectador e o evento, entre sujeito e objecto. [...]*³²

Desenvolvendo alguns dos aspectos da fotografia teatral na segunda metade de oitocentos, Vanhaesebrouck aborda as fotografias encenadas de actores, em que os actores tentam assumir em estúdio, frente ao fotógrafo, a essência de uma determinada peça teatral numa única imagem fotográfica ou numa série reduzida, de um modo que aquele historiador perspicazmente associa aos chamados *tableaux vivants*. Vanhaesebrouck sugere que tais imagens “funcionam” como uma indicação da transformação do papel social do actor e da forma como a imaginação popular o encara. Outra reflexão para que Vanhaesebrouck nos chama a atenção, que também assume premente actualidade, é a da circunstância da representação fotográfica dos actores ser apropriada pelo público, o que torna a estrita divisão entre a sua presença física e o papel que o actor representa extremamente porosa. Isso é tanto mais evidente quanto muitos dos actores da cena teatral portuguesa eram conhecidos pelas alcunhas dos papéis que os tinham celebrizado ou mesmo imortalizado.

Mas estes postulados, que marcaram aquele que podemos considerar o período de ouro do retrato oitocentista, o último quartel do século, já tinham sido formulados. Alguns anos antes, em 1862, o inventor da *carte de visite*, Adolphe Eugène Disdéri publicou um texto, parte da sua obra sobre a fotografia, em que teoriza acerca de algumas das mais importantes

32 Karel Vanhaesebrouck, “Theatre, performance studies and photography: a history of permanent contamination” in *Visual Studies*, 24: 2, pp. 97-106.

questões do retrato fotográfico³³ e revela, de forma evidente os motivos que o tornaram num dos mais destacados retratistas de Oitocentos, teorizando

33 Adolphe Eugène Disdéri, *L'Art de la Photographie*, Paris: Edição do autor, 1862, pp. 264-267 (tradução do autor): “*Parece, à primeira vista que, em fotografia, nada seria mais fácil do que fazer um retrato e que, para o conseguir, seria suficiente conseguir a perfeita imobilidade do modelo e usar de procedimentos rápidos. Não deve a luz desenhar a imagem com total exactidão, dando a mais fiel das cópias?*

Que sucede então para que tantos retratos não tenham semelhança e seja tão raro encontrar um em que essa semelhança seja assaz completa para satisfazer os amigos e os parentes do modelo? Porque é que as diversas representações de uma mesma pessoa são tão diferentes, de tal modo que possam exprimir, por vezes, caracteres tão diferentes e quase contraditórios? Entre os retratos que podem ser considerados como parecidos, até certo ponto, não há uns que nos mostram fealdade e outros beleza? Que outro significado poderá ter essa diversidade de imagens de um mesmo modelo, senão que esse modelo pode apresentar aspectos infinitamente variados, dentre os quais só um pequeno número é susceptível de conseguir a representação exacta e bela do seu verdadeiro carácter que, em si mesmo, constitui o retrato.

À procura da semelhança. Com efeito, fazer um retrato não é reproduzir com precisão matemática as proporções e as formas do indivíduo; é sobretudo necessário captar e representar as intenções da natureza que se manifestam nessa pessoa, justificando-as e embelezando-as, tomando em linha de conta os desenvolvimentos essenciais que lhe são conferidos pelos hábitos, ideias e vida social. Aqueles que melhor conhecem o retratado fazem dele uma ideia nítida que é resultante de todos os diversos aspectos sob os quais o vêem milhares de vezes: se possuíssem formas de exprimir essa ideia, fariam um retrato verdadeiramente semelhante, descreveriam o tipo, o carácter, os costumes, a própria alma: o artista deve ver e compreender o seu modelo da mesma forma, mais a mais ele deve buscar a beleza sem nada perder da verdade.

Nem os fotógrafos nem os seus modelos entenderam esta noção. Pensam que toda a semelhança advém da reprodução exacta das proporções, dos traços e dos trajes. Assim os retratos são geralmente caricaturas das figuras, apenas representam a fealdade do original com qualquer coisa do seu ar e da sua fisionomia, o que o torna facilmente reconhecíveis. Nesses retratos são os detalhes que mais admiramos: reconhecemos a barba, as roupas, uma parte insignificante; por vezes reconhecemos a graça de um sorriso ou a finura do olhar. Mas onde está o carácter moral da pessoa representada que apreciamos, a sua seriedade, o seu humor, a bondade que nos encanta? Aquele orador, reconhecê-lo-iam? Revela-se-nos como quando nos deixa suspensos da sua palavra? Naquele general, foram os traços flácidos de uma atitude burguesa que os soldados admiraram nas derradeiras batalhas? Não, eles não o reconheceriam senão de uniforme e traços principais.

A primeira coisa que um fotógrafo que queira obter um bom retrato deve fazer é penetrar, através das múltiplas circunstâncias do acaso no [espírito] daquele que vai ter como modelo, no seu tipo real, no seu verdadeiro carácter; estudá-lo e conhecê-lo. Só nessa condição poderá conceber uma forma de representação apropriada, que poderá escolher, quer a atitude, quer o gesto e a expressão, logo a distância, a luz, o traje, os adereços, pesquisando as combinações ópticas adequadas para realçar o que as observações lhe revelaram, numa palavra, compor o retrato.

Compor o retrato, diríamos nós, é escolher o modo de representação apropriado ao modelo e combinar todos as suas variáveis com vista a esse único fim. Expliquemo-nos: eis um sábio; eis uma vida dedicada ao estudo; as suas pesquisas profundas e os seus hábitos de reflexão acentuaram seguramente aquelas rugas verticais que percebemos na sua fronte inclinada; não é um homem de estatura elevada; a inteligência parece ter-se desenvolvido a expensas do corpo: ele é calmo, benevolente, tem um sorriso pleno de sagacidade. Eis os principais traços que marcam a sua vida quotidiana, para os seus próximos, para os seus familiares, para os seus amigos; o seu traje adequa-se naturalmente à sua vida física e moral: peças simples, algo descuidadas. É este o homem que vos pede o seu retrato. Talvez se vos apresente com outros traços, envergando um traje de circunstância, muito diferente do habitual; oferecer-vos-á uma pose amaneirada; tê-lo-ão persuadido a levar um grosso volume, o qual ele deveria fitar com uma estudada expressão grave. Cabe-vos deslindar nessas atitudes, nesses aspectos fingidos, o seu verdadeiro carácter, o tipo que vos mostrámos, a pessoa verdadeira e viva, cujas características são evidentes e naturais.

Estando a personalidade apreendida, o estilo no qual a devemos exprimir surge facilmente. Ao invés da directa semelhança, o aspecto do retrato deverá despertar, antes de mais, ideias sérias e serenas, calma e reflexão. Neste caso dever-se-á adoptar a seguinte combinação: atitudes simples, luz interior, distribuída em massas tranquilas, com amplos tons médios, fundos severos, grande sobriedade de adereços; a cabeça, raiz do pensamento, saliente e luminosa. Qualquer outra hipótese seria inverosímil, inconveniente e não permitiria conduzir a essa semelhança profunda e potente que buscamos.”



6 – Fillon, Actor Tasso (possivelmente como “Otello”),
Museu Nacional do Teatro e da Dança, inv. MNTD 8285.

uma prática que também os seus principais rivais, Nadar e Carjat³⁴, seguiam. Alguns importantes princípios do retrato psicológico estavam traçados e eles marcarão muita da mais relevante prática do retrato fotográfico até aos nossos dias, e que não podemos também deixar de reconhecer nos retratos de Fillon publicados em *O Contemporâneo*. Curiosamente, a mesma obra também aborda o problema da fotografia teatral deixando pistas para a forma como a especificidade dessa fotografia contamina a fotografia corrente³⁵.

Para o estudo da obra de Fillon e em complemento à galeria de fotografias de *O Contemporâneo*, as fotografias de artistas de teatro do acervo fotográfico do Museu Nacional do Teatro e da Dança testemunham a importância e dimensão do trabalho do retrato teatral para aquele estúdio. Os retratos realizados para o Teatro Nacional representam, nalguns casos, os artistas vestidos com os trajes de cena das peças em que contracenaram, num dispositivo que introduz novas pesquisas, oriundas, como referimos, da tradição antiga dos *tableaux vivants*. Mas essas imagens revelam sobretudo a expressividade dos artistas que, em muitos casos, simulam à frente do cenário do estúdio fotográfico atitudes e expressões dos respetivos papéis teatrais. Como refere Filipe Figueiredo, a respeito de um retrato da atriz Hermínia Adelaide por Fillon, nele “eco a dimensão de estrela”³⁶. Essa nova situação estética teve um papel importante na mudança que se começa a fazer sentir desde a década de 1870 e que foi também devedora da “democratização” que

34 Nadar, pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon, fotógrafo francês (1820 –1910), Étienne Carjat, (fotógrafo francês 1828-1906).

35 Disdéri, *idem*, p. 299-301

Dos actores e da fotografia de género

Como conseguirá o fotógrafo dar aos seus modelos o sentimento de um assunto de género? Onde encontraria ele os actores inteligentes e sensíveis, suficientemente identificados com os seus papéis para conseguirem a expressão e os gestos adequados numa acção dirigida e estranha às suas próprias paixões? Porque a imagem fotográfica traduzirá todas as variações com uma exactidão absoluta e deixará ler no personagem o conflito ou a indecisão dos seus pensamentos. Colocar-se ele à disposição dos eminentes artistas dos nossos teatros? Mas quem não sabe que a arte do actor, como a do pintor, emprega frequentemente signos convencionais, meios fictícios para chegar a efeitos reais e que os gestos mais justos, no teatro paresem maneirismos ou marcas de exagero numa acção real. O desenho fotográfico, na sua inexorável fiabilidade, não falará a indicação claríssima da origem dos personagens e representará melhor os actores em acção do que um assunto de costumes ou uma cena de sentimento. Poderíamos citar mil exemplos deste facto: não tentámos nós mesmos pintar Maria Stuart implorando ao céu? Ela está ajoelhada, com um Cristo nas suas mãos sentidas, a luz bamba os seus olhos suplicantes, o traje é exacto; o artista que serviu de modelo -e que artista!- possui no mais alto grau a capacidade de se identificar com o personagem que ele representa e exprimir as paixões com verdade: E portanto! Não é Maria Stuart que nós representámos, nem sequer é um a cena histórica, nem sequer uma cena de género, é o retrato de Madame Ristori.”

36 V. Filipe André Cordeiro de Figueiredo, *Idem*, p. 94.

a *carte de visite* permitiu, nomeadamente na multiplicação de tomadas de vista em poses. A prática excepcional de Fillon e de alguns fotógrafos mais permeáveis à novidade acabou, com o tempo, por se disseminar pela prática fotográfica corrente, sobretudo no início do século XX³⁷.

A qualidade dos retratos do estúdio Fillon, em particular de actores e personalidades, conseguiu deixar uma marca importante na sociedade portuguesa do seu tempo e foi por isso, e com naturalidade, que na sequência da morte acidental de Alfred Fillon³⁸ o seu sucessor à frente do atelier, Augusto Bobone, “herdou” a preferência dos actores e dos artistas, na ocasião de se fazerem retratar, situação de privilégio comercial a que Bobone deu continuidade e se prolongou durante a derradeira década do século XIX e primeiros anos da seguinte.

Para além de retratos, a fotografia Fillon também se dedicou a outros géneros fotográficos, a vistas, monumentos e paisagens³⁹, a estereoscopias⁴⁰ e a reproduções de obras de arte⁴¹. Não deixou de, como muitos dos seus colegas, as mostrar em certames importantes, como na Exposição Internacional do Porto de 1865⁴². A partir de 1879, passou a anunciar também um processo de fotografia a cores, mas não tivemos possibilidade de identificar nenhum exemplar⁴³.

37 Paulo Ribeiro Baptista, *Idem*, pp. 26-27.

38 Na sequência da trágica morte do fotógrafo francês, v. “Fallecimentos”, *Jornal do Comércio*, 28.º ano, N.º 8332, 28/08/1881, p. 1: “*Finou-se hontem, pelas onze horas da noite o sr. Fillon, photographo bem conhecido em Lisboa. O sr. Fillon tinha ido com a sua familia em excursão ao Bussaco e, em passeio, parou para conversar, encostando uma das mãos a uma arvore. De repente sentiu na mão uma picada, a qual, apezar de ser dolorosa, não lhe deu maior cuidado. No dia seguinte a picada formou uma borbulha de mau carácter, que o medico julgou dever incisar. Apesar da incisão, mão e braço continuaram a inchar, fez-se segunda incisão no braço, mas sem melhor resultado. Do braço a inchação ganhou rapidamente o corpo todo, produzindo a morte.*”

Era o fallecido homem enmergico, republicano convicto, e que em politica não transigia.

Foi companheiro fiel de Victor Hugo enquanto durou o imperio de Napoleao III. Como artista photographico, era um dos mais estimados em Portugal, e correspondente de varios jornaes illustrados da Europa.

Deixa viuva e uma filha inconsolaveis, a quem damos os mais profundos pêsames.”

39 V. “Officina photographica”, *Jornal do Comércio*, 11.º ano, N.º 3070, 6/1/1863, p. 1.

40 V. “A. Fillon”, *Jornal do Comércio*, 6.º ano, N.º 1785, 11/09/1859, p. 3.

41 V. “Retrato de Sua Magestade a Rainha”, *Jornal do Comércio*, 23.º ano, N.º 6761, 19/05/1876, p. 2.

42 V. *Catálogo Official da Exposição Internacional do Porto em 1865*, Porto: Typographia do Comércio, 1865.

43 V. “Photographia Fillon”, *Jornal do Comércio*, n.º 7802, 14/11/1875, p. 1.

Durante cerca de três décadas e com continuidade na direção que lhe sucedeu, o estúdio fotográfico do francês Alfred Fillon marcou o retrato fotográfico português do terceiro quartel de Oitocentos. Fillon, um republicano que participou em vários dos grandes conflitos que marcaram a França Oitocentista, se bem que não tenha tido intervenção directa na política portuguesa, aproveitou o contacto privilegiado com algumas figuras da cultura nacional para se afirmar. Instalou-se em Portugal ainda na época do pioneirismo fotográfico e soube inteligentemente consolidar a sua margem comercial através de ligações ao Teatro Nacional e ao jornal *O Contemporâneo*, o que o tornou no fotógrafo preferido pelas elites artísticas e culturais portuguesas. Mas a sua influência foi muito mais profunda porque soube, através do trabalho com os artistas de teatro, transformar a sua prática do retrato fotográfico e conseguir, dessa forma, incorporar dimensões de expressividade que faltavam ao retrato tradicional. Por tudo isso podemos dizer que Fillon foi das mais influentes personalidades da fotografia oitocentista em Portugal.



O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada no período romântico (1832-1910)

Hélio Nuno Santos Soares

Resumo

A vida por detrás das grades da clausura tinha dinâmicas internas. O Mosteiro da Esperança de Ponta Delgada foi uma das exceções no processo de desamortização das ordens religiosas femininas em Portugal, porque conseguiu manter uma vida religiosa pujante, através do ingresso de fâmulas e educandas; realizar um contínuo processo de atualização estética de novas obras de arte para o edifício do Mosteiro, especialmente para o coro alto e Igreja de Nossa Senhora da Esperança, e conservar a vida comunitária após a extinção da comunidade religiosa das Clarissas. O motivo do Mosteiro ter estas especificidades é indissociável da manutenção do culto à Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, elemento idiossincrático da cultura e identidade do povo micalense.

Palavras chave: mosteiro, clarissas, património

Introdução

O Romantismo designa uma tendência geral da vida e da arte. Por vezes apresentado em oposição ao Neoclassicismo, por ser uma reação à excessiva racionalidade clássica, negando os princípios de harmonia, ordem e proporção, caracterizando-se pelo sonho, pelo devaneio, por uma atitude emotiva, subjetiva, diante das coisas. Todavia, ambos se completam e revelam ser as duas fases de um mesmo objeto. A Igreja Católica não foi imune à produção artística neste período, vagueando entre uma produção original e o revivalismo de diversa ordem.

O objetivo deste artigo, resultante da comunicação apresentada no 2.º colóquio “Saudade Perpétua”, é contribuir para a divulgação e conhecimento do património existente no antigo Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada¹. O património existe porque houve uma comunidade humana, neste caso, uma comunidade religiosa feminina de vida em clausura. Farei uma curta abordagem à vivência da vida monacal durante o período em estudo no Mosteiro da Esperança, apresentando o impacto das decisões políticas na vida desta comunidade religiosa, mas também a sua capacidade de adaptação à nova realidade social e política da época e de fazer novas encomendas artísticas ou intervencionar as existentes.

A vida por detrás das grades da clausura tinha dinâmicas internas. O Mosteiro da Esperança foi uma das exceções no processo de desamortização das ordens religiosas femininas em Portugal². O Mosteiro conseguiu manter a vida religiosa, através do ingresso de fâmulas e educandas; realizar um contínuo processo de atualização estética e encomenda artística, sobretudo para o coro alto, igreja de Nossa Senhora da Esperança e capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres, mantendo o desafio de perpetuar a vida comunitária após a extinção da Comunidade de Clarissas. Enquanto a maioria das comunidades religiosas femininas, ao nível nacional, perdeu vitalidade no decurso do séc. XIX, extin-

¹ Para a compreensão da história do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança cf., Soares, 2018. Hélio Soares é licenciado em História, mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento pela Universidade dos Açores e Investigador do Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa (CEHR).

² Luís Silveira define a desamortização do séc. XIX “como o processo pelo qual o Estado, por meio de hasta pública, transfere para a posse de particulares bens que lhe pertenciam ou eram propriedade de outras entidades” (cf. Silveira, 2000: 60).

guindo-se por morte de última religiosa, a comunidade da Esperança manteve o dinamismo humano e económico. Estas particularidades são indissociáveis da manutenção do culto à Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, pelo que representava e representa este culto ao nível social e identitário.

1. A fundação do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança

O primeiro Mosteiro de Clarissas na ilha de S. Miguel foi construído em Vale de Cabaços, nas imediações da Vila de Água de Pau (1523). Mas a localização e insegurança da época foram motivos de abandono desta primeira casa religiosa, como nos elucida Monte Alverne: *como estava junto ao mar e remoto dos moradores da vila [Água de Pau], temendo os franceses, corsários e bereges, requereram seus parentes que as mudassem dali*³. Assim a Comunidade foi dividida entre o Mosteiro de Santo André da Vila Franca (1531) e o Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada (1541).

O Mosteiro foi edificado em terreno doado pelo casal Fernão de Quental e Margarida de Matos, por iniciativa do 5.º Capitão do Donatário da ilha, D. Rui Gonçalves da Câmara (1490-1535) e de D. Filipa Coutinho, sua esposa, conhecida por *Capitã Velha*⁴. O Capitão recolheu *as esmolas do povo ajuntar massame para se fazer um mosteiro para se recolherem estas pobres freiras que ficaram em Vale de Cabaços*⁵. O Capitão faleceu em 1535 sem ver iniciada a obra. O seu filho, D. Manuel da Câmara (1504-1578)⁶, não quis continuar a proteger as religiosas, que ainda viviam em Vale de Cabaços, mandando-lhes dizer *se*

3 Monte Alverne, 1994, II: 71. Frei Agostinho de Monte Alverne (1629-1726) nasceu e morreu na Vila da Ribeira Grande, ilha de São Miguel. Segundo Reis Leite *professou no convento [Nossa Senhora do Guadalupe] da Ribeira Grande, onde iniciou os seus estudos com os frades franciscanos, (...), sendo porém pregador de merecimento e gozando da fama de frade virtuoso, o que lhe valeu a escolha para comissário da Ordem Terceira da cidade de Ponta Delgada, em 1699 (...). Deixou como obra uma crónica da província franciscana dos Açores cujo título completo é um verdadeiro programa: Crónica da província de S. João Evangelista, das ilhas dos Açores, da Ordem de S. Francisco, em que se dá relação como foram descobertas as ilhas de S. Miguel e Santa Maria e da criação de suas vilas e cidades, com suas ermidas, freguesias, e pessoas de confissão, fundação de seus conventos, mosteiros e recolhimentos e do estado dos conventos e mosteiros, em tempo de comissão, custódio e província, das cousas da Misericórdia e suas rendas, e das cousas notáveis que tem acontecido e das pessoas que em virtude floresceram até ao ano de 1695.* (cf. Leite, [s.d.]).

4 Cf. Frutuoso, 2005, IV: 175. Sobre a biografia de Rui Gonçalves da Câmara.

5 Monte Alverne, 1994, II: 71.

6 Para a biografia de D. Manuel Câmara (cf. Rodrigues, 2001).

*quisessem se fossem casar, e mandou vender a madeira e o mais que para o mosteiro estava, como podemos verificar na sentença da demanda que o mesmo entrepôs contra o Mosteiro, posteriormente, para se tornar padroeiro*⁷. Foram os moradores de Ponta Delgada que se uniram para a continuação da edificação do Mosteiro. O patrocínio de D. Filipa Coutinho deve ter continuado a existir, porque foi ela, *quase como mãe*, na expressão de Monte Alverne, que assistiu as religiosas até à conclusão das obras de edificação⁸. Por esse motivo, a abadessa deu *sítio para junto do mosteiro edificar umas casas, com condição que por sua morte as deixaria ao mosteiro*⁹.

Em 23 de abril de 1541, domingo de Páscoa, as restantes freiras de Vale de Cabaços, *alguns sete, ou oito freiras*¹⁰, que, por serem pobres, não tiveram lugar em Santo André da Vila Franca, ingressam no primeiro Mosteiro da Vila de Ponta Delgada, com invocação de Nossa Senhora da Esperança, terceiro em fundação na ilha.

2. Alguns aspetos sobre as casas religiosas nos Açores no contexto liberal

Os Açores foram palco de acérrimos combates entre liberais e absolutistas¹¹. D. Pedro IV instala-se nas ilhas a partir de 22 de fevereiro de 1832, com a sua chegada a Ponta Delgada. Como regente nomeou o primeiro governo liberal, do qual fazia parte Mouzinho da Silveira, ficando responsável pela emissão de leis. Para este ministro, a lei era o instrumento de regulação da sociedade. Pelo Decreto n.º 25, de 17 de Maio de 1832, suprimiram-se as ordens religiosas nos Açores¹². Nesta data, nos Açores havia 23 conventos

7 Monte Alverne, 1994, II: 73 e 74.

8 *Idem*, 1994, II: 72.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem* e Chagas, 2007: 630.

11 Cf. Rodrigues e Fernandes, 2008: 436-471. Na perspetiva das relações da sociedade e o Estado em Portugal, no séc. XIX (cf. Clemente, 2012); numa ótica mais açoriana, isto é, entre Diocese de Angra e o liberalismo (cf. Costa, 2008: 59-68 e Enes, 1994 e 2008).

12 Cf. *Collecção de Decretos e Regulamentos ...*, 1836: 150-154.

de religiosos, 17 mosteiros de religiosas e 6 recolhimentos¹³, perfazendo ao todo 46 casas religiosas. A lei de 1832 mantivera, porém, a vigência de um convento franciscano masculino em cada uma das ilhas capitais de distrito, São Miguel, Terceira e Horta, extintos pela lei de Joaquim António de Aguiar, de 30 de maio de 1834¹⁴. Este decreto, de uma só vez, extinguiu todas as casas de quaisquer ordens regulares masculinas e nacionalizou os seus bens, à exceção dos objetos sagrados de culto. No ano anterior, pelo decreto de 5 de agosto de 1833, interditava-se a admissão de noviços e ordenava-se a expulsão dos existentes, decretava-se a proibição da emissão de votos, tocando nos fundamentos da preservação da vida religiosa¹⁵. Para as ordens femininas foi permitida a sua continuidade, mas proibindo-se a admissão de noviças. Era o início da lenta mas inexorável morte das clarissas.

No que respeita às casas femininas, 10 mosteiros femininos foram suprimidos juntamente com os masculinos¹⁶, em 1832, devido à fama da vida que neles se vivia, com *comportamento indisciplinado, irreverente e escandaloso, relaxação, freiratismo são algumas das causas, podendo-se resumir na falta de vocação religiosa da maioria e total ausência da vida comum*, segundo Maria Fernanda¹⁷. Manteve-se o Mosteiro de S. Gonçalo, em Angra; o Mosteiro da Glória, na Horta, e os Mosteiros de Santo André e o de Nossa Senhora da Esperança, ambos em Ponta Delgada. As religiosas dos demais mosteiros extintos, que assim desejassem, deveriam ingressar num destes mosteiros. Pela lei de 4 de abril de 1861, determinou-se a expropriação dos bens das ordens femininas, à exceção das casas onde habitassem, ressaltando-se que também estes mosteiros encerravam por morte da última religiosa, sendo o imóvel integrado na Fazenda Pública¹⁸.

¹³ Enes, 1999: 324.

¹⁴ Para o conhecimento da legislação produzida desde o séc. XVII à atualidade e que determinou a atuação sobre as Ordens e Congregações Religiosas (cf. LxConventos. Disponível em: <http://lxconventos.cm-lisboa.pt/legislacao/>).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Enes, 1999: 340.

¹⁸ Em 1826, a Coroa tinha procedido à avaliação do imóvel, por ordem régia, como se comprova pelo pagamento aos avaliadores dos ofícios de pedreiro e carpinteiro. Cf. BPARPD, Livro da despesa diária (1821-1828), fl. 75v. 01-1826.

3. A comunidade religiosa da Esperança na época romântica (1832-1895)

Em 1825, vésperas do liberalismo, a população monacal era de 44 religiosas, 30 fâmulas, ou seja as mulheres que estavam ao serviço das religiosas, e 2 subnumerarias¹⁹. No ano de 1832, o Mosteiro da Esperança acolheu algumas das religiosas provindas dos extintos mosteiros da ilha, como é o caso de *Maria Luiza do Coração de Jezus e Jacinta Candida do Coração de Jezus irmãs e religiosas professoras do extinto Mosteiro de Nossa S.^{ra} da Conceição desta cid.^e de P.^{ta} Delgada*²⁰, que em junho já estão instaladas no Mosteiro²¹. Pelo caderno de obras, em abril de 1832, somos informados da necessidade de realização de obras de melhoramento para admissão das religiosas deslocadas: *por tres dias ao caiador Jacinto José por cair o Noviciado e algumas celas, que se prepararão p.^a as senhoras, que de novo entrarão, de S.^o André e S. João*²².

Nos anos subsequentes, a abadessa foi recebendo pedidos de admissão de religiosas egressas dos mosteiros extintos, como aconteceu, em 1853, com a *M.^e Anna Umbelina, religiosa professora do extinto Mosteiro de Jezus da Villa da Ribeira Grande*, fazendo-se acompanhar de uma fâmula²³. Outro aspeto que se constata são os diversos pedidos de saída das religiosas para *tomar ares*, por exemplo a madre Anna Ricarda, a 2 de julho de 1866, pede para sair do Mosteiro para *aliviar os seus padecimentos*²⁴. A comunidade religiosa em 1860, aquando do primeiro inventário realizado pela Fazenda Pública, detinha 26 religiosas, 36 fâmulas, 4 fâmulos e 5 empregados²⁵.

19 Arquivo do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (AMNSE), Livro do Granel (1771-1834), p. 183.

20 AMNSE, Carta da Abadessa do Mosteiro da Esperança a pedir autorização para admitir as religiosas Maria Luiza do Coração de Jezus e Jacinta Candida do Coração de Jezus (1832).

21 Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (BPARPD), 3.º Caderno de obras do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (1828-1832), fl. 36.

22 *Idem*, fl. 34v. (cf. Supico, 1995, III: 983).

23 AMNSE, Carta da Abadessa do Mosteiro da Esperança a pedir autorização para admitir a M.^e Anna Umbelina (1853).

24 AMNSE, Requerimento para sair do mosteiro (02/07/1866).

25 Arquivo Nacional da Torre de Tombo (ANTT), Inventário do Convento de Nossa Senhora da Esperança (1860).

Por Decreto e Instruções de 31 de maio de 1862, do Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios da Fazenda, regulou-se a execução da Lei de 4 de abril de 1861, na qual os mosteiros femininos de Portugal foram extintos, por óbito da última religiosa professa, sendo incorporados os seus bens nos Próprios da Fazenda Nacional²⁶.

Ao nível da sustentação, o Decreto de 17 de maio de 1832, art.º 5, previa a atribuição do subsídio de 800\$000 réis anuais, para sustentação das religiosas e manutenção do imóvel²⁷. Para o período entre 1834 a 1878 a documentação do Arquivo do Mosteiro é omissa quanto a este subsídio. Através da contabilidade do Mosteiro, a partir de 1878 confirma-se a atribuição de um subsídio anual do governo²⁸, sendo que, diversas despesas são cobertas pelas esmolas do Senhor Santo Cristo²⁹, o que comprova a importância financeira deste culto para a sustentação da comunidade.

O Mosteiro foi extinto em 29 de dezembro de 1894, por morte da última religiosa, a madre Maria Vicência da Conceição, conforme telegrama do delegado do tesouro, José Moniz Bettencourt³⁰. Em 30 de Dezembro de 1894, a Fazenda Pública tomou posse do Mosteiro, conforme consta no auto de posse:

26 Cf. Lx Conventos.

27 Cf. Collecção de Decretos e Regulamentos, 1836: 152.

28 AMNSE, Livros das contas da comunidade (1878-1889)

29 Cf. AMNSE, Livros das contas da comunidade (1878-1889) e Conta da receita e despesa da Capella [Santo Cristo] (1875 e 1876).

30 ANTT, Telegrama a informar do falecimento da última religiosa (29-12-1894). A madre Maria Vicência da Conceição era natural da ilha de Santa Maria, filha de Ignácio Joaquim Cabral e de Florinda Jacinta Teodora, naturais de Vila do Porto, vindo a residir em Ponta Delgada alguns anos após o casamento. Professou na ordem das Concecionistas do Mosteiro de Nossa Sr.ª da Conceição de Ponta Delgada. Por extinção deste, em 1832, ingressou no Mosteiro da Esperança com sua irmã madre Constantina Tomásia do Coração de Maria, mas este ingresso não foi imediato, vivendo alguns meses fora da vida religiosa. Em conjunto com sua irmã requereram ao Vigário Capitular o ingresso no Mosteiro da Esperança, sendo autorizadas por rescrito a 29 de janeiro de 1833. A madre Maria Vicência exerceu diversos cargos. Foi nomeada abadessa a 2 de maio de 1888 pelo bispo diocesano (cf. Nomeação para Abadessa a madre Maria Vicência da Conceição [02-05-1888]) e faleceu a 29 de dezembro de 1894, extinguindo-se o Mosteiro da Esperança da Ordem das Clarissas. (cf. AMNSE, Pedido de admissão da Madre Maria Vicência da Conceição e de Madre Constância Thomazia do Amor Divino, Religiosas do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Ponta Delgada (28-01-1833) e Moreira, 2000: 6-7 e 112-113).

Aos trinta dias do mez de Dezembro de mil oitocentos e noventa e quatro, pelas doze horas da manhã, nesta cidade de Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, Açores, se procedeu por parte da Fazenda Pública e para cumprimento do paragrapho primeiro do artigo cento onze do Regulamento Geral da Administração da Fazenda Publica de quatro de Janeiro de mil oitocentos e sessenta á posse publica e pacifica da igreja e convento de Nossa Senhora da Esperança da mesma cidade e ilha, realizada por virtude do fallecimento, no dia de hontem, da muito reverenda Abadessa a Excellentissima Senhora Dona Maria Vicencia da Conceição, ultima freira do mesmo convento³¹.

A população monacal era de vinte recolhidas, sendo dez fâmulas e dez educandas³². Conforme o disposto na legislação, o Mosteiro devia ser extinto e encerrado, contudo o delegado do tesouro do distrito, ao informar do óbito da religiosa, pede para que esta determinação não se execute: *faleceu hoje a ultima religiosa / convento esperança venerando-se alli a imagem do Senhor Santo Christo de profunda / devoção para açorianos rogo a V. Ex.^a para não se interromper / o culto se digne permitir continuação actuaes pupilas e continuação do subsidio³³*. Como podemos constatar o argumento é o culto ao Senhor Santo Cristo. Podemos especular se este pedido já teria sido feito anteriormente, sendo provável que sim. O pedido foi aceite, pois no ofício de 18 de Março de 1895, o delegado do Tesouro manifesta a sua satisfação:

a população do convento se julga feliz e perfeitamente reconhecida pelas deliberações tomadas pelo vosso illustre Ministro e por essa illustre Direcção Geral, e que os habitantes desta ilha se mostram também satisfeitos e gratos ante resolução tão consentânea com os seus sentimentos religiosos e devoção especial pela veneranda Imagem do Senhor Santo Christo de S. Miguel. Por mim próprio me considero agradecido por se ter tomado em consideração as minhas ultimas propostas sobre o assumpto sujeito³⁴.

31 AMNSE, Segundo inventário do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (24-01-1895), fl. 1 v.

32 Cf. ANTT, Relação do pessoal existente no Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança no dia 29 de Dezembro de 1894.

33 ANTT, Telegrama a informar do falecimento da última religiosa (29-12-1894).

34 ANTT, Ofício do delegado do tesouro do distrito de Ponta Delgada ao Conselheiro Director Geral dos Proprios Nacionaes (18-3-1895).

A administração do imóvel foi entregue a uma Comissão Administrativa assim composta: *Presidente, (...) Governador Civil do Districto, Doutor António Moreira da Camara Coutinho de Gusmão. Vogaes: o Excellentissimo e Reverendissimo Ouvidor Ecclesiastico do Concelho de Ponta Delgada, José Caetano Travassos de Lima; e o Delegado do Thesouro no Districto, Francisco Joaquim Monis de Bettencourt*³⁵.

A gestão corrente do Mosteiro foi entregue à Comissão Directora formada pelas recolhidas Maria Augusta, regente, Maria Guilhermina da Conceição e Dona Maria do Carmo Raposo, vogais, que prestaram juramento e se comprometeram com *a guarda e conservação de todos os objectos existentes de portaes a dentro do mesmo Convento*³⁶. Esta comissão tinha a missão da administração corrente do Mosteiro, conforme ata de instalação da Comissão Administrativa: *a administração das esmolas e oferendas com aplicação ao culto do Senhor Santo Christo, conservação da igreja convento, e sustentação própria da população existente no mosteiro (...) pelo esplendor do culto, guarda fiel e conservação acurada de todos os objetos existentes no convento*³⁷.

4. O património integrado no período romântico

O património existente no Mosteiro da Esperança, para o período romântico, somente se percebe na sequência da época Moderna. Não é algo compartimentado, está integrado numa espiritualidade e arquitetura anterior, sofrendo, por vezes, simplesmente campanhas de renovação artística. A Reforma da Igreja Católica, após o Concílio de Trento, acentuou em termos espirituais, a religião como opção de vida e a prática dos exercícios de penitência e piedade, justificando o estado monacal e a renúncia voluntária ao mundo secular, consubstanciada no cumprimento da *Regra*. Nesta época, a piedade cristã era marcada pelos mistérios da Paixão de Cristo, orientando as

35 ANTT, Acta da instalação da Comissão Administrativa do Convento de Nossa Senhora da Esperança (04-03-1895)

36 AMNSE, Segundo inventário do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (24-01-1895), fls. IV-2.

37 BPARPD, Livro das atas da comissão administrativa do Convento da Esperança, fl. 2.

devoções e privilegiando o ideário de piedade e ascetismo, a que se juntava a oração mental, a comunhão eucarística e a divulgação de práticas devocionais. As devoções particulares das religiosas existentes no interior dos Mosteiros possibilitavam uma espiritualidade mais intimista e afetiva. A Igreja Católica valorizou a vida monacal, conventual e o sacerdócio ministerial, enquanto opções de vida e meios para alcançar a santidade.

A Iconografia e a Imaginária, presentes nas igrejas monacais, testemunham as principais devoções da ordem religiosa correspondente. As suas imagens são cuidadas e queridas pelos fiéis, alcançando, algumas delas, fama de milagreiras e de conceder favores aos crentes devotos. O Mosteiro da Esperança, pela presença da Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, foi e é lugar de reunião e de peregrinação das gentes micaelenses; os retábulos e oratórios existentes no coro alto estão perfeitamente integrados na espiritualidade da Ordem das Clarissas e nas dinâmicas sociais que as religiosas mantinham com a sociedade, porque são as religiosas que financiam ou procuram mecenas para as aquisições devocionais ou de renovação artística³⁸.

O processo de desamortização dos bens das ordens religiosas determinava que o património artístico, em observância das Instruções da Direcção Geral dos Próprios Nacionais, era enviado ao Museu Nacional da Academia de Belas Artes e Arqueologia de Lisboa, entre outros; os objetos de culto foram entregues a confrarias e paróquias; outros, vendidos em hasta pública. Os livros necessários à administração de Fazenda foram entregues ao Inspector dos Arquivos e Bibliotecas Públicas e a outras instituições.

4.1. A Igreja de Nossa Senhora da Esperança

Nos conventos ou mosteiros, a igreja conventual era o espaço mais importante, sendo inclusivamente acessível à sociedade civil em determinados momentos. As confrarias ou irmandades e os instituidores privados podiam administrar capelas laterais das igrejas conventuais. Nos conventos de clausura havia mesmo uma diferenciação entre a igreja de dentro e a igreja de fora, sendo esta última restrita à comunidade. Na igreja conventual o retábulo

³⁸ A leitura do artigo de Francisco Lameira e Vítor Serrão ajuda-nos a perceber, por analogia, com as devidas diferenças, sobre o processo de encomenda de retábulos para o séc. XVII, que respondia às necessidades espirituais de uma comunidade. Cf. Lameira e Vítor, 2002: 3-4.

da capela-mor desempenhava o papel cimeiro e, conseqüentemente, era o de maiores dimensões. No restante templo podia haver mais retábulos, tantos quantos as necessidades e as disponibilidades³⁹.

As igrejas dos mosteiros são o principal espaço do complexo monacal, local de mediação entre a terra e o céu. O lugar onde habita Deus na terra. Entrar na igreja é símbolo de realização espiritual pessoal e comunitária, na participação na Redenção de Cristo.

O templo assume uma dimensão pública, mas também de mediação entre a clausura e o exterior. Porque as igrejas dos mosteiros da Ordem das Clarissas, como de todas as ordens contemplativas, estão divididas em duas partes denominadas nave e coro ou igreja de dentro e igreja de fora. Estas designações provêm do facto de a chamada igreja de fora estar em contato com o exterior, dimensão pública, enquanto a de dentro está em contato com o interior do mosteiro, como continuação do espaço destinado à clausura. Por este motivo, surgem associados ao espaço da igreja, dispositivos de transição entre a igreja e o exterior do mosteiro, e de transição entre a igreja e o interior do mosteiro⁴⁰. A igreja da Esperança está de acordo com este critério, a igreja e o coro tinham uma leitura espacial independente, apesar de formarem um edifício comum.

Na capela-mor da igreja da Esperança encontramos o silhar de azulejos com cenas da vida da Virgem, lado do evangelho: 1. a Anunciação; 2. a Visitação; 3. o Nascimento de Jesus. Do lado da epístola: 4. a Fuga para o Egito; 5. os Esponsais da Virgem; 6. o Pentecostes; 7. a Ascensão da Virgem. Algumas das litanias da virgem encontram-se representadas por anjos que seguram o respetivo símbolo alusivo: rosa (rosa mística), estrela (estrela da manhã), igreja (mãe da Igreja), vaso (vaso honorífico atr.), coroa (rainha), arca (arca da aliança), torre (torre de marfim ou aliança) e porta (porta do céu). Este conjunto azulejar não se encontra datado nem assinado. Todavia Luís Ataíde informa-nos da encomenda, provavelmente em 1909, ao mestre conimbricense António Augusto Gonçalves, que foi o seu autor, fazendo a seguinte descrição:

39 Cf. Lameira e Serrão, 2002: 62.

40 Cf. Silva, 2008: 135 e ss.



1 – Capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres

Todos os quadros assentam em silbar e são separados por pilastras, de bases em mascarões, e volutas a sustearem nichos com anjos e moldurados por conchas estilizadas que rematam, ao centro, em querubins e, lateralmente, com vasos floridos. (...) A cor única é o azul pouco vigoroso sobre branco, de melhor nuance nas figuras, e menos límpido nos molduramentos e mais acessórios. O desenho é desigual; correcto nas figuras dos painéis imprimindo-lhes movimentação, muito enfraquece, porém, nas restantes dos nichos dos plintos⁴¹.

41 Ataíde, 2011, IV: 15 – 16. António Augusto Gonçalves Neves (19-12-1848 – 4-11-1932) nasceu, viveu e morreu na cidade de Coimbra. Foi professor, arqueólogo, artista, crítico e historiador de arte. Era filho do pintor conimbricense António José Gonçalves Neves. Foi fundador da Escola Livre das Artes do Desenho da cidade, em 1878, que funcionou sob a sua direcção. Posteriormente, promoveu a criação de uma fábrica de cerâmica popular, no bairro de Santa Clara. Por sua iniciativa, foi criado em Coimbra, em 1890, um Museu de Arte Industrial. Promoveu o restauro da Sé Velha, cujas obras foram iniciadas em 1893. Reorganizou, a partir de 1894, o Museu de Antiguidades do Instituto de Coimbra, que em 1911 deu lugar ao Museu Machado de Castro, sendo o seu primeiro director (1913-1928), promovendo a sua ampliação e reorganização (cf. AA.VV. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, [s.d.]: 551-553). Sobre a sua produção bibliográfica (cf. Madahil, 1947). Era um defensor acérrimo do progresso social através do trabalho e da necessidade das artes na formação integral do cidadão comum. (Pereira, 2012: 20-29).



2 – Teto da capela do Senhor Santo Cristo



3 – Projeto de pintura para o teto da capela do Senhor Santo Cristo

A documentação administrativa do Mosteiro é omissa para este período, como também refere Luís Ataíde, e a nossa investigação não encontrou qualquer referência arquivística a esta encomenda em outros arquivos. O autor que vimos citando é contemporâneo desta encomenda, o que nos faz crer no conhecimento da atribuição e datação até que nova informação surja.

4.2. O teto da capela do Senhor Santo Cristo ao *estilo moderno*

O coro baixo e a capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres são dois espaços concebidos para funções distintas, porém na atualidade são vistos como um único espaço de culto à Imagem do *Ecce Homo*, onde se cruzam a memória e a identidade religiosa dos açorianos. O nosso estudo versa sobre o teto da capela, dado que possui um conjunto decorativo inserido em painéis trapezoidais (sendo dois de dimensões superiores), formando uma composição octogonal, pintado sobre estuque, utilizando a técnica de pintura a têmpera. Ao centro, sobre um resplendor radiante, é representado um triângulo com o olho da providência, que representa a Santíssima Trindade e a onisciência / omnipresença de Deus. Cada painel é decorado com albarradas (vasos floridos) com elementos fitomórficos e diversos elementos florais e vegetalistas. A extremidade possui lambrim com grinaldas de flores. Os diversos painéis são

separados por frisos de talha dourada, sendo o friso de acabamento exterior decorado com talha rendilhada, igualmente dourada.

No arquivo do Mosteiro há um desenho, sem assinatura e não datado, ao gosto Neoclássico, mas provavelmente executado no séc. XIX⁴². O autor do desenho classifica o estilo como sendo *no gosto moderno*⁴³. Em nossa opinião, este desenho foi o projeto inspirador para a execução do atual teto, com algumas alterações realizadas pelo pintor aquando da execução. Identificamos algumas das alterações: os oito painéis formavam um octógono perfeito; o emolduramento exterior formava um friso geométrico inspirado em elementos decorativos da arte grega; a posição do vaso era inversa, bem como o estilo fitomórfico utilizado, etc.

No dealbar do séc. XX, o Mosteiro sofreu diversas obras de conservação, como se atesta pela documentação existente, promovidas pela regente Maria Augusta Pereira Machado, de acordo com as funções que lhe foram atribuídas, aquando da extinção da comunidade de Clarissas⁴⁴, mas com a concordância e orientação do Ouvidor de Ponta Delgada à época, Pe. José Augusto da Silva. A capela que alberga a Imagem do Senhor Santo Cristo integrou esta campanha de obras. De 1900 a 1903 são realizadas obras na Capela, sendo a Imagem do Senhor Santo Cristo mudada para o coro alto e colocada sobre o altar de Nossa Senhora de Belém. A intervenção ficou registada na inscrição do camarim existente no tardo da capela: *sendo regente D. Maria Augusta Pereira Machado, foi renovada a pintura d'esta capella em 1900 e de todo foi renovada em 1902*. O único documento que refere de modo explícito estas obras é o memorando de reabertura da capela, o qual resume a intervenção nas seguintes palavras: *tendo-se procedido a renovação da pintura do retábulo e tecto da capella do Senhor Santo Christo dos Milagres (...) que terminou no dia três do mez de Março do anno acima referido[1900]*⁴⁵. A reabertura da capela contou com a presença do venerando bispo de Angra, Dom Francisco José Ribeiro de Vieira de Brito.

42 AMNSE, Desenho para o teto da capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres (XIX).

43 Ibidem.

44 Cf. BPARPD, Livro das atas da comissão administrativa do Convento da Esperança, fl. 2.

45 AMNE, Relatório de obras da Capelas do Senhor Santo Cristo (1900).

Outro aspeto importante neste processo são os fornecedores e os respetivos materiais utilizados. Pela análise das faturas é possível percebermos que eram comerciantes da cidade de Ponta Delgada e os respetivos materiais utilizados nas diversas intervenções. Tendo em conta o descritivo supra, para a pintura e douramento da capela do Senhor Santo Cristo, o fornecedor do ouro e tintas foi a loja comercial *Candido Fortunato de Salles*, localizada na Rua dos Mercadores⁴⁶.

4.3. O coro alto, um espaço devocional

A arquitetura dos mosteiros da Ordem das Clarissas colocou a porta principal da igreja na parede lateral, permitindo a existência do coro baixo e coro alto, opostos ao altar-mor, onde as religiosas participavam nas celebrações religiosas, separadas dos restantes fiéis por grades. A estes espaços a comunidade clausurada designava igreja de dentro. A separação canónica entre as religiosas e a comunidade dos fiéis e, com ela, o sacerdote celebrante, nem sempre se refletiu igualmente em termos arquitetónicos.

Nos mosteiros da Ordem das Clarissas, o coro é um espaço de grande significado em todo o mosteiro, pois é nele que as religiosas passam muitas horas do dia em oração, tornando-se um local muito especial. Encontra-se separado da igreja por uma parede, onde é colocada uma grade de comunicação. A sua configuração é quase sempre retangular e raramente excede a igreja em tamanho. O aparecimento do coro alto, que remonta à época moderna, terá estado na origem da eleição do acesso lateral do templo⁴⁷, facilitando o recato da comunidade religiosa em relação ao corpo da igreja⁴⁸. Antes do Concílio de Trento as igrejas somente possuíam um coro. As *Constituições Geraes* de 1693 determinaram a existência do coro alto⁴⁹.

Na vida comunitária era obrigatória a presença de todas as religiosas no coro, nomeadamente durante a récita do ofício divino, as quais eram convocadas pelo sino. Aqui se realizavam dia após dia as horas canónicas e a participação

46 AMNSE, Fatura de Candido Fortunato de Salles (05/03/1900).

47 Jaquinet, 2015: 237.

48 Fernandes, 1995: 143.

49 *Constituições Geraes*, 1693: 78.



nas celebrações litúrgicas que ocorriam na igreja de Nossa Sr.^a da Esperança. Podemos dizer que no coro alto se cruzam diferentes devoções comunitárias e individuais: a eucarística, a principal, que ocorre no altar-mor da igreja de Nossa Sr.^a da Esperança, as diferentes devoções domésticas presentes em retábulos, oratórios, capela do Senhor dos Passos e na grande devoção à Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, visível através de uma pequena janela oval, com portada, para a respetiva capela. Para o período em estudo, escolhi três oratórios presentes neste espaço que foram sujeitos a uma campanha decorativa ocorrida em 1854 e 1855. As respetivas imagens de invocação dos oratórios são de um período anterior, estilisticamente identificadas com o barroco.

4.3.1. O arco do coro alto

Sobre a grade de ferro do arco do coro-alto abre-se um nicho, com porta de vidro, que tem no interior uma imagem de Cristo crucificado (escultura policromada sobre suporte de madeira). É encimado por uma sanefa de perfil ondulante com borlas pendentes em talha dourada. O fundo é pintado com querubins que se destacam de entre um fundo de nuvens que envolve o Cristo.

Ainda no interior do nicho, diversas jarras cerâmicas encerram flores de papel. Este nicho possui um emolduramento duplo em talha dourada, com decoração marmoreada de fingimento, separados por frisos côncavos dourados.



4 – Arco do coro alto
5 – Nicho de Cristo crucificado

Em conformidade com as informações prestadas pela empresa de conservação e restauro *Nova Conservação SA*, podem-se identificar, pelo menos, duas campanhas decorativas, nomeadamente ao nível do arco e porta e elementos entalhados no seu interior⁵⁰. Na parte inferior, existe a inscrição da data *3 D' DEZ. bro DE 1854*, podendo ser relativa à segunda campanha decorativa, devendo a primeira ser anterior a esta data, talvez 2.^a metade do século XVIII. A decoração aplicada às tábuas de fundo deste oratório poderá ter ocorrido já no século XX, apesar de não ter sido verificada nenhuma intervenção subjacente. É de salientar que a pintura interior apresenta características formais e técnicas em tudo idênticas à aplicada nas tábuas de fundo do oratório de N. Sr.^a do Guadalupe.

4.3.2. O Oratório de Nossa Senhora da Paz

No lado sul do coro encontra-se o Oratório de N. Sr.^a da Paz, constituído por uma maquieta envidraçada, que resguarda a escultura dourada e policromada, em madeira, do período Barroco (provavelmente de meados do séc. XVIII), que representa N. Sr.^a com o Menino.

O oratório é formado por três faces envidraçadas, separadas entre si com colunas de fuste torneadas e douradas com acabamento em pináculos de

⁵⁰ Nova Conservação, 2019: 9. A intervenção de conservação e restauro está a decorrer à data da redação deste artigo. Com a elaboração do relatório final, provavelmente, surgirão novas conclusões.



6 – Oratório de Nossa Senhora da Paz

lágrima invertida. A cúpula do oratório é decorada com elementos florais dourados sobre fundo azul e os emolduramentos possuem decoração marmoreada de fingimento. O interior do oratório possui pintura decorativa, onde um conjunto de querubins emerge de entre as nuvens. Assenta sobre uma base de forma triangular invertida, possuindo uma cartela central que insere a data de execução: *10 D'JANEIRO 1855*. A data inscrita na peanha parece corresponder à data da execução da última intervenção executada⁵¹. Os técnicos de conservação e restauro detetaram, sob a atual decoração, outras campanhas decorativas também com pintura de imitação de marmoreado, embora recorrendo a outras técnicas, materiais e tonalidades. No que respeita à decoração, aplicada nas tábuas de fundo deste oratório, a mesma poderá ser resultante de uma intervenção do século XX, como acontece no oratório anterior⁵².

4.3.3. Oratório de Nossa Senhora de Guadalupe

O oratório é constituído por uma maquetina com três faces envidraçadas, possuindo no seu interior uma escultura barroca, com policromia sobre madeira, representando a Virgem de Guadalupe com o Menino. A maquetina possui as três faces envidraçadas, com emolduramentos dourados e arco de volta perfeita na parte superior. É ornamentada, no frontão, com elementos fitomórficos e folhagens em talha dourada, recortada sobre cornija. Insere-se numa estrutura retabular, com arco de volta perfeita, que une a um entablamento interrompido. Possui pilastras emolduradas por frisos dourados com extremidades

⁵¹ Nova Conservação, 2019: 7.

⁵² Nova Conservação, 2019: 7.



7 – Oratório de Nossa Senhora de Guadalupe

semicirculares. É encimado por baldaquino de perfil curvilíneo, com sanefa entalhada e encimada por elementos de talha dourada representando folhagens e elementos florais estilizados. Toda a decoração é marmoreada de fingimento. O interior do oratório possui uma pintura decorativa com elementos florais, que envolvem a imagem de Nossa Senhora. O oratório assenta sobre uma base de forma triangular invertida.

Tendo em conta a sua estrutura retabular e as semelhanças com o oratório de S. Francisco de Paula, de 1809, e considerando a existência de outra campanha decorativa subjacente à atual na mesa de altar, também marmoreada e com características distintas⁵³, podemos pressupor que a execução do oratório é de início do séc. XIX. No que respeita à data inscrita na cartela, com a indicação da execução a *8 D'AGOSTO 1855*, podemos pressupor que a mesma se insere numa segunda campanha decorativa.

Conclusão

O 2.º Colóquio do grupo “Saudade Perpétua” foi uma oportunidade de conhecimento e reflexão sobre o património romântico nos Açores e no continente português, na sua diversidade e características específicas. Na minha comunicação procurei, sobretudo, divulgar o património do Mosteiro da Esperança. Não foi minha pretensão fazer história da arte ou realizar uma análise exaustiva ao património integrado apresentado.

Algumas considerações finais são pertinentes. No quadro político do país de oitocentos, o liberalismo tomou posse dos bens das congregações religiosas femininas; logo, a sua autonomia financeira foi colocada em causa. O regime determinou a atribuição de subsídios às casas religiosas até à sua extinção. Perante esta realidade e verificando-se que em 1860 o Mosteiro da Esperança tinha uma população residente de, aproximadamente, setenta pessoas, era necessário um orçamento significativo para a despesa corrente. Considerando estes fatos, é lícito questionar quem promoveu e custeou estas intervenções, bem como quem as executou e o porquê de uma renovação estética. Até ao momento não foi possível localizar a documentação

⁵³ Nova Conservação, 2019: 2.

administrativa para esta época que, eventualmente, contribua para uma melhor clarificação. A iniciativa e empenho das zeladoras de cada capela ou oratório era imprescindível. A ação destas religiosas pautava-se pela devoção pessoal, que motivava eventuais campanhas de melhoramento artístico de cada conjunto. O financiamento poderia ser resultado duma angariação pessoal junto de familiares e amigos, bem como de uma iniciativa da comunidade, embora esta possibilidade seja menos comum em períodos mais recuados; todavia, para a campanha decorativa de meados de oitocentos, poderá ser uma justificação para as semelhanças estilísticas adotadas.

As intervenções realizadas no coro alto têm uma proximidade cronológica e uma clara semelhança na sua execução artística, o que nos faz concluir que são o resultado de uma campanha de renovação estética executada pelo mesmo artista. Extrapolando, para fora dos muros monacais, também será interessante realizar analogias com as artes decorativas existentes em algumas casas da elite micaelense de oitocentos.

Outra questão que nos apraz salientar é a gradual transformação do Mosteiro em recolhimento feminino por processo iniciado antes da extinção do mesmo, com a admissão de educandas e fâmulas. Como foi exposto, aquando da extinção da Ordem das Clarissas residiam vinte senhoras nesta casa religiosa. Os diversos intervenientes no processo de extinção não foram indiferentes à necessidade de proteção das residentes; contudo, o motivo principal para a transformação definitiva do Mosteiro em recolhimento, de que encontramos explicação na documentação trocada entre Lisboa e Ponta Delgada, aquando da extinção, foi a manutenção do culto ao Senhor Santo Cristo dos Milagres.

Portanto, depreendemos que a vitalidade do Mosteiro da Esperança e o seu carácter excecional no panorama nacional se deve, simplesmente, ao culto da Imagem do Senhor Santo Cristo. Um culto que envolvia todos os estratos sociais e era gerador de avultadas ofertas monetárias e em géneros.

Arquivo Nacional da Torre de Tombo – ANTT

Fundo do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, cx. 2078:

Pessoal do Convento (18-06-1860)

Primeiro inventário do mobiliário e imobiliário (16-06-1860)

Pessoal existente no Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (30-12-1893)

Ofício a informar do falecimento da penúltima freira do Convento da Esperança (15-03-1894)

Telegrama ao Delegado do Tesouro de Ponta Delgada a exigir providências policiais para evitar o descaminho dos bens dos Mosteiros de Santo André e Esperança (04-04-1894)

Telegrama do Delegado da Fazenda Pública à Direcção Geral dos Proprios Nacionaes a informar que a última religiosa do Convento da Esperança está a morrer (04-04-1894)

Telegrama a informar do falecimento da última religiosa (29-12-1894)

Segundo inventário do mobiliário e imobiliário (24-01-1895)

Ofício com auto de posse do Mosteiro da Esperança e juramentos (26-01-1895)

Nota comparativa entre os dois inventários a que se procedeu no extinto Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (23-02-1895)

Telegrama a informar do falecimento da última religiosa (29-12-1894)

Ofício do Delegado do Tesouro do distrito de Ponta Delgada ao Conselheiro Director Geral dos Proprios Nacionaes (18-3-1895)

Acta da instalação da Comissão Administrativa do Convento de Nossa Senhora da Esperança (04-03-1895)

Arquivo do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança – AMNSE

Livro das Esmolas da Capela do Senhor Santo Cristo (1750 atr. -1890)

Segundo inventário do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (24-01-1895)

Livros das contas da comunidade (1878-1889)

Segundo inventário do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (24-01-1895)

Conta da receita e despesa da Capella [Santo Cristo] (1875 e 1876)

Conta da receita e despesa da Capella [Senhor Santo Cristo] de julho de 1875 (22-08-1876)

Memorando das obras na Capela do Senhor Santo Cristo e respetiva transladação da Imagem do Senhor Santo Cristo (03-03-1900)

Conta da Receita e Despesa do Senhor Santo Christo e Comunidade (1903)

Factura de *Francisco M. do Rego Costa* – Armazém de quinquilharia, ferragens, ferro, tintas, chapéus, líquidos e outras mercadorias (18-11-1902)

Projeto para o teto da capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres, [s.d]

Recibo de pagamento a João de Medeiros Moura e João Raposo, por trabalho feito no altar do Senhor Santo Cristo (03-01-1903)

Recibo de pagamento a João de Medeiros Moura e João Raposo, por trabalho feito no altar do Senhor Santo Cristo (10-01-1903)

Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada – BPARPD

Livro das atas da comissão administrativa do Convento da Esperança

Livro da despesa diária (1821-1828)

Livro de atas das reuniões da Comissão Administrativa do Convento de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada (1895-1903)

Fontes legislativas

Collecção de Decretos e Regulamentos..., 1836: 150-154. Disponível em: <http://net.fd.ul.pt/legis/1832.htm#>.

LXCONVENTOS. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2013/2015. Disponível em: <http://lxconventos.cm-lisboa.pt/legislacao/> (consultado em: 10-12-2017).

Fontes Impressas

Monte Alverne, Fr. Agostinho de, *Crónicas da Província de São João Evangelista*. 2.^a Edição. Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, vol. I e II, 1994.

Chagas, Frei Diogo, *Espelho cristalino em jardim de várias flores*. Ponta Delgada, Direção Regional dos Assuntos Culturais / Centro de Estudos Gaspar Frutuoso, 2007.

Clemente, José (Presbítero do Oratório de S. Filipe Nery). *Vida da Venerável Madre Teresa da Anunciada Escrita e Dedicada ao Senhor Santo Cristo com Invocação do Ecce Homo*. Anotações de Hugo Moreira. 21.^a Edição. Ponta Delgada, Empresa Gráfica Açoriana, Ponta Delgada, 2015.

Frutuoso, Gaspar, *Saudades da Terra*. Instituto Cultural de Ponta Delgada, vol. IV, 2011.

Ordem de São Francisco, *Constituições geraes pera todas as Freiras e Religiosas sogeitas à obediência da Ordem de N. P. S. Francisco nesta Família Cismontana*. Lisboa, officina de Miguel Deslandes, 1693. Disponível em: <http://purl.pt/24049> (consultado em: 20-01-2017).

Relatórios técnicos

Nova Conservação S.A, *Breve descrição das campanhas decorativas detectadas nos oratórios e retábulos do Coro Alto*, março de 2019.

Bibliografia

AA.VV., Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. VI, [s.d.], p. 551-553.

Afonso, Carlos Falcão. *Ponta Delgada: Vandalismo ou Desenvolvimento*. Ponta Delgada, Câmara Municipal de Ponta Delgada, 2007.

Ataíde, Luís Bernardo Leite de, “Novos subsídios para a Etnografia e para a História da Arte Portuguesas – II – Azulejos do Convento da Esperança de Ponta Delgada”. In *Revista Michaelense*. Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, ano II, 1919, p. 168-173.

Ataíde, Luís Bernardo Leite de, *Etnografia, arte e vida antiga dos Açores*. 2.^a Edição. [s.l.], Governo dos Açores: Direção Regional da Cultura, vol. I e IV, 2011.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*. 1.^a Edição, 9.^a Impressão. Barcelona, Editorial Herder, 2012.

Jacquinet, Maria Luísa, “Corpos de Clausura. Reflexões sobre a Arquitectura Monástica feminina na época moderna”. In LOPES, Maria da Conceição, direc., *DIGITAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património, n.º 2, 2015, p. 229-237. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/digitar/issue/view/137/showToc> (consultado em: 02-12-2016).

Lameira, Francisco e Serrão, Vítor, “O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)”. Universidade dos Algarve, 2002, p. 55-88. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/7025> (consultado em 26/03/2019).

Pereira, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*. Lisboa, Círculo de Leitores: Coleção Temas e Debates, 2012.

Idem, *Decifrar a arte em Portugal: oitocentos*. Lisboa, Círculo de Leitores, vol. V, 2014.

Clemente, Manuel, *Igreja e sociedade portuguesa – do liberalismo à república*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

Costa, Susana Goulart, “A diocese de Angra e a implantação do Liberalismo”. In Bruno, Jorge A. Paulus e Cota, Pedro Juliano, coord., *Actas do Colóquio “O Liberalismo nos Açores”*. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 2008, p. 59-68.

Enes, Maria Fernanda, *A Reforma Tridentina e a religião vivida nos Açores, 1580-1750*. Ponta Delgada, Signo, 1991.

Idem, *O Liberalismo nos Açores: religião e política (1800-1832)*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1994.

Idem, “A invocação e o culto do Senhor Santo Cristo em Ponta Delgada – São Miguel”. In Marques, Cátia Teles e, coord., *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, vol. 27, 2010, p. 211-226. Disponível em: <http://cultura.revues.org/347> (consultado a 30-09-2016).

Cambotas, Manuela Cernadas, Meireles, Fernanda e Pinto, Ana Lúcia, *Arte Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 2010.

Silva, Lígia Paula Simões Esteves Nunes Pereira, *Arquitectura Monástica de Clarissas em Portugal*. Dissertação de Doutoramento. Recurso eletrónico. Coruña, Universidade da Coruña, 2008. Disponível em: BPARPD (consultado em: 02-08-2017).

Silveira, Luís Nuno Espinha, “Desamortização II. Século XIX”. In Azevedo, Carlos Moreira, coord., *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa de Portugal, 2000, vol. II, p. 60-62.

Anexo documental

AMNSE, Relatório de obras na Capela do Senhor Santo Cristo (1900)

Ad constandum in omnitempore

Neste anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil novecentos, tendo-se procedido a renovação da pintura do retábulo e tecto da capella do Senhor Santo Christo dos Milagres do Convento de Nossa Senhora da esperança desta Cidade de Ponta delgada, foi transferida a veneranda Imagem para o Coro de cima e ali, colocada sobre o altar de Nossa Senhora de Belem, onde esteve enquanto duraram os trabalhos da dita pintura, que terminou no dia três do mez de Março do anno acima referido, sendo ella, de tarde transladada então para logar que lhe é próprio na aludida Capella. No dia seguinte, primeiro domingo da quaresma, sendo Regente do Convento a Ex.^{ma} Snr.^a Maria Augusta Pereira Machado, Capellão - parochu quem este escreve, e segundo Capellão o M.^{to} revd.^o Beneficiado da Matriz desta Cidade José Ullisses de Normandia, para mais solenisar esta transladação, com licença do Ex.^{mo} e Revd.^{mo} Snr. Bispo desta Diocese d'Angra, Dom Francisco José Robeiro de Vieira de Brito, pelo M.^{to} Rvd.^o Ouvidor deste Districto ecclesiastico, José Augusto da Silva, com assistência dos dois referidos Rvd.^{os} Capellaes e de todo o pessoal exclusivo deste Convento, foi celebado o Santo Sacrificio da Missa sobre o altar da acima mencionada Capella do Senhor Santo Christo dos Milagres, sendo por esta ocasião, dentro da mesma Missa, feita pelo M.^{to} Rvd.^o Celebrante uma pratica sobre o Evangelho do dia.

Para que conste em todo o tempo, eu Padre Manoel Augusto Machado, Capellão - Parochu deste Convento de Nossa Senhora da Esperança, fiz este memorial que vai assignado pelo M.^{to} Rvd.^o Ouvidor, Beneficiado, segundo Capellão, Ex.^{ma} Regente e mais Senhoras que o quizerem subscrever com o seu nome.

P.^o José Augusto da Silva
P.^o José Ullisses
P.^o Manoel Augusto Machado
A Regente Maria Augusta Pereira Machado
Catharina Julia do Carmo
Maria Machado
Emilia Quental
Maria Guilhermina da Conceição
Jacinta Candida Meirelles
Maria José Felix Machado
Maria Thereza da Silveira
Maria Amelia Netto (?)
Maria das Dores Sousa Araujo
Maria Angelica de Medeiros
Carolina Henriqueta de Medeiros



Teclado e abreviador. Manuel de Sousa, 1891.
Igreja de S. Pedro – Vila Franca do Campo.
(Fotografia de Isabel Albergaria Sousa)

A actividade organeira nos Açores na segunda metade do século XIX: um panorama ímpar no contexto português

Isabel Albergaria Sousa*

Resumo

Após a implantação do regime liberal, a produção organeira em Portugal – particularmente prolífica entre o último quartel do século XVIII e a segunda década do século XIX – conheceu um período de declínio. Comparativamente à fase final do Antigo Regime, na qual se disseminaram por todo o país (inclusivamente nos Açores) órgãos de tipologia portuguesa de organeiros de referência como Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira, a actividade organeira da segunda metade de Oitocentos em território continental cingiu-se, praticamente, à importação de instrumentos estrangeiros ou de componentes de instrumentos de estética estrangeira para montagem em Portugal, apartando-se assim da tradição portuguesa de final de Setecentos.

Nos Açores, além de uma vintena de órgãos daqueles organeiros que ainda subsiste, há um significativo número de órgãos assinados por construtores residentes nas ilhas, na segunda metade do século XIX, moldados na estética barroca portuguesa tardo-setecentista de Peres Fontanes e Machado e Cerveira. Estes órgãos surgem num tempo em que, paradoxalmente, o espírito do Romantismo já tinha penetrado na expressão artística portuguesa. De entre os construtores residentes nos Açores destaca-se o padre Joaquim Silvestre Serrão, pela importância da sua acção em diferentes domínios artísticos.

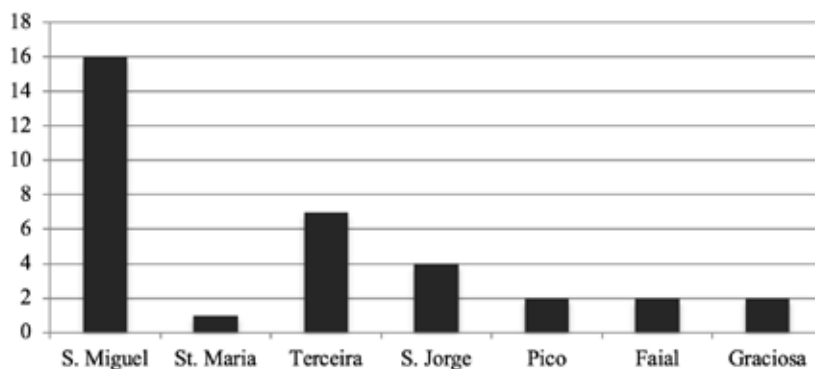
Palavras-chave: Órgãos históricos dos Açores, séc. XIX, Joaquim Silvestre Serrão.

* Doutora em Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Investigadora do CESEM/FCSH-UNL.

A construção do património organístico dos Açores

A especificidade do património organístico dos Açores reside na quantidade de órgãos e na estética da sua concepção. Dos cinquenta e seis órgãos actualmente espalhados por oito das nove ilhas¹, destaca-se um expressivo conjunto de construção portuguesa (trinta e quatro exemplares), concebido entre 1788 e 1892, em dois contextos políticos diferentes (Gráfico 1).

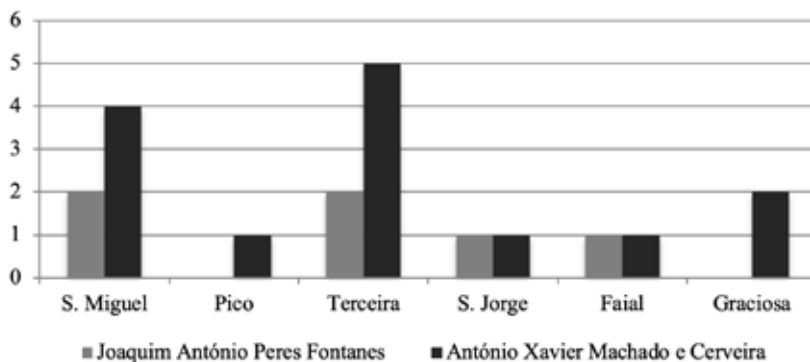
Gráfico 1 – Distribuição dos órgãos históricos portugueses por ilha (1788-1892)



Entre 1788 e 1831 os Açores receberam inúmeros órgãos (dos quais sobrevivem vinte) dos dois mais importantes organeiros em actividade no continente: Joaquim António Peres Fontanes (1750-1818) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828) (Gráfico 2).

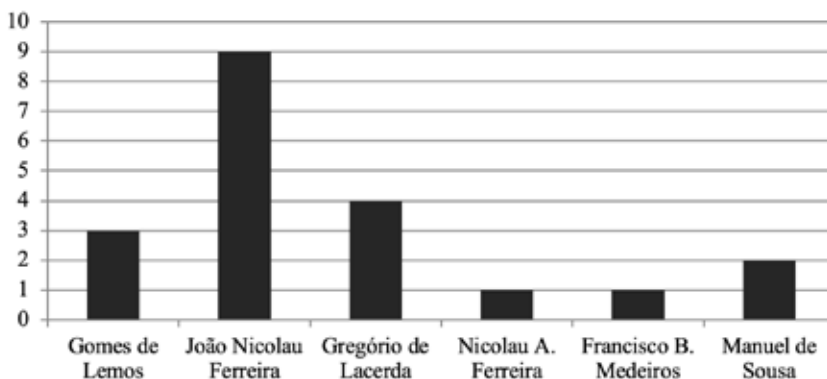
¹ Cf. Dinarte Machado e Gerhard Doderer, *Inventário dos Órgãos dos Açores* (Presidência do Governo Regional dos Açores/Direcção Regional da Cultura, 2012). Aos cinquenta e cinco órgãos contemplados no referido inventário, acresce mais um órgão adquirido pelo Conservatório Regional de Ponta Delgada em Outubro de 2018.

Gráfico 2 – Distribuição dos órgãos de Peres Fontanes e Machado e Cerveira por ilha (1788-1831)



Após o termo do Antigo Regime em Portugal (em 1834), e até ao ano de 1892, os Açores perpetuaram a tradição organeira de Peres Fontanes e de Machado e Cerveira, com novos órgãos concebidos por construtores locais, ou com ligação ao arquipélago, ou ainda que aqui fixaram residência (Gráfico 3).

Gráfico 3 – Produção organeira após a implantação do regime liberal (1834-1892)



Se, por um lado, os órgãos adquiridos pelos Açores no período final do Antigo Regime traduzem a proximidade do arquipélago com a capital, relativamente à tendência organeira e musical da época, por outro lado, os órgãos construídos nos Açores na segunda metade do século XIX reflectem uma actividade ímpar no contexto continental, quando a indústria organeira vivia uma fase de declínio, como consequência das políticas liberais e da relação do regime com a Igreja. Existiu, efectivamente, alguma dinâmica na actividade organeira no continente, sobretudo no norte do país, muito embora numa perspectiva cada vez mais arredada da estética de Peres Fontanes e de Machado e Cerveira e num âmbito cronológico muito mais curto. Quer a organaria, quer a música sacra em território continental, ressentiram-se com a secularização, especialmente com a abolição das ordens religiosas e consequente encerramento das estruturas conventuais, importantíssimas proprietárias de órgãos.

Em pleno período Romântico, os Açores demarcaram-se pela continuidade da tradição portuguesa de organaria do final do Antigo Regime, de perfil barroco, por meio de uma actividade assaz regular num período de quarenta anos².

A expressão barroca manifestava-se na concepção dos órgãos e também nas caixas que os emolduravam. Aspectos como a dimensão dos órgãos e a ornamentação das respectivas caixas reflectiam a oscilação da economia local – associada à produção e comercialização da laranja³ –, que se repercutia no poder de compra dos patronos das igrejas, das irmandades, das

2 Ver Isabel Albergaria Sousa, *Os órgãos históricos dos Açores (1788-1892): construtores, características e repertório*, Dissertação de Doutoramento (Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2018), pp. 51-68. Os órgãos de estética romântica nos Açores surgiram a partir da década de oitenta do século XIX, primeiro com o exemplar da Igreja de N.ª Sr.ª do Rosário, na Lagoa (ilha de S. Miguel), da empresa alemã Eberhard Friedrich Walcker & Cie, op. 481, datado de 1886; depois com os vários órgãos de Manuel Serpa da Silva (em várias ilhas) – construtor natural da ilha do Faial e emigrante nos Estados Unidos da América –, os quais resultam de uma mistura de influências, como francesa, portuguesa e americana; e ainda o órgão da Igreja de N.ª Sr.ª da Graça, Praia do Almocharife (ilha do Faial), de estilo francês, sem identificação de construtor nem data (presumivelmente do início do século XX). Consultar D. Machado e G. Doderer, *Inventário dos Órgãos dos Açores* (Presidência do Governo Regional dos Açores / Direcção Regional da Cultura, 2012), p. 99.

3 O espaço de tempo entre 1788 e 1892 corresponde, sensivelmente, ao período que Sacuntala de Miranda designou por “Ciclo da Laranja”, quando a cultura da laranja no arquipélago cresceu largamente com amplos benefícios económicos para uma franja da sociedade insular. Cf. Sacuntala de Miranda, *O Ciclo da Laranja e os “gentlemen farmers” da Ilha de S. Miguel (1780-1880)*, 2.ª edição (Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1995).

misericórdias e das confrarias, estruturas normalmente dominadas pelas elites locais. Os órgãos mais imponentes, conceptualmente mais ricos e economicamente mais onerosos foram adquiridos na época próspera daquela cultura, sensivelmente de 1780 até aos anos cinquenta do século XIX. A partir da década de sessenta, com a diminuição daquela produção citrina e dos lucros do seu comércio, as igrejas passaram a adquirir instrumentos menos dispendiosos e visualmente muito mais sóbrios⁴.



1 – Joaquim António Peres Fontanes, 1797. Igreja Paroquial de S. José, Ponta Delgada – S. Miguel. Fotografia de Pedro Gomes.

⁴ Cf. Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, p. 7.

Dos órgãos esteticamente mais ricos refira-se, por exemplo, o órgão da Igreja Paroquial de S. José (também o maior e mais importante dos Açores em termos de concepção) – construído em Lisboa no ano de 1797 por Joaquim António Peres Fontanes, e encomendado pelos frades do então Convento de S. Francisco –, enquadrando-se perfeitamente na dimensão artística de enorme qualidade daquela igreja (Fig. 1).



2 – Joaquim António Peres Fontanes, 1794. Igreja do Carmo, Ponta Delgada – S. Miguel. Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.

3 – António Xavier Machado e Cerveira, 1788, n.º 22. Convento de S. Francisco (actual Museu de Angra do Heroísmo). Angra do Heroísmo – Terceira. Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.

4 – António Xavier Machado e Cerveira, 1828, n.º 102. Igreja Matriz de S. Sebastião. Ponta Delgada – S. Miguel. Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.

À semelhança dos restantes órgãos das igrejas açorianas, o da Igreja de S. José foi inicialmente colocado em tribuna própria sob o primeiro arco do lado do Evangelho, junto ao coro alto, tendo sido para aqui removido já no século XX. Outro interessante exemplar do mesmo construtor, mas de dimensão muito mais pequena, com data de 1794, encontra-se na Igreja do Carmo, antigo Convento das Concepcionistas (contíguo ao Palácio da Conceição, actual sede da Presidência do Governo Regional). O interior das portadas que protegem o teclado e a fachada de tubos exibe um conjunto harmonioso de pinturas de instrumentos musicais (Fig. 2).

Do período final do Antigo Regime merecem destaque, ainda, outros dois órgãos de referência no panorama organístico açoriano, cuja decoração das caixas evidencia o espaço de quarenta anos decorrido entre a construção de um e outro (décadas de oitenta do século XVIII e vinte do século XIX): o órgão do Convento de S. Francisco (actual Museu de Angra do Heroísmo), na ilha Terceira, construído por António Xavier Machado e Cerveira em 1788, n.º 22 (Fig. 3), e o órgão da Igreja Matriz de S. Sebastião, em Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, do mesmo construtor, datado de 1828, n.º 102 (Fig. 4).





5 – Pormenor da caixa. António Xavier Machado e Cerveira, 1828, n.º 102.
Igreja Matriz de S. Sebastião. Ponta Delgada – S. Miguel. Fotografia de M. Fernanda Sequeira.

A Igreja Matriz de S. Sebastião conserva no seu arquivo a escritura do contrato para a construção do seu órgão, celebrada em 2 de Maio de 1826 entre a Confraria do Santíssimo Sacramento da referida Igreja Matriz (adquirente do órgão) e o construtor António Xavier Machado e Cerveira, na qual se estabelece “Que a pintura do Órgão no caso de que a Irmandade o queira Pintado, será por conta da mesma Irmandade”⁵. De facto, há uma discrepância entre a data pintada sobre a consola do órgão – 1830 – e a data da placa identificativa do construtor, incorporada na consola – 1828, o que sustenta a hipótese de a pintura da caixa, por sinal muito rica, ter sido realizada por um artífice local (Fig. 5).

⁵ Arquivo da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada, *Títulos diversos Confraria do Sant. Sacramento*, n.º 1 a 58.

Órgãos de concepção portuguesa na segunda metade do século XIX

A construção de órgãos nos Açores após a implantação do regime liberal, por diferentes construtores com ofícios variados, desenvolveu-se a partir do modelo de concepção dos órgãos de que o arquipélago já dispunha, da autoria de Peres Fontanes e de Machado e Cerveira⁶, embora num contexto político e económico claramente diferente, em que o acesso ao metal para a construção dos tubos, por exemplo, era difícil ou oneroso. Além disso, os conventos masculinos já tinham sido encerrados e nacionalizados e o poder económico dos mecenas dos conventos femininos e outras instituições religiosas, como confrarias e irmandades, era francamente inferior ao do final do Antigo Regime. Como consequência, os materiais de construção e a decoração das caixas passaram a ser de outra qualidade – menos ricos e diversificados –, e o recurso a materiais de órgãos já desmantelados passou a ser frequente. O órgão da Igreja Matriz de N.^a Sr.^a da Estrela, na Ribeira Grande (ilha de S. Miguel), construído por Sebastião Gomes de Lemos em 1855, é um bom exemplo dessa prática. A caixa e alguns tubos foram reaproveitados de um instrumento anterior, provavelmente propriedade da mesma igreja (Fig. 6)⁷.



6 – Sebastião Gomes de Lemos, 1855. Igreja Matriz de N.^a Sr.^a da Estrela. Ribeira Grande – S. Miguel. Fotografia de Dinarte Machado.

6 Consultar Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*

7 No livro de inventários da paróquia de Nossa Senhora da Estrela da Ribeira Grande consta a venda de um órgão antigo, registada em 1856. Cf. Arquivo Municipal da Ribeira Grande, *Livro dos Inventários da Paróquia de Nossa Senhora da Estrela na Ribeira Grande (1839-1866)*, fl. 91.

O principal elemento comum entre os órgãos dos organeiros continentais e os construídos nos Açores é o sistema de anulação de *Cheios* – um recurso técnico configurado num pedal, accionado pelo executante, que permite a alternância praticamente instantânea entre dois níveis sonoros distintos, como *forte* e *piano*⁸. A presença desse sistema, assim como de outras características técnicas e fónicas, proporciona a autonomização de uma organaria portuguesa tardo-setecentista, até então integrada no contexto da organaria ibérica. Na terminologia organística portuguesa, o *forte* corresponde à designação de *Cheio* e o *piano* à de *Flautado* (Fig. 7).



7 – Pedal “anulador de cheios”.
Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.



8 – João Nicolau Ferreira, 1858, n.º 2.
Igreja de S. Pedro. Ponta Delgada
– S. Miguel. Fotografia de Isabel
Albergaria Sousa.

8 Sobre as características dos órgãos portugueses de finais de Setecentos consultar João Vaz, *A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística em Portugal no Antigo Regime*, Dissertação de Doutoramento, vol. I (Universidade de Évora, 2010) e “Dynamics and Orchestral Effects in Late Eighteenth-century Portuguese Organ Music: The Works of José Marques e Silva (1782-1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)” in *Interpreting Historical Keyboard Music*, John Kitchen e Andrew Woolley (eds.), (Ashgate, 2013).

A intensa actividade em torno da construção de órgãos nos Açores na segunda metade de Oitocentos deveu-se, inquestionavelmente, à presença do padre Joaquim Silvestre Serrão, que chegou em 1841 a Ponta Delgada, onde viveu até à sua morte, em 1877. A boa relação que tinha com o bispo de Angra, D. Frei Estevam de Jesus Maria, e também com Bernardo Machado de Faria e Maia, Prior da Igreja Matriz de Ponta Delgada, igreja onde assumiu as funções de organista, permitiram-lhe a integração nos circuitos sociais, culturais e eclesiásticos, gozando de grande simpatia e apreço por parte da sociedade açoriana. Além de organista, pedagogo e compositor, Silvestre Serrão teve uma acção preponderante na área da manutenção e construção de órgãos, servindo de referência aos construtores regionais. Apesar de o seu nome não constar nos órgãos (prática comum na identificação do instrumento), há um conjunto de referências na imprensa periódica da época que atestam a sua autoria, por exemplo, do órgão da Sé de Angra (inaugurado em 1854), entretanto destruído por um incêndio em 1983, e do órgão da Igreja de S. Pedro em Ponta Delgada, de 1858 (Fig. 8). Silvestre Serrão terá omitido a sua autoria pela condição sacerdotal ou até pelas circunstâncias políticas pouco claras que poderão ter estado na origem da sua deslocação para a ilha de S. Miguel⁹.

Por intermédio do seu protector nesta ilha, o 1.º Visconde da Praia (Duarte Borges de Medeiros Dias da Câmara), Serrão conheceu um carpinteiro que viria a auxiliá-lo na construção dos órgãos, tornando-se depois construtor independente: João Nicolau Ferreira (1820-1878). O nome deste construtor consta em seis órgãos (nas ilhas de S. Miguel e Santa Maria), com diferentes dimensões: São Pedro (Ponta Delgada, ilha de S. Miguel), n.º 2, 1858; Santa Luzia (Feteiras, ilha de S. Miguel), n.º 3, 1860; Convento de N.ª Sr.ª da Guadalupe, vulgo S. Francisco (Ribeira Grande, ilha de S. Miguel), n.º 4, 1863; N.ª Sr.ª das Vitórias (Vila do Porto, ilha de Santa Maria), n.º 7, 1867; Santo António (Capelas, ilha de S. Miguel), n.º 8, 1875; N.ª Sr.ª da Ajuda (Bretanha, ilha de S. Miguel), n.º 9, 1877. Interessa sinalizar os órgãos da Igreja de Santa Luzia, nas Feteiras, e do Convento de S. Francisco, na Ribeira Grande, cuja tubaria foi integralmente feita em madeira, processo pouco comum que reflecte uma estratégia para contornar a quase inacessibilidade aos tubos de metal, aproveitando a habilidade de João Nicolau Ferreira em carpintaria.

9 Consultar Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, pp. 191-193.

A numeração dos instrumentos sobreviventes (da sua autoria) pressupõe a construção de outros dois órgãos actualmente desconhecidos (Tabela 1). Tendo em conta a concepção dos instrumentos e o facto de Silvestre Serrão ter sofrido de doença prolongada a partir de 1866, a parceria entre João Nicolau Ferreira e Silvestre Serrão recai sobretudo nos dois primeiros instrumentos, construídos na década de cinquenta (Sé de Angra e S. Pedro de Ponta Delgada)¹⁰.

Número	Igreja	Data
[1]	Sé (Angra do Heroísmo – Terceira)	1854
2	São Pedro (Ponta Delgada – S. Miguel)	1858
3	Santa Luzia (Feteiras – S. Miguel)	1860
4	Convento S. Francisco (Ribeira Grande – S. Miguel)	1863
5	?	
6	?	
7	N. ^a Sr. ^a das Vitórias (Vila do Porto – S. Maria)	1867
8	Santo António (Capelas – S. Miguel)	1875
9	N. ^a Sr. ^a da Ajuda (Bretanha – S. Miguel)	1877

Tabela 1 – Órgãos de Silvestre Serrão/João Nicolau Ferreira

Paralelamente a esta actividade – concentrada no grupo oriental do arquipélago – assistiu-se ao desenvolvimento da mesma actividade no grupo central, sobretudo nas chamadas ilhas do Triângulo (Faial, Pico e S. Jorge), por outros protagonistas, provavelmente com ligações a Silvestre Serrão e a João Nicolau Ferreira.

Tomé Gregório de Lacerda (1832-1876) nasceu na Calheta, na ilha de S. Jorge. Proprietário, era tio do pianista, compositor e maestro açoriano Francisco de Lacerda. Segundo as informações disponíveis, construiu quatro órgãos entre 1854 e 1874 para as ilhas de S. Jorge e Pico¹¹: o primeiro para a Igreja da Ribeira Seca (S. Jorge), em 1854/55, o segundo para a Igreja da Calheta do Nesquim (Pico) em

¹⁰ *Idem*, pp. 61 e 62.

¹¹ Cf. Manuel Azevedo da Cunha, *Notas Históricas – Calheta de S. Jorge, Açores* (Universidade dos Açores, 1981), pp. 272 e 273.

1859, o terceiro para a Igreja Matriz das Velas (S. Jorge), em 1865, e o último, em 1874, para a Igreja de Nossa Senhora da Piedade, nas Lajes do Pico (ou para a Igreja da Ponta dos Rosais, em S. Jorge¹²). Destes, sobrevive apenas o órgão da Igreja Matriz das Velas, por sinal alvo de profundas alterações ao longo dos tempos. Segundo Manuel d'Azevedo da Cunha (1861-1937), nas suas *Notas Históricas – Calbeta de S. Jorge (Açores)*, Gregório de Lacerda terá contactado directamente com Silvestre Serrão em S. Miguel, antes de 1859¹³.

Após a morte de Silvestre Serrão, em 1877, e de João Nicolau Ferreira, no ano imediatamente seguinte, viveu-se o período menos fértil na construção de órgãos nos Açores, segundo a tradição de Peres Fontanes e Machado e Cerveira, o que só se reverteu, embora de forma gradual e muito menos intensa, a partir de 1884, com a construção de um órgão para a Igreja de S. João Baptista (Fig. 9), na freguesia de S. João (ilha do Pico), único instrumento que se conhece de Nicolau António Ferreira¹⁴.

Esse instrumento, que de resto se conserva em óptimas condições, apresenta uma pintura completamente diferente das demais caixas, predominando os tons de branco e azul, com apontamentos dourados, numa conjugação que poderá ser original ou resultado de uma intervenção efectuada no século XX, na sequência de uma moda de restauro que proliferou nas igrejas açorianas e que se caracterizava pela sobrecarga de cor.



9 – Nicolau António Ferreira, 1884.
Igreja de S. João – Pico.
Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.

12 Segundo D. Machado e G. Doderer, *Inventário dos Órgãos dos Açores*, (Presidência do Governo Regional dos Açores / Direcção Regional da Cultura, 2012). p. 99.

13 Cf. Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, pp. 62 e 63.

14 Ainda está por esclarecer o grau de parentesco com João Nicolau Ferreira. Consultar Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, p. 64.

A simbólica produção de Nicolau António Ferreira poderá ser justificada de três formas: não ter querido adoptar a organaria como ofício, ter embarcado nas rotas emigratórias da época, nomeadamente para a América, ou ter falecido precocemente.

Na ilha de S. Miguel surge o nome de Francisco Botelho de Medeiros como o construtor do órgão da Igreja de S. Miguel (freguesia dos Mosteiros, concelho de Ponta Delgada), o único que se conhece da sua autoria, construído em 1890 e actualmente desmontado, com os seus componentes guardados numa casa contígua à igreja. Independentemente da dimensão da sua produção, assinala-se mais esse construtor que, à semelhança dos demais, concebe os seus instrumentos segundo o modelo da organaria portuguesa tardo-setecentista – aproximadamente cem anos depois da montagem dos órgãos de Peres Fontanes e Machado e Cerveira nas ilhas – adaptando-se, contudo, aos recursos financeiros e materiais existentes à época. A manufactura de alguns dos tubos de madeira desse órgão demonstra a habilidade do seu construtor, ou de alguém que o tenha auxiliado, talvez o pai do construtor, oficial de carpintaria, tal como João Nicolau Ferreira.

Manuel de Sousa, também natural de S. Miguel, ao qual se atribui a autoria dos órgãos das igrejas de S. Pedro, em Vila Franca do Campo (1891), e Matriz de Santa Cruz da Lagoa (1892)¹⁵ – ambas na ilha de S. Miguel, é mais um nome da lista de construtores açorianos na segunda metade do século XIX (Fig. 10).

O facto de ter produzido apenas dois órgãos, já numa idade avançada, leva a crer que teria contactado anteriormente com o ofício, complementarmente à sua função de marceneiro, provavelmente como ajudante de João Nicolau Ferreira. Os dois órgãos são particularmente interessantes sob o ponto de vista da sua concepção: a organização do someiro (caixa onde assentam os tubos no interior do órgão) do órgão da Igreja de Santa Cruz, que se assemelha à estrutura do someiro do órgão da Igreja de S. José, em Ponta Delgada, de Peres Fontanes – praticamente um século antes; a reutilização de tubos de metal em alguns registos do órgão da Igreja de S. Pedro de Vila Franca do Campo, resgatando sonoridades associadas aos órgãos barrocos portugueses, como por exemplo os meios registos da mão direita *Voz humana* e *Corneta*, ambos com função solística, já descartada desde a década de cinquenta do

15 Consultar Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, pp. 66-68.

século XIX. Além disso, o respectivo sistema de ar ostenta a mesma marca do órgão romântico alemão da Igreja do Rosário, na Lagoa, construído cinco anos antes (Fig. 11). Este órgão, sendo o único de proveniência alemã nos Açores, pode considerar-se como a primeira e a mais importante expressão da estética romântica nos Açores.



10 – Manuel de Sousa, 1891. Igreja de S. Pedro
Vila Franca do Campo – S. Miguel.
Fotografia de Isabel Albergaria Sousa.



11 – Eberhard Friedrich Walcker & Cie, op. 81, 1886.
Igreja de N.ª Senhora do Rosário – Lagoa.
(Fotografia de M. Fernanda Sequeira).

Os protagonistas da actividade organeira insular na segunda metade de Oitocentos constituem uma espécie de árvore genealógica, encabeçada por Silvestre Serrão e plasmada no paradigma da organaria portuguesa tardo-setecentista de Peres Fontanes e Machado e Cerveira. A dinâmica dessa actividade, bem como os materiais e a forma como os instrumentos são concebidos, o plano fónico e ainda o repertório neles executado, reflectem uma

cultura musical que testemunha a dimensão histórica e estética da época. Prova disso é o repertório executado e a manufactura dos tubos de madeira, conseguida pelas mãos de artífices que assumem um importante papel na construção dos órgãos.

Do repertório sacro de Silvestre Serrão

Tal como os Açores adquiriram órgãos no continente no final do Antigo Regime, o repertório aí produzido foi igualmente absorvido. Assim, perante o encerramento da principal “fábrica” de repertório sacro do país – o Seminário da Patriarcal –, em 1834, as igrejas açorianas continuaram a interpretar repertório sacro do final do Antigo Regime, a par de novo repertório. Como os órgãos mantiveram a mesma matriz de construção, também o novo repertório se consubstanciou no mesmo estilo de outrora. Aqui reside outra especificidade dos Açores no contexto do património musical português.

No campo da composição musical sacra nos Açores no século XIX destaca-se Joaquim Silvestre Serrão (Setúbal, 1801-Ponta Delgada, 1877) como o compositor indubitavelmente mais prolífico¹⁶. Um dos aspectos interessantes da sua obra é o facto de ter sido projectada para dois órgãos em particular, o da Igreja Matriz de S. Sebastião (onde foi organista titular) e o da Igreja de S. José (onde tocava regularmente), em Ponta Delgada, tendo sido este último interencionado por ele próprio, com o propósito de o adaptar à execução das suas peças. As “Matinas de Sexta-Feira Santa”¹⁷, assim como as restantes matinas do Tríduo Pascal, resultaram de uma encomenda da Confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada (Fig. 12)¹⁸.

Compostas em 1848, passaram a integrar o repertório obrigatório da Semana Santa em muitas igrejas nos Açores¹⁹. É uma obra extensa para coro misto, solistas e órgão, estilisticamente influenciada pela música operática italiana e com longas intervenções do órgão, numa escrita tecnicamente complexa que

¹⁶ Sobre a biografia e a produção musical de Silvestre Serrão, consultar Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, pp. 183-210.

¹⁷ O alógrafa conserva-se no arquivo da Igreja Matriz de S. Sebastião de Ponta Delgada.

¹⁸ Ver Isabel Albergaria Sousa, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹ *Idem*, p. 201.

Responsórios

Das

Matinas

De

Sexta Feira Sancta

Feitas por incumbencia da Confraria

Do Santissimo Sacramento

Da Matriz desta Cidade

Por

Joaquim Silvestre Serrão

Publicada nesta em Ponta Delgada
Setembro de 1849.

explora todos os recursos daqueles dois órgãos. Além dos ofícios da Semana Santa, Silvestre Serrão compôs responsórios para outras festividades – mantendo a moda das Matinas que inundou as igrejas de todo o país na primeira metade do século XIX –, e ainda uma missa, motetes, sequências, antífonas e outras peças, no estilo italiano tão característico da música sacra portuguesa do final do Antigo Regime. Tal como a actividade organeira insular se destaca do panorama nacional, os Açores distinguem-se, ainda, por manterem a composição de música sacra em estilo italiano (*stile concertato*) na segunda metade do século XIX, com um forte cunho barroco, o que no continente ficou praticamente aniquilado com as políticas liberais.

Em jeito de conclusão, pode afirmar-se que, à semelhança de outras áreas artísticas, também na dimensão organística os Açores assimilaram e reproduziram um modelo artístico, adaptando-o ao contexto. A insularidade, que acabou por proteger os órgãos de intervenções descontextualizadas – mantendo a sua integridade –, assim como a consciência patrimonial, despoletada de forma acentuada com o sismo de 1980, em Angra do Heroísmo, foram factores determinantes para que os Açores ocupem, hoje, um lugar ímpar no património organístico português.

Impõe-se a preservação deste património cultural como uma das manifestações da identidade açoriana – “Açorianidade” na expressão de Nemésio²⁰. A sua valorização e divulgação, no cumprimento da ética patrimonial, passa pela boa e regular utilização dos órgãos.

20 Vitorino Nemésio, “Açorianidade”, *Revista Insula*, n.º 8 (Ponta Delgada, 1932).



1 – Manuel de la Cuadra. Retrato de senhora. Assinado e datado: M. de la CUADRA, Sevilha, 1865
Óleo sobre tela, 34,5 × 28 cm. Coleção particular ©Cortesia Ansorena

Itinerâncias e errâncias de D. Manuel de la Cuadra y Estévez por Portugal: novos dados

Ramiro A. Gonçalves*

Resumo

No final do século XIX passaram por Lisboa vários artistas estrangeiros mas poucos fixaram residência no nosso país. O espanhol D. Manuel de la Cuadra (1835-1903) foi um dos poucos pintores que se instalou entre nós, primeiro em Lisboa, depois em Ponta Delgada e por fim no Funchal.

Artista multifacetado, destacou-se como pintor de retratos, fotógrafo e professor no ensino industrial que, então, dava os primeiros passos em Portugal.

Novos dados sobre a estadia de D. Manuel de la Cuadra em Portugal e novas revelações sobre os círculos sociais e de amizade surgiram entretanto, permitindo trazer alguma luz ao pouco que se conhece sobre o artista.

Palavras-chave: Manuel de la Cuadra, Lisboa, Funchal, Ponta Delgada, pintura, fotografia, retrato

*Técnico Superior da Direção Geral do Património Cultural a exercer funções no Museu Nacional de Arte Antiga; ramiro.goncalves2@gmail.com

No final de outubro de 1873, o pintor D. Manuel de la Cuadra y Estévez (1835-1903) chegava a Lisboa. O artista, nascido em Sevilha, iniciou a sua formação na Escuela de Bellas Artes daquela cidade andaluza, onde terá sido aluno de Joaquín Domínguez Becquer (1817-1879)¹ nas aulas de desenho do antigo e do natural, seguindo, posteriormente, para a Escuela de Bellas Artes de Málaga onde completou os estudos. As primeiras encomendas assim como as primeiras participações em exposições terão acontecido por estes anos: em 1867 o recém-formado artista apresentou numa exposição, em Málaga, os retratos do general San Miguel² e do duque de San Lorenzo³. Manuel Ossorio y Bernard⁴ afirma que, após finalizar a aprendizagem académica, o jovem de la Cuadra partiu para Paris com o objetivo de completar a sua formação. Sobre o período de estudo decorrido na cidade gaulesa não temos mais informações.

A Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) veio afastar os estudantes estrangeiros de Paris, obrigando muitos deles a regressar aos seus países de origem. Esta geração de artistas foi responsável, em alguns casos, pela disseminação da corrente naturalista fora de França, como por exemplo Charles-François Daubigny (1817-1878), Claude Monet (1840-1926) ou Camille Pissarro (1830-1903) que se refugiaram em Londres.

Encontramos na instabilidade política que alastrava por Espanha explicação possível para a presença de Manuel de la Cuadra em Portugal. O país vizinho vivia tempos conturbados. A rainha Isabel II (1830-1904) fora deposta e um novo monarca, de origem italiana, Amadeu (1845-1890), instala-se para um curto reinado (1870-1873).

1 *Salon de 1879. 96^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 12 Mai 1879.* Paris: Imprimerie Nationale. Pág. 143.

2 Evaristo Fernández de San Miguel y Valledor (1785-1862), popularmente conhecido como general San Miguel, foi um nobre, militar, político e historiador espanhol. Nascido em Gijón, veio a destacar-se na Guerra da Independência que opôs os espanhóis às forças francesas. O novo rei espanhol Fernando VII recompensou-o com vários cargos no Ministério da Guerra. Teve uma carreira política sonante e movimentada. Após o desaparecimento de Fernando VII, apoiou a filha deste, Isabel II, nas suas pretensões ao trono. Com a vitória da nova rainha face ao seu tio, San Miguel foi nomeado Capitão General de Aragão.

3 O duque de San Lorenzo também foi retratado por Frederico de Madrazo (1815-1894), por Raimundo de Madrazo (1841-1920) e por Benito Soriano Murillo (1827-1891).

4 BERNARD, Manuel Ossorio y, 1883-4. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas. Pág. 175.

Em contrapartida, Portugal vivia um período de estabilidade política e de crescimento económico. Lisboa reunia as condições ideais para aliciar o estabelecimento de um artista internacional. É neste cenário, após estadas em Málaga para aprendizagem, em Paris para construir reputação e em Madrid, onde praticou a cópia no Museo del Prado⁵, que Manuel de la Cuadra chegou a Lisboa, onde se instalou no hotel Novo Pelicano, situado na rua dos Fanqueiros.

Pouco tempo após a sua chegada, enviou cartões de apresentação, antepassados das modernas notas de imprensa, para os jornais de maior circulação da capital. Esta prática fazia parte da estratégia de promoção de qualquer artista quando chegava a uma nova região na qual era desconhecido. Assim, o *Diario Ilustrado*, na sua edição de 2 de novembro de 1873, publicava uma pequena notícia sobre a presença de Manuel de la Cuadra em Lisboa, convidando os leitores a observar um conjunto de obras suas⁶, classificadas de «subido mérito», expostas no «estabelecimento do sr. Margotteau»⁷ localizado na rua Nova do Carmo. Num outro local, próximo, «n'uma loja de bilhetes de visita» localizada na rua do Ouro, estava exposto um conjunto de quatro retratos: «um homem de idade, uma senhora também idosa e uma menina» quadros estes que, apesar de «muita finura no traço excellent colorido», haviam sido realizados a partir de fotografias que eram, também, exibidas «para comparar». Expunha-se, enfim, ainda mais um retrato a óleo de «um doido de Cadiz, bastante conhecido» que o artista «copiou do natural»⁸. Com estas palavras lisonjeiras arrancava a carreira, promissora, do pintor espanhol em Lisboa.

5 *Diario Ilustrado*, 2 de novembro de 1873, Lisboa. Pág. 2.

6 As pinturas expostas eram: um *Santo António*, uma *Virgem* (cópias de obras de Murillo, respetivamente do Museo del Prado e da Catedral de Sevilha) e um conjunto de «três trabalhos originaes».

7 Manuel Martinho Margotteau Ferreira, dourador de profissão, possuía um estabelecimento comercial na rua Nova do Carmo. Segundo Vera Mariz, o espaço de Margotteau acabava por funcionar como «galeria de uma loja não especializada na transacção de arte» mas que era «um dos mais dinâmicos polos de exposição de pintura da época», in: MARIZ, Vera, 2018. «As exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto dinamizadoras do mercado de arte primário», in: Congresso *Dinâmicas do Património Artístico – Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (edição online).

8 «É bastante este retrato para fazer a reputação d'este artista, se ella não estivesse já confirmada por outros trabalhos primorosos.», in: *Diario Ilustrado*, 2 de novembro de 1873, Lisboa. Pág. 2.



2 – Manuel de la Cuadra. Retrato de homem. Assinado e datado: M. de la CUADRA, LISBOA, 1874
Óleo sobre tela, 63 × 50,5 cm. Coleção particular ©Cortesia Leiloeira São Domingos

No início de dezembro de 1873, a exposição de obras de Manuel de la Cuadra no estabelecimento de Margotteau ainda estava patente ao público. O *Diario Illustrado*⁹ chamava a atenção para uma nova obra em exposição – um retrato do «popular actor Taborda» – realçando o «trabalho primoroso em que os entendidos não sabem o que hão de admirar de preferencia, se a fidelidade da similhaça, se a perfeição da pintura».

A carreira de retratista do espanhol em Lisboa anunciava-se auspiciosa. Após a exibição do retrato do ator Taborda, o artista recebeu uma encomenda de D. Luís Vicente de Mascarenhas¹⁰ para pintar um retrato da sua esposa, Margarida Sofia Harrison. A pintura¹¹, tirada «a convite da mesma senhora», refletia o cuidado colocado pelo artista «na copia das feições, e que o seu traço correcto e delicado, dá á tela tanta vida e colorido, que o effeito não póde ser nem mais surpreendente, nem mais satisfactorio». Assim proclamava o jornalista do *Diario Illustrado* sobre a notável pintura, cujo «trabalho fazia a reputação d'aquelle artista», sugerindo que no final «os amadores de bellas artes visitem a loja do sr. Margotteau». O retrato seria exibido na exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes em 1876, onde o artista apresentou um conjunto de 15 trabalhos.

No final do século XIX, em Portugal, tal como na Europa, o retrato pintado estava na moda. O escritor Abel Botelho, na sua obra *O Barão de Lavos* (1891), oferece-nos o seguinte trecho sobre a importância da encenação da apresentação do retrato no contexto da vivência quotidiana: «Junto da porta do toilette, um pouco à frente, um cavalete vieux chéne sustinha, meio afogada nas pregas de uma colcha secular da Índia, uma tela, assinada Lupi, com um retrato em busto da baronesa» (Botelho, 1891: 22). No tempo de Manuel de la Cuadra, a encomenda de retratos atravessava um período de mudança. Longe dos tempos profetizados por Francisco de Holanda em que «Somente os claros príncipes e reis ou imperadores merecem ser pintados, e ficarem suas imagens e figuras e sua boa memória aos futuros tempos e idades»¹², a eternização da memória e da imagem através do retrato estava agora ao

9 *Diário Illustrado*, 7 de dezembro de 1873, Lisboa. Pág. 2.

10 Luís Vicente de Mascarenhas era filho natural de Manuel Assis Mascarenhas, 5.º conde do Óbidos, e de Joana Margarida Augusta Dubonses.

11 O retrato de Margarida Sofia Harrison foi mencionado no *Diario Illustrado*, 24 de dezembro de 1873, Lisboa. Pág. 3 e no *Diario Illustrado*, 28 de dezembro de 1873, Lisboa. Pág. 3.

12 HOLANDA, Francisco de; ALVES, José da Felicidade (introd., notas e comentários), 1984. *Do Tirar polo Natural [1549]*. Lisboa: Livros Horizonte.

alcance de todos os interessados. Num mercado altamente competitivo, se por um lado o nosso artista se deparava com a concorrência da fotografia, por outro existiam artistas nacionais de nomeada que disputavam a clientela. Nestes casos a qualidade da obra final também dependia do poder financeiro e do nível de exigência do mercado.

A elite portuguesa beneficiava assim da passagem de alguns artistas estrangeiros¹³ por Portugal para encomendar o seu retrato ou então aproveitando as estadias em capitais europeias, como Paris, Viena ou Londres, para se fazer retratar pelos pintores da moda¹⁴. Em Lisboa, o comitente que tinha dinheiro e bom gosto recorria aos serviços de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), José Rodrigues (1828-1887), ou Ferreira Chaves (1838-1899). No Porto, as encomendas eram feitas aos discípulos do suíço Auguste Roquemont (1804-1852): José de Almeida Santos (?-1875), Francisco José Resende (1825-1893) ou João António Correia (1822-1896), entre outros. Manuel de la Cuadra, como muitos artistas, adaptou-se ao mercado¹⁵; os seus clientes podiam escolher entre uma obra de qualidade que custava 15 libras ou uma obra mais fraca, logo mais barata, de 25\$000 réis.

Na Lisboa desta época, uma forma fácil para um artista mostrar o seu trabalho ao público era expor nos certames organizados pela Sociedade Promotora de Bellas Artes. Encontramos participações de Manuel de la Cuadra em três edições: 1874 – décima edição¹⁶, 1876 – undécima edição e 1887 – décima quarta edição (Gonçalves, 2014: 37 e 41-42).

Questões de saúde poderão ter sido outra das razões pela qual Manuel de la Cuadra escolheu fixar-se em Portugal, já que o artista sofria de reumatismo. É com Eugénio Mazoni (1831-1889)¹⁷, companheiro provável de Paris, e Narciso de

13 Salvador Escolá (1854-1905), Joseph-Fortuné-Séraphin Layraud (1833-1913), Charles Auguste Émile Durand, dito Carolus-Duran (1837-1917), Giorgio Marini (1836-1905), ou Vittorio Corcos (1859-1933).

14 Por exemplo os condes de Burnay encomendaram os seus retratos aos artistas Vicente Palmaroli (1834-1896), Ladislaus Bakalowicz (1833-1903) e Ernest Bordes (1852-1914), a duquesa de Palmela requisitou os serviços da pintora Jeanne Romani (1867-1923), a condessa de Torre Bela fez-se retratar por Hans Kundmüller (1837-1893) e o pianista Rey Colaço teve retrato pintado pelo italiano Giovanni Boldini (1842-1931).

15 «Retratos a óleo tirados do natural/Preço limitadíssimo e sem competidor/D. Manuel de la Cuadra encarrega-se de tirar retratos a óleo, tamanho natural, e cujo preço era 15 libras, pela diminuta quantia de 25\$000 réis, no seu atelier da rua das Chagas, 9, onde sempre se encontra da 1 às 3 horas da tarde, assim como continua a encarregar-se de lições de desenho e pintura no domicílio das pessoas que o queiram honrar com a sua confiança.» in: *O Tempo*, 5 de março de 1889, Lisboa.

16 A 10 de junho de 1874, é publicada no *Diario Illustrado* a crítica às peças expostas do nosso pintor «Bom retrato, ainda que um pouco molle – *Fructos* excellentes, os melhores da exposição.».

17 Filho do violoncelista Vicente Tito Mazoni e de Luisa Fany de Planch Ribol, Eugénio Mazoni destacou-se

Freitas Guimarães (†1890) que vai passar o mês de agosto de 1874 para a localidade das Caldas da Rainha. Durante a estadia, o grupo fez algumas excursões pelas redondezas. Em duas delas, São Martinho do Porto e Óbidos, foram acompanhados por Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895)¹⁸ e por outros conhecidos. Pinheiro Chagas, correspondente do *Diario Illustrado*, numa das suas crónicas publicadas com o título “Folhetim – Caldas da Rainha”, descreveu Manuel de la Cuadra como portador de «uma grande provisão de alegria e de rheumatismo», notando «que tem muito mais talento do que cabelo, e cujos retratos estão sendo entre nós muito apreciados»¹⁹.

Como percebemos anteriormente, havia em Lisboa um mercado para os retratos de Manuel de la Cuadra. Algumas obras eram dotadas de pouco arrojo; deixavam, contudo, satisfeita uma clientela pouco exigente, tipo de situação comum, pois encontramos exemplos destes retratos de menor qualidade na obra de grandes pintores como Marques de Oliveira, Aurélia de Souza (1866-1922) ou António Carneiro (1872-1930), bem como nas galerias de benfeitores das Santas Casas da Misericórdia espalhadas um pouco por todo o país. Noutros retratos, provavelmente mais caros, o artista esmerava-se no trabalho de pincel. No caso de la Cuadra são estes os trabalhos que o pintor leva às exposições da Promotora e, que, apesar das



3 – Manuel de la Cuadra Flores
Assinado e datado: M. de la
CUADRA, LISBOA, 1876
Óleo sobre tela
58 × 43,8 cm
Coleção particular
©Cortesia Karl&Faber
Kunstauktionen GmbH

com compositor e intérprete, tendo sido discípulo do músico Francisco Xavier Migone (1811-1861).

¹⁸ Pinheiro Chagas destacou-se no campo das letras tendo sido escritor e jornalista, e na política ocupando cargos de par do reino, tendo chegado a ministro.

¹⁹ CHAGAS, Pinheiro. 1874. «Folhetim – Caldas da Rainha II», in: *Diario Illustrado*, 28 de agosto de 1874. Lisboa. Pág. 1-2.

críticas, recebem alguns prémios, como por exemplo a medalha de bronze²⁰ pelo *Retrato da filha do Sr. D. João de Menezes*²¹, exposto em 1876.

O final do mês de maio terá sido uma altura atarefada para Manuel de la Cuadra. A exposição da Promotora abriu no dia 23 de maio, e passados 4 dias, a 27 era anunciado o leilão dos bens do pintor²². Finalmente, a 30 de maio era anunciada a lista dos premiados da exposição, onde estava incluído o nosso artista. O conjunto levado à praça constituía o recheio da casa do artista situada na rua Nova do Almada, n.º 109 – 2.º andar. A venda realizava-se por motivo do regresso da família do pintor a Espanha. Deprendemos por esta notícia que já estaria casado nesta altura. Porém, no final do ano, Manuel de la Cuadra encontrava-se novamente por Lisboa, pois a 30 de novembro de 1876 ser-lhe-á atribuído o grau de Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição «em atenção às suas circunstancias, e como testemunho da real munificência»²³.

Em janeiro de 1877, Manuel de la Cuadra ainda permanece por Lisboa e faz publicar uma carta²⁴ no *Diario Illustrado*. A publicação da missiva deve-se ao facto provável de existirem rumores sobre as dificuldades do espanhol em arranjar encomendas de retratos. Segue a declaração:

«Sr. redactor – Agradecendo a v. cordialmente a delicadeza com que deu noticia de se achar n'esta cidade o mais modesto artista d'entre os pintores hespanboes,

20 Esta medalha encontra-se atualmente numa coleção particular madeirense. Terá sido vendida no leilão, organizado pelo cônsul de Espanha no Funchal, Carlos Bianchi, após a morte do artista em 1903. O leilão aconteceu a 21 de abril de 1903, na residência do artista defunto, na rua dos Ferreiros, n.º 159 (Funchal, Madeira) (Gonçalves, 2014: 48).

21 *Diario Illustrado*, 30 de maio de 1876, Lisboa. Pág. 2.

22 «LEILÃO DE MOBILIAE QUADROS/109, RUANOVA DO ALMADA, 2.º/(Esquina do Chiado)/POR INTERVENÇÃO DO AGENTE/M.E.DIAS D'OLIVEIRA/DOMINGO 28 do corrente ás 11 horas, por motivo de retirada da familia do illm.º sr, Manuel de Cuadra (pintor) consta de:/Bons quadros a oleo copia de Morillo, e uma Magdalena esculptura obra de mais de um seculo authenticada com assignatura, piano vertical 7/8, espelho, moldura dourada, relogios, guarnição de salla e saleta, estofe em lã, cadeiras assento, palinha, cadeiras fantasia, censolos, mesa de sofá, guarda fatos, commodas, toucadores, duas bonitas camas á inglesa para pessoa só, mezas de cabeceira *em mogno*. Mesa elastica e apparadores *em vinbotico*, para casa de jantar louças, vidros, cadeiras, nogueira, estofe marroquim, camas e lavatorios de ferro, fogão, mezas, e mais trem de cosinha./11», in: *Diario Illustrado*, 27 de maio de 1876, Lisboa. Pág. 4.

23 *Diário do Governo*, n.º 273, de 2 de dezembro 1876. Pág. 1.

24 *Diario Illustrado*, 13 de janeiro de 1877, Lisboa. Pág. 3.

4 – Charles Wiener (1832-1887/8)
 Medalha da Sociedade Promotora
 de Belas Artes. «MEDALHA DE
 PREMIO CONFERIDA A D. MEL^{DE LA}
 CUADRA NA CLASSE DE PINTURA
 EXPOSIÇÃO 1876»1876. Bronze
 Ø 5 cm. Coleção particular
 ©Paulo Alexandrino



consinta v. que eu embora em extremo reconhecido á coadjuvação leal que v. por meio da sua esclarecida folha, quiz prestar-me, lbe peça por dignidade de homem e de artista, duas palavras em additamento, ou antes, em refutação a uma parte d' aquella noticia. É certo que tendo como tenho grande paixão pela pintura, quizera, ainda esquecendo os meus interesses proprios fazer tal e tamanha propaganda que todos mais ou menos, dedicassem uma parte do seu tempo a esta formosa e poetica arte: tendo, porém merecido o favor de muitas famílias distinctas d' esta cidade, não tenho felizmente luctado com difficuldades em Portugal, onde a experiencia me tem provado no decurso de tres annos que os artistas de coração são sempre bem acolhidos./ É esta, sr. redactor, a rectificação que eu peço: desejo immenso ver accorrer os talentos em busca de licções de pintura; fora porém ingratição da minha parte se eu, em meio da minha mediania, me apontasse como faminto que não sou./ De v etc./ Lisboa, 12 de Janeiro, hotel Aliança./ Manuel de la Cuadra Estevez.»

Entre 1877 e 1878, a vida do artista decorre calmamente entre Lisboa e as temporadas passadas nas Caldas da Rainha. Na capital, o pintor respondia a algumas encomendas de retrato conjugando com lições particulares de pintura. Pelo verão,

na estância termal, o espanhol dividia o tempo entre excursões, tratamentos para o reumatismo e a pintura. Em 1878, encontramos uma notícia²⁵ sobre três retratos: «sr.^a D. Amelia Blanc, de seu esposo²⁶ e do sr. José Filipe d'Andrade Rebello²⁷, discintio medico d'esta terra» – executados por Manuel de la Cuadra nas Caldas. O repórter considerou que as três pinturas «fazem realmente honra ao auctor, e difficil será dizer qual tem a primazia» concluindo jocosamente que com «receio das iras dos Philoctetes e Junos me obriga a ... não ter opinião». Nas Caldas, os dias eram preenchidos com as prescrições termais, os chás dançantes, os passeios pelas alamedas arborizadas, os concertos ou os bailes no *Club*. A sociedade local, amistosa, interagia com os visitantes nacionais e espanhóis, criando um ambiente cosmopolita ibérico onde frequentemente se ouvia, nos bailes do club, os convivas trocarem «os *Vossas Excellencias* e os *Ustedes*»²⁸. Será neste contexto que Rafael Bordalo Pinheiro, passando temporadas cada vez mais frequentes na vila até nela se fixar, irá fundar a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha em 1884. Rafael conhecia, aliás, a obra de La Cuadra. Sabemo-lo pela sua reação jocososa a uma notícia sobre a visita dos reis de Espanha a Portugal em que o perfil da rainha espanhola era comparado, por um jornalista, com uma obra de Velásquez²⁹. N' *O António Maria*, o artista português corrige ironicamente a comparação pois, a ele, parecia-lhe mais um retrato de Manuel de la Cuadra. O humorista conhecia o trabalho do nosso pintor; contudo, terá Rafael observado as obras e falado com o espanhol durante uma das temporadas deste nas termas?

25 *Diario Illustrado*, 2 de agosto de 1878, Lisboa. Pág. 2.

26 Virgínia Amélia Blanc, filha do coronel de engenheiros, Tibério Augusto Blanc e de Martha Blanc, casou com Joaquim Maria Osório Júnior na igreja da Lapa (Lisboa) a 28 de Setembro de 1876. Fonte: *Diario Illustrado*, 29 de setembro de 1876, Lisboa. Pág. 1.

27 José Filipe de Andrade Rebelo iria assumir a direção das termas, após a morte de Rodrigo Berquó. Ver: ARAÚJO, Hugo Franco d'. 2012. «Caldas da Rainha, a vila e as águas: a administração do Hospital Termal nos finais do século XIX» in *Revista Portuguesa de História* – t. XLIII. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de História Económica e Social. Pág. 227.

28 CHAGAS, Pinheiro. 1874. «Folhetim – Caldas da Rainha I» in: *Diario Illustrado*, 26 de agosto de 1874. Lisboa. Pág. 2-3.

29 «Um jornal levou o seu entusiasmo pela distincta e aristocratica figura da rainha de Hispanha até ao ponto de dizer que ella tinha *uma cabeça de Velasquez*. Presentemente que a hallucinação da festa passou, estamos certos de que esse escriptor, d'animo frio e repousado, não terá duvida de concordar comnosco em que a cabeça d'essa sympathica princeza, iconographicamente considerada, não é em realidade mais especialmente de Velasquez do que do sr. D. Manuel de la Quadra.», in: PINHEIRO, Rafael Bordallo, 1882, *O António Maria*, Quarto Anno. Lisboa: Lithographia Guedes. Pág. 18.

No final de agosto de 1878, Manuel de la Cuadra partiu para Paris. Na cidade francesa instala-se no número 3 da rua Turgot³⁰ e prepara uma obra para participar no *Salon* do ano seguinte³¹. Neste ano, a capital gaulesa vivia euforicamente uma nova edição da *Exposicion Universelle*. No certame, a pintura espanhola ganhava protagonismo com a homenagem do estado francês aos pintores Raimundo de Madrazo (1841-1920) e Martin Rico (1833-1908). No dia 21 de outubro, à cerimónia da condecoração com a Cruz de Cavaleiro da Legião de Honra de França e o prémio da participação no certame, acorreram muitos amigos dos artistas, seguindo-se um jantar de celebração no restaurante *Oliver* (Lopez, 1996: 35-36).

Neste ambiente de festa, Manuel de la Cuadra é retratado numa pequena obra de rápidas pinceladas por Madrazo³². A pintura, quase um esboço, é dedicada «á su amigo M. Cuadra» pelo autor, provando a existência de uma relação de amizade entre ambos (Gonçalves, 2019: 82-83). Provavelmente Madrazo e de la Cuadra já haviam privado anteriormente em Sevilha³³.

Outro artista com ligações ao nosso artista é Luis Jiménez y Aranda (1845-1928), igualmente amigo de Madrazo (Lopez, 1996: 37-8) e também, como de la Cuadra, natural de Sevilha. Jiménez destacou-se como pintor da vivência quotidiana, tendo executado alguns trabalhos conotados com o

30 *Salon de 1879. 96^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 12 Mai 1879*. Paris: Imprimerie Nationale. Pág. 143.

Nesta rua habitavam vários artistas que participaram na edição de 1879 do *Salon* como Eugène Petit, Pierre-Frédéric Wagner, José de Almeida, Nicolas Berthon, Auguste Bouchet e Éméry Duchesne.

31 Idem. Cat. 1720: *Portrait de M^{me} G. M.*

32 O pequeno óleo sobre madeira (12,5 × 10 cm) pertence atualmente à Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, em Lisboa. Tem o número de inventário CMAG 1032. Tem escrito a lápis nas costas da tábua: «C. de S. Marcos, 33-2.º». Anastácio Gonçalves comprou um largo lote de peças, em 29/10/1959, ao Sr. Neves por 700\$00. Deste lote fazia parte o retrato e outra obra com a qual fazia *pendant*, com as mesmas dimensões, igualmente um retrato de homem (CMAG 1030) mas de diferente autor: Luis Jiménez y Aranda (1845-1928).

33 Em 1868, Raimundo de Madrazo chega a Sevilha. Aqui trabalha com o futuro cunhado, Mariano Fortuny (1838 -1874). A cidade não era novidade para o artista: 10 anos antes, Madrazo já havia visitado Sevilha na companhia de seu pai. Nessa altura, Madrazo pintou algumas cópias de Mestres andaluzes no Museo de Bellas Artes da cidade na companhia dos filhos do pintor Roldan. Durante a estadia de 1868, Madrazo voltou a visitar os monumentos da cidade e o Museo de Bellas Artes. Também frequentou os ateliês de vários artistas locais. Passados alguns anos, em 1872, Madrazo, acompanhado de Martín Rico, retorna a Sevilha para uma nova temporada de trabalho. Na cidade chegou a acompanhar o imperador brasileiro Dom Pedro II na visita a alguns monumentos (Ver:Lopez, 1996).

realismo social³⁴; contudo, a sua paixão, tal como de Madrazo, era a pintura de costumes espanhóis idealizados e fantasiados em estilo *néo século XVII*³⁵. Estas obras, em cores alegres e de cuidada pincelada, tendo como temática cenas quotidianas, em que os modelos usavam trajes inspirados tanto no tempo de Carlos III de Espanha como na ambiência fantasiada de *majos* e *majas*, iam de encontro ao gosto burguês parisiense. Manuel de la Cuadra terá recebido de oferta, como prova da amizade, uma pequena pintura³⁶, possivelmente um estudo abandonado, da autoria de Luís Jimenez.

Passado um ano sobre a partida para Paris, no final de agosto de 1879³⁷, encontramos o pintor, «saudoso do sol peninsular», por Lisboa, instalado no hotel Gibraltar. Antes de instalar-se na capital, o espanhol tinha usufruído de uma passagem pelas Caldas provavelmente para recuperar de problemas de saúde.

De novo em Lisboa, «o distinto artista» encontra-se «á disposição dos seus amigos e discipulos». A vida social do espanhol é intensa e o ritmo é frenético, desde as frequentes estadias nas Caldas das Rainhas, onde tenta encontrar algum alívio para as dores reumáticas, aos constantes convites para festas. Falar da sociedade em que se movia Manuel de la Cuadra é fazer um percurso pelos salões dos palacetes que fervilhavam com festas, concertos, quermesses, etc. A vida social do espanhol por Lisboa, como mencionámos anteriormente, decorria a bom ritmo: desde *soirées* musicais no Palácio de São Tiago, pertença de Charles F. Blank³⁸, aos concertos dominicais no Passeio Público, passando pelas exposições de belas artes ou pelas representações teatrais nos diversos estabelecimentos da capital... A *soirée* de 15 de novembro de 1884 oferecida por

34 Salientamos a obra *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889, pertencente ao Museo Nacional del Prado (P007342).

35 BIGORNE, Régine, 2000. *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil*. Tese de doutoramento, Université de Bordeaux III.

36 Atualmente a pintura, um óleo sobre madeira medindo 12,5 x 10 cm, pertence ao espólio da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (CMAG 1030). A sua proveniência é a mesma que o CMAG 1032. Ambas terão permanecido juntas desde a venda em leilão dos bens por morte do pintor. O leilão, sem catálogo, ocorreu a 21 de abril de 1903, local de residência do artista, na rua dos Ferreiros, n.º 159 (Funchal, Madeira) (Gonçalves, 2014: 48).

37 *Diario Ilustrado*, 20 de agosto de 1879, Lisboa. Pág. 1.

38 *Diario Ilustrado*, 25 de janeiro de 1883, Lisboa. Pág. 1.

Polycarpo Anjos (1820-1886)³⁹ e sua esposa para festejar o aniversário de seu pai, Flamiano Anjos, foi noticiada no dia seguinte pelo *Diario Illustrado*. Na descrição dos convidados encontramos Manuel de la Cuadra, presença que não é de estranhar pois, em 1880, o pintor executara o retrato de Polycarpo a partir de fotografia⁴⁰.



5 – Raimundo de Madrazo
Retrato de Manuel de la Cuadra y Estévez
Inscrição: “à su amigo M. Cuadra/R. Madrazo”
1878-9. Óleo sobre madeira. 12,5 × 10 cm
CMAG 1032. Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio
Gonçalves ©ADF/Luísa Oliveira, 2019



6 – Luis Jiménez y Aranda
Retrato de homem. Assinado e datado: L. Jimenez/
Paris 77. Óleo sobre madeira. 12,5 × 10 cm
CMAG 1030. Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio
Gonçalves ©ADF/Luísa Oliveira, 2010

39 Polycarpo José Lopes dos Anjos (1820-1886) pertenceu à conhecida família Anjos. Foi empresário industrial, político e conhecido filantropo. Na assistência aos mais necessitados ocupou diversos cargos ao longo da vida, em diversas associações: provedor do Asilo de Nossa Senhora da Conceição; vogal tesoureiro da Comissão de Socorros aos Inundados; vogal efetivo da Associação dos Albergues Nocturnos. Encomendou ao arquiteto Giuseppe Cinatti o projecto para uma moradia, ao Príncipe Real, condigna com a sua condição social, assim nascendo o Palácio Anjos (Leal, 1997).

40 A fotografia utilizada para a execução da pintura terá servido posteriormente para a realização da gravura onde figuram os elementos da Direção da Associação de Albergues Noturnos. Ver: *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 11 de dezembro de 1881, Lisboa. Pág. 276.



7 – Manuel de la Cuadra
Retrato de Polycarpo José
Lopes dos Anjos
Assinado e datado: M. de la
CUADRA, LISBOA, 1880
Óleo sobre tela
72 x 57 cm
Coleção particular
©Cortesia Bidding Leilões

Nesse mesmo ano, o espanhol passou a utilizar uma nova forma de promoção do seu trabalho: ofereceu um «quadro a óleo» à cantora lírica Erminia Borghi-Mamo (1855-1941) que atuara no Teatro de São Carlos. Manuel de la Cuadra não foi o único a presentear a soprano, pois os *habitués* do São Carlos também brindaram a italiana com ofertas: a condessa d’Edla ofereceu um «par de brincos com dois grandes solitários», a duquesa de Palmela deu «um bracelete de brilhantes, de valor superior a um conto de reis» e, entre outros ofertantes, também Henri Burnay concorreu com «uma *parure* em ouro, e um cesto de flores»⁴¹.

⁴¹ *Diario Illustrado*, 21 de abril de 1880, Lisboa. Pág. 3.

Por estes anos⁴², Manuel de la Cuadra fundou o estabelecimento “Photographie du Grand Monde” na rua das Chagas, n.º 9, local anteriormente ocupado por uma outra casa fotográfica⁴³. Podemos balizar a atividade comercial deste estabelecimento de cerca de 1883 aos primeiros anos de 1890. Para além da realização de um conjunto de retratos (fotografias pintadas) dos primeiros presidentes do Supremo Tribunal de Justiça⁴⁴ (Gonçalves, 2014: 40-41), sabemos que o espanhol conseguiu uma licença régia para fotografar as joias oferecidas à princesa Maria Amélia d’Orléans por altura do seu casamento com o príncipe dom Carlos (Marques, 2009). Será esta a fotografia que irá dar origem à gravura «JOIAS PRESENTEADAS PELA FAMILIA REAL PORTUGUEZA A S. A. A PRINCEZA D. MARIA AMELIA, E FABRICADAS NA OURIVESARIA DOS SRS. LEITÃO & IRMÃO (Segundo photographia de La Cuadra)» da autoria de D. Netto e publicada na revista *O Occidente*⁴⁵. Temos conhecimento de poucas fotografias produzidas pelo *atelier* do espanhol⁴⁶, mas sabemos que mesmo durante o período em que funcionou a casa fotográfica o artista recebia encomendas de retratos pintados, assim como lecionava pintura e desenho⁴⁷.

42 Manuel de la Cuadra continuava regularmente a passar temporadas nas Caldas. Em 1881, aproveitando uma ida às Caldas, encetava um périplo até Espinho provavelmente à procura de novos mercados para a sua arte. Contudo no final de outubro estava de volta à capital, e instala-se desta vez no hotel Aliança, um dos mais bens frequentados em Lisboa. Fonte: *Diario Ilustrado*, 27 de outubro de 1881, Lisboa. Pág. 2.

43 «PHOTOGRAPHIE Du GRAND-MONDE/PROPRIETARIO E DIRECTOR:-M. DE LA CUADRA/Fazem-se retratos e reproduções de todos os tamanhos./Tiram-se photographias de objectos de arte, monumentos, etc./ Conservam-se todos os clichés, pertencentes á antiga casa, compreendendo 120 vistas e monumentos de Portugal./ Illuminam-se photographias e fazem-se retratos a oleo./ Rua das Chagas,9-Lisboa», in: *Diario Ilustrado*, 18 de março de 1883, Lisboa. Pág. 3.

44 Foram retratados: o 1.º presidente: José Silva Carvalho (Photographie du Grand-Monde, 1882, inv. 2549), o 3.º presidente: José Joaquim Gerardo Sampaio, 1.º conde de Laborim, (Photographie du Grand-Monde, 1883, inv. 2551) e o 5.º presidente: Basílio Cabral Teixeira de Queirós (Photographie du Grand-Monde, 1883, inv. 2553).

45 *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 21 de julho de 1886, Lisboa. Pág. 164.

46 Um dos colegas fotógrafos de la Cuadra terá sido o madeirense João Francisco Camacho (1833-1898). Após um incêndio que destrói o estúdio localizado no Hotel Gibraltar, em 1880, Camacho opta por abrir um novo estabelecimento, desta vez na rua Nova do Almada.

No espólio de João Francisco Camacho, pertencente ao Arquivo e Biblioteca Pública Regional da Madeira (PT/ABM/JFC), guardam-se duas provas fotográficas da casa Photographie du Grand-Monde (*Retrato de um homem (busto)*: JFC/364 e *Retrato de uma menina (corpo inteiro)*: JFC/374) (Marques, 2019: 139-141).

47 «Retratos a óleo tirados do natural/Preço limitadíssimo e sem competidor/D. Manuel de la Cuadra encarrega-se de tirar retratos a óleo, tamanho natural, e cujo preço era 15 libras, pela diminuta quantia de 25\$000 réis, no seu atelier da rua das Chagas, 9, onde sempre se encontra da 1 ás 3 horas da tarde, assim como continua a encarregar-se de lições de desenho e pintura no domicilio das pessoas que o queiram honrar com a sua confiança.», in: *O Tempo*, 5 de março de 1889, Lisboa. Pág. 3.



8 – Manuel de la Cuadra
Retrato de homem
Assinado e datado: M. de la
CUADRA, 1896
Óleo sobre tela
66 × 48 cm
Coleção particular
©Cortesia Cabral Moncada
Leilões/Vasco Cunha Monteiro

Nesta época, a fotografia em Portugal atravessava um momento dourado. Os avanços tecnológicos permitiram diminuir o tempo de exposição necessário para tirar retratos, as despesas com a maquinaria do estúdio, já de fabrico industrial, baixaram, dando o custo da fotografia origem à democratização no acesso a todas as classes sociais. Abel Botelho, no seu romance *O Barão de Lavos*, captou o requinte de um desses *ateliers* fotográficos ao descrever o estúdio

fundado pelo protagonista ao Bairro Alto (Botelho, 1891: 363-365). Os estúdios fotográficos rivalizavam entre si nas condições oferecidas ao cliente, desde elegantes salas de espera, aposentos para a troca de roupa, camarins para retoque da maquilhagem, até aos cenários de interiores sumptuosos ou paisagens graciosas pintados por artistas de nomeada.

Em 1889, com a morte do rei D. Luís de Portugal e após um período de relativa paz e estabilidade, o novo reinado de D. Carlos viu o início da sua governação abalado pela instabilidade política devido a acontecimentos internacionais como a Partilha de África. A imposição da vontade inglesa no complicado xadrez africano levou Lisboa a retirar as suas pretensões ao Mapa Cor-de-Rosa que visava unir Angola e Moçambique pelo interior do continente. O ambiente político instável rebenta no final de janeiro de 1890 com manifestações no Porto e Lisboa contra a subjugação dos interesses portugueses em África à Inglaterra. A esta instabilidade política soma-se uma grave crise económica que levará o país à bancarrota. Terá sido por estes anos que Manuel de la Cuadra decidiu encerrar o seu estabelecimento⁴⁸. Para o fecho do estabelecimento poderá ter contribuído a crescente popularização da fotografia e propagação de casas fotográficas em Lisboa, assim como o regresso, de Paris, de artistas portugueses com novas fórmulas e soluções para a arte do retrato, quer fotográfico, quer pintado (Pavão, 1989: 67-94).

Neste cenário, o artista concorreu ao lugar de professor no ensino industrial. A carreira estável e salário fixo, certamente, terão sido fatores de peso na sua opção, mas a consciencialização dos novos paradigmas artísticos, por parte de Manuel de la Cuadra, face à escassez de encomendas terá contribuído decisivamente para o investimento numa carreira docente. Desta forma, em 1896, encontramos-lo instalado no Hotel Açoriano⁴⁹, a lecionar na Escola de Desenho Industrial Gonçalo Velho Cabral de Ponta Delgada (São Miguel, Açores).

48 Sabemos que, em 1890, D. António Tomás da Silva Leitão e Castro, bispo de Angola de 1884 a 1891, recorreu aos serviços de Manuel de La Cuadra, e em 1892, o dramaturgo Fernando Caldeira tirava um retrato de busto no mesmo estabelecimento. A partir de 1893, deixamos de encontrar menções à casa Photographie du Grand-Monde o que nos leva a concluir o seu provável fecho por estes anos, (Barrocas, 2014).

49 *A Persuasão*, 28 de outubro de 1896, Ponta Delgada.



9 – Manuel de la Cuadra
Retrato de Maria Isabel Gago da Câmara, 1.^a
Baronesa de Nossa Senhora da Oliveira
Assinado e datado: M. de la CUADRA, Ponta
Delgada, 1898. Óleo sobre tela
Dimensões desconhecidas
Coleção particular ©Pedro Pascoal de Mello



10 – António José Raposo
– Photographia Artística
(Ponta Delgada, Portugal)
Retrato de Maria Isabel Gago
da Câmara, 1.ª Baronesa de Nossa
Senhora da Oliveira 1890-1898
Positivo, papel, p/b, carte-cabinet
(108 × 165 mm), albumina
©ICPD/Coleção Fotográfica
Digital: PT/ICPD/CFD.00201

Na cidade de Ponta Delgada, Manuel de la Cuadra deixou vasta obra (Gonçalves, 2014: 43-44) conseguindo conjugar o ensino industrial⁵⁰ com a prática de pintura de retrato por encomenda⁵¹. O bucólico ambiente artístico da cidade micaelense nada tinha a ver com o meio artístico de

50 Foi colega do madeirense Manuel Anastácio da Silva, dito Anastácio Bello (1868-1938), e professor do pintor micaelense Francisco Álvares Cabral (1887-1947).

51 Era noticiado o «abatimento nos preços dos retratos que lhe forem encomendados. Reduz a 36\$000 reis, o que até agora fazia por 67\$500 reis – cada retrato copiado do natural em tela de 57 centímetros de altura e 51 de largura. Abre assignatura no Hotel Açoriano desde o 1.º de novembro a 31 de dezembro, onde poderá ser encontrado sempre do meio dia às 4 horas da tarde. As pessoas que assignarem receberão ali um talão – recibo, com o número que lhes corresponde para ser servido, e indicação do dia e hora em que devem comparecer no Atelier», in: *A Persuasão*, 28 de outubro de 1896, Ponta Delgada. Agradecemos gentilmente a Cristina Moscatel pela informação cedida.

Lisboa. Desta forma, os artistas que chegavam ao arquipélago gozavam de sucesso imediato junto de uma clientela sedenta da imortalidade proporcionada pelo retrato pintado. Artistas como o italiano Giorgio Marini (1836-1905) ou o espanhol Manuel de la Cuadra aceitavam uma média de dez a doze encomendas por ano tendo o sevilhano deixado um conjunto de retratos de qualidade assinalável. Recentemente, foram adicionadas mais algumas pinturas ao seu *corpus* açoriano: os retratos de Maria Isabel Gago da Câmara (c. 1815-1906), baronesa de Nossa Senhora da Oliveira⁵², de Ana Leopoldina Cordeiro Neves (1827-1900)⁵³, António Moreira da Câmara Coutinho de Gusmão (1849-?), de Francisco Xavier Pinto (?), de Aristides Moreira da Motta (1855-1942)⁵⁴, assim como, uma paisagem, em aguarela, das Furnas⁵⁵.

No verão de 1898, de Ponta Delgada, Manuel de la Cuadra segue em trabalho⁵⁶ para o Funchal. O viúvo recente⁵⁷ acaba por ingressar na Escola Industrial da cidade voltando aos Açores apenas para finalizar alguns retratos, recolher os seus pertences e embarcá-los para a Madeira.

A ilha da Madeira ganhara entretanto fama de destino terapêutico. O Funchal, ao contrário de Ponta Delgada, era uma cidade verdadeiramente cosmopolita. Os doentes pulmonares chegavam dos países da Europa do Norte a um *jardim* no meio do Oceano Atlântico, bafejado por ventos amenos, uma natureza exuberante e um clima primaveril ao longo de todo o ano.

Manuel de la Cuadra conseguiu a transferência para a Escola de Desenho Industrial de António Augusto de Aguiar, começando a lecionar no

52 Agradecemos gentilmente ao António Francisco Cota Fevereiro a informação sobre a existência deste retrato e ao Pedro Pascoal a fotografia da pintura.

53 Agradecemos gentilmente ao Pedro Pascoal a informação sobre a existência deste retrato.

54 Mencionado em *Diário Ilustrado*, 19 de abril de 1905, Lisboa. Pág. 1.

55 A pintura apresentava «uma linda vista da entrada nova que conduz aos banhos», in: *A Persuasão*, 02 de setembro de 1896, Ponta Delgada. Agradecemos gentilmente à Cristina Moscatel pela informação cedida.

56 Para existir isenção nas avaliações, os docentes da escola de desenho industrial de Ponta Delgada iam à Madeira supervisionar os exames da escola do Funchal e vice-versa.

57 Em 1897, em Espanha, morria a esposa do pintor. Não dispomos de nenhum dado biográfico relativo à esposa de Manuel de la Cuadra. Apenas encontramos algumas menções nesta altura na imprensa regional. «Acha-se de luto, pelo falecimento de sua estremecida esposa, o distinto pintor sr. D. Manuel de la Cuadra./ Acompanhamos o desolado esposo no seu profundo desgosto», in: *Actualidade*, 14 de março de 1897, Ponta Delgada.

ano letivo de 1898/99⁵⁸. A ação do artista no campo da educação terá sido de significativa importância. Foi professor de Henrique Franco (1883-1961), de Francisco Franco (1885-1955) e de Alfredo Miguéis (1883-1943) (Gonçalves, 2014: 45). A dedicação do pintor à docência e à gestão escolar⁵⁹ tornou-se praticamente exclusiva pois no Funchal não havia grande tradição de retrato pintado. Na verdade, os madeirenses estavam habituados à fotografia, com forte incremento na ilha pelo menos desde 1859 (ano de fundação do célebre Atelier Vicentes) (Sainz-Trueva, 2009: 440-443). Todavia, sabemos que de la Cuadra pintou pelo menos três retratos: os de Maria Augusta da Silva de Freitas (1854-1948), Francisco Vieira da Silva Barradas (1821-1897) (retrato póstumo pintado «sobre fotografia») e Augusto Justiniano da Silva Amorim (1807-1902), «conhecido no Funchal por Augusto Jacquinet» (Freitas, 1956: 30).

Manuel de la Cuadra, devido a complicações inerentes a uma gastroenterite, morreu a 3 de abril de 1903 (Gonçalves, 2014: 46-48). Um dos seus alunos⁶⁰ faz então publicar⁶¹ um elogio fúnebre ao professor. Através do texto é possível avaliar a influência deixada por Manuel de la Cuadra nos seus discípulos, que irão conservar «fiel na memoria o vulto franco, o character leal e generoso». A indagação pictórica do artista espanhol «buscava o *effeito*, e a facilidade com que attingia o seu fim, sob uma forma agradável não amontoando as tintas, nem deixando o vestígios do pincel num *lambedoiro* desagradável», acreditando o pintor que «A Arte, a verdadeira arte, não está na perfeita execução do objecto com a sua representação no quadro.

58 A 31 de janeiro de 1903 o corpo docente era constituído por: Manoel de la Cuadra (professor contratado da I disciplina (Desenho geral elementar); Cândido Pereira, professor efetivo da II disciplina (Desenho ornamental e modelação), exercendo igualmente as funções de diretor; Fernando Augusto da Silva, professor auxiliar da III disciplina (Língua portuguesa); Victorino José dos Santos, professor auxiliar da IV disciplina (Aritmética e geometria); Francisco Franco de Sousa, mestre da oficina de Carpintaria; e Augusta das Dores Ornellas, mestra de Lavoros femininos. O pessoal complementava ainda mais dois funcionários: Antonio de Barros Júnior, guarda, e Manoel dos Passos Aguiar, servente. Ver: «Relação do pessoal em serviço no ensino elementar industrial e commercial, referida a 31 de janeiro de 1903» in *Diário do Governo*, n.º 25, de 3 de fevereiro de 1903. Pág. 17.

59 A importância do impacto da ação do espanhol na gestão escolar fica provada pela sua constante presença nas atas das reuniões do conselho do estabelecimento de ensino. Ver: *Livro das actas das sessões escolares do Conselho escolar da Escola Industrial Antº Augº d'Aguiar* pertencente ao acervo da escola depositado no Arquivo Regional da Madeira (cota: EICF/A/3).

60 O autor do elogio fúnebre assina: «Um alumno da Escola Industrial do Funchal».

61 *Diário Popular*, 07 de abril 1903, Funchal.

Isto alcança-se sem trabalho nas machinas photographicas, que nos dão o objecto tal qual elle se apresenta á nossa vista. A Arte vae mais longe: procura dar-lhe vida relevo; busca-lhe a expressão conveniente, e *no todo* do quadro forma um jogo de luz capaz de produzir o *efeito*, que foi o ideal do pintor» tendo sido estes os fundamentos pelos quais Manuel de la Cuadra se regeu ao longo da sua carreira artística e que durante os anos de docência transmitiu aos alunos: «Era esta a sua ideia, e era isto o que ensinava aos seus alunos.». O aluno, anónimo, conclui, formulando um desejo, «Que o seu nome sobreviva às gerações successivas, como artista de grande merito que foi, deve ser o principal empenho de todos os que em sua vida ensinou ou que lhe tiveram afeição de amigos.».

Durante toda a sua vida Manuel de la Cuadra procurou viver através do exercício da sua profissão de artista especializado em retrato. A pintura que praticava refletia os valores que defendia para a arte de retratar. Não encontrou muitos apoiantes e muito menos um grande volume de encomendas que permitisse uma vida dedicada à pintura de retrato, dedicando-se por essa razão à fotografia e, na última fase da sua vida, ao ensino industrial. Através do ensino influenciou, com os seus ensinamentos, uma geração de futuros artistas como o micalense Francisco Álvares Cabral, os irmãos Franco, ou mesmo Alfredo Miguéis. Infelizmente, a memória da obra de Manuel de la Cuadra, que durante toda a vida buscou um caminho em prol das belas artes em Portugal, não sobreviveu à voragem do tempo.

Agradecimentos

Dr. Anísio Franco, Dr.^a Luísa Penalva, Dr. Miguel Soromenho (Museu Nacional de Arte Antiga); Dr.^a Ana Anjos Mântua; Dr.^a Teodora Marques (Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves); Dr.^a Alexandra Encarnação, Dr.^a Tânia Olim; Dr.^a Luísa Oliveira (Arquivo de Documentação Fotográfica); Dr. Fernando Panea Bonafé (Museo de Bellas Artes de Sevilla); Arq. Eduardo Alves Marques; Dr.^a Sara Mota (Plantações de Chá Gorreana Gorreana); Dr.^a Cristina Moscatel (CHAM/FCSH/NOVA-UAc); Dr. Pedro Pascoal de Mello (ICPD); Arq. António Cota Fevereiro (ARTIS/FLUL).

Bibliografia

ADRIÃO, Alexandra Antunes e. 2004. *O Palácio Anjos e a Arquitectura de Veraneio em Algés*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras – Pelouro de Cultural/ DCT – Sector de Acção Cultural. Gráfica Maiadouro.

ARQUIVO REGIONAL DA MADEIRA, 1903, *São Pedro – Registos de óbito* – cota Lv.º 6839 Lv.º 6839 A – localização D2, B3I, E14, PC D2, B3, E1I, Pa – Mf.

BARÓN, Javier. 2008. *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

BARROCAS, António, 2014. Sais de sangue : o corpo fotografado : teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930). Volume II. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

BERNARD, Manuel Ossorio y, 1883-4. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.

BOTELHO, Abel, 1891. *O Barão de Lavos*. (ed. 1982) Porto: Lello & Irmão – Editores.

FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e, 1956. «Dom Manuel de La Cuadra: um artista sevilhano no Funchal» in: *Das Artes e da História da Madeira*. Vol. IV, N.º 21. Funchal: [sd]. Pág. 30

GONÇALVES, A., Ramiro A., 2019 «Retrato de Manuel de la Cuadra y Estévez» in: *Identities, Pronomes e Emoções: as Regras do Retrato – Identities, pronouns and emotions: composition rules in portrait painting*. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco.

GONÇALVES, Ramiro, 2014. «Manuel de la Cuadra y Estévez (1835-1903). ‘Des’fortunas de um pintor espanhol no Portugal do último quartel do século XIX», in: *Revista Isenba: temas culturais das sociedades insulares atlânticas*. N.º 55 (julho-dezembro), p. 35-52. Funchal: Direção Regional dos Assuntos Culturais.

FREITAS, Eugénio Andrea da Cunha e, 1956, Dom Manuel de La Cuadra: um artista sevilhano no Funchal, in: *Das Artes e da História da Madeira*. – Funchal. – Vol. IV, N.º 21 – p. 30.

HOLANDA, Francisco de, ALVES, José da Felicidade (introd., notas e comentários), 1984. *Do Tirar polo Natural* [1549]. Lisboa: Livros Horizonte.

LEAL, Joana Esteves da Cunha, 1997. *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percorso e Opera*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: dois vols. policopiados.

LOPEZ, Carlos Gonzalez. 1996. *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*. Zaragoza: Proedi Promociones Editoriales.

MARIZ, Vera, 2018. «As exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto dinamizadoras do mercado de arte primário», in: *Congresso Dinâmicas do Património Artístico – Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (edição online).

MARQUES, Eduardo Alves, 2009. *Se as Jóias Falassem*. Lisboa: Esfera dos Livros.

MARQUES, Manuela, 2019. *Arquivo de João Francisco Camacho N.º 161 ARQUIVO REGIONAL E BIBLIOTECA PÚBLICA DA MADEIRA Instrumentos Descritivos*. Funchal. Disponível em <https://abm.madeira.gov.pt/wp-content/uploads/2019/05/IDD.pdf> (consultado em 2020-01-03)

PAVÃO, Luís, 1989. *Photography in Lisbon, Portugal*, dissertação, Rochester, Nova Iorque, Rochester Institute of Technology. Disponível em <https://scholarworks.rit.edu/theses/4343> (consultado em 2020-01-03)

Salon de 1879. 96^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 12 Mai 1879. Paris: Imprimerie Nationale.

SAINZ-TRUEVA, José de, 2009. «Um atento olhar» in: SOUSA, Francisco Clode, ed. lit.; PINTO, Graça Mendes, ed. lit. – *Obras de referência dos Museus da Madeira : [500 anos de história de um Arquipélago : catálogo da exposição]* : Galeria de Pintura do Rei D. Luís I, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, Novembro 2009 a Fevereiro de 2010. [Lisboa] : Instituto dos Museus e da Conservação, Ministério da Cultura.

VAIRO, Giulia Rossi (coord.), 2003. *Henri Burnay de Banqueiro a Coleccionador*. Lisboa: Instituto Português dos Museus-Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Publicações Periódicas

A Persuasão, 28 de outubro de 1896, Ponta Delgada.

Actualidade, 14 de março de 1897, Ponta Delgada.

Diário do Governo, n.º 273, de 2 de dezembro 1876; n.º 25, de 3 de fevereiro de 1903.

Diário Illustrado, 2 de novembro de 1873; 7 de dezembro de 1873; 24 de dezembro de 1873; 28 de dezembro de 1873; 10 de junho de 1874; 27 de maio de 1876; 30 de maio de 1876; 1 de dezembro de 1876; 13 de janeiro de 1877; 2 de agosto de 1878; 20 de agosto de 1879; 21 de abril de 1880; 17 de junho de 1883; 16 de novembro de 1884; 29 de dezembro de 1885; 19 de abril de 1905, Lisboa.

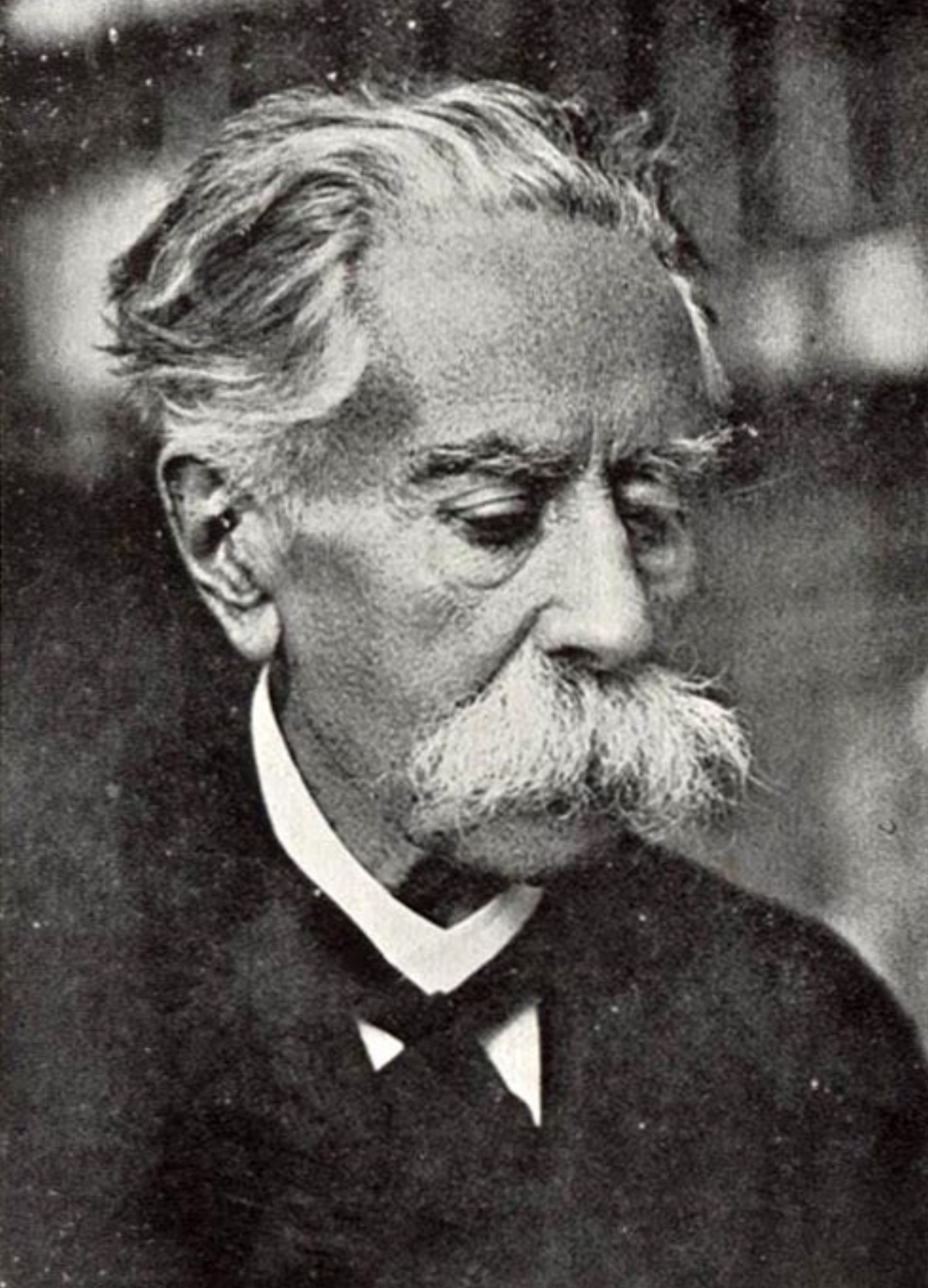
PINHEIRO, Rafael Bordallo, 1882, *O António Maria*, Quarto Anno, Lithographia Guedes, Lisboa.

O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, 11 dezembro 1881, 21 de julho de 1886, Lisboa.

Referências Informáticas

CÂMARA, Teresa Margarida Lopes Brazão Cupertino da, 2016. *bello, anastácio, pseud. de manuel anastácio da silva*: <http://aprenderamadeira.net/bello-anastacio-pseud-de-manuel-anastacio-da-silva/> (consultado a 30 de abril de 2019)

RODRIGUES, Ana Kol, 2016. *retrato*: <http://aprenderamadeira.net/retrato/> (consultado a 30 de abril de 2019)



O papel do biólogo Júlio Augusto Henriques na Conservação e Restauro no Romantismo Português

André Varela Remígio*

Resumo

Devido a um profundo desconhecimento geral da História da Conservação e Restauro em Portugal, é frequentemente transmitido que a área é recente no nosso país, o que não corresponde à verdade. Apesar dos bens culturais serem preservados, conservados e restaurados segundo filosofias, técnicas, condições e necessidades muito diferentes dos actuais, não se pode ignorar os primórdios e a evolução desta disciplina. Na verdade, a Conservação e Restauro terá acompanhado a História da Humanidade, a partir do momento em que o Homem sentiu a necessidade de preservar determinados objectos pelo seu valor simbólico, identitário, político, social ou religioso. As profissões não estavam diferenciadas e, como regra geral, quem fazia também restaurava, fossem eles artesãos ou artistas, principalmente pintores. No século XVIII, apareceram tratados com receitas que circulavam por toda a Europa, mas no século seguinte apareceram já publicações específicas mais consistentes. Com a criação do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos em 1834 e instituição da Academia de Belas Artes de Lisboa em 1836, nasceu um núcleo de restauradores, especialmente de Pintura, que deu sequencialmente origem a vários organismos oficiosos e oficiais responsáveis pela Conservação e Restauro na Administração Pública, até aos dias de hoje: a oficina de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (1911-1936), o Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (1936-1965), o Institu-

* Santo André – Conservação e Restauro de Bens Culturais

to José de Figueiredo (1965-2000), o Instituto Português de Conservação e Restauro (2000-2007), o Departamento de Conservação e Restauro e Departamento de Estudos de Materiais do Instituto dos Museus e da Conservação (2007-2012) e o actual Laboratório José de Figueiredo da Direcção-Geral do Património Cultural (2012-). O interesse pela materialidade dos bens culturais em Portugal iniciou-se no final do século XIX. Júlio Henriques (1838-1928), director do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra e Professor Catedrático da universidade, foi um dos primeiros interessados. Ele analisou as espécies da madeira dos suportes de pinturas, iniciando-se precisamente nos Açores, com o tríptico de Santo André da Igreja de Nossa Senhora da Estrela, da Ribeira Grande. Dois anos depois, analisou os suportes do painel do Fons Vitae da Igreja da Misericórdia do Porto (1897) e do painel de São Pedro, de Grão Vasco, da Sé de Viseu. Para tal, teve a preciosa colaboração de Sylvester Rosa Koehler (1837-1900), curador de estampas do Boston Fine Art Museum, que passou pelos Açores em viagem, e do Coronel Francisco Afonso Chaves (1857-1926), botânico amador açoriano, entre muitas outras actividades que teve.

Palavras-chave: Conservação e Restauro; Biologia; *Júlio Augusto Henriques*

Introdução

Ao contrário do que é correntemente transmitido [1], a Conservação e Restauro não é uma área recente no nosso país. Na verdade, a Conservação e Restauro terá mesmo acompanhado a História da Humanidade, a partir do momento em que o Homem sentiu a necessidade de preservar determinados objectos pelo seu valor simbólico, identitário, político, social, religioso ou social. Apesar de serem preservados, conservados e restaurados segundo filosofias, técnicas, condições e necessidades com parâmetros muito diferentes dos actuais, não se pode ignorar ou mesmo renegar os primórdios desta disciplina do Conhecimento. O mesmo aconteceu em muitas outras disciplinas, senão

em quase todas elas. Apesar de existirem registos de intervenções em várias especialidades da Conservação e Restauro em Portugal pelo menos desde o século XVI, estas referem-se maioritariamente a Pintura, a especialidade que dominou a área até meados do século XX.

O interesse pelo estudo da materialidade dos bens culturais também remonta ao aparecimento das respectivas tecnologias, normalmente direccionadas para outras áreas, como a Medicina, nos séculos XVIII e XIX. A sua aplicação no campo dos bens culturais, mesmo numa perspectiva experimental ou por mera curiosidade, era naturalíssima, uma vez que o interesse pelas questões do património cultural florescia entre as elites cultas e havia uma grande proximidade entre as poucas pessoas que as constituíam.

A título de exemplo, temos a introdução da Fotografia na Conservação e Restauro por Manuel António de Moura (1838-1921), aquando do *restauro* parcial do painel quinhentista flamengo *Fons Vitae* (MMP, P0001), oferecido pelo Rei D. Manuel (1469-1521) à Confraria da Misericórdia do Porto, executado entre 1890 e 1891, do qual falaremos adiante. Restaurador portuense reconhecido e perfeito conhecedor das novas técnicas fotográficas, registou fotograficamente pela primeira vez as várias fases do seu trabalho. A partir desse momento, a prática viria a ser recorrente, sendo ainda hoje fundamental em qualquer tratamento.

Apesar de alguma historiografia da Conservação e Restauro referir que o primeiro estudo material de bens culturais em Portugal foi efectuado por Carlos Augusto Bonvalot (1893-1934) em 1923 [1], recolhemos informações dispersas sobre a identificação dos suportes de algumas das mais importantes pinturas existentes em Portugal efectuada pelo biólogo Júlio Augusto Henriques (1838-1928) muito antes, ainda na década de 1890 e apresentamo-las no presente texto.

Contudo, não esquecemos o primeiro estudo material de bens culturais, que terá sido o exame a fragmentos têxteis encontrados no túmulo de D. Estêvão Anes Brochado, Bispo de Coimbra (1304-1318), na Sé Velha desta cidade, efectuado pelo engenheiro químico Charles Lepierre (1867-1945), professor de Química na Escola Industrial conimbricense, no ano imediatamente anterior e publicado em Janeiro de 1895 na revista *O Instituto* [2], sobre o qual também estamos actualmente a estudar.



1 - Júlio Augusto no seu laboratório



2- Museu Botânico da Universidade de Coimbra

O académico

Nascido no dia 15 de Janeiro de 1838, no Arco de Baúlhe, em Cabeceiras de Basto, onde frequentou os primeiros estudos, Júlio Augusto Henriques rumou a caminho de Coimbra em 1854, onde ingressou no Colégio de São Bento, para frequentar os estudos preparatórios para o ingresso na universidade. [3]

A 10 de Outubro de 1855, matriculou-se na Faculdade de Direito, onde concluiu o respectivo bacharelato a 22 de Junho de 1859 e depois frequentou uma especialização em Direito Administrativo. Contudo, nunca viria a exercer Advogacia.

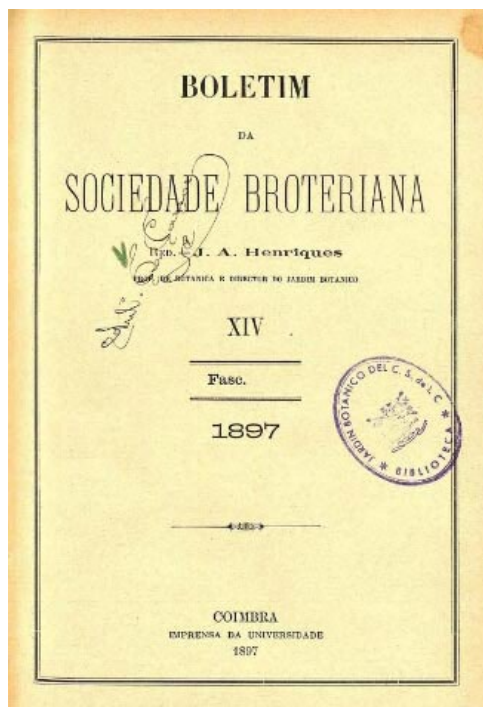
Como o plano curricular do curso de Direito incluía as cadeiras de Química, Física, Mineralogia, Zoologia, Botânica e Agricultura, ministradas na Faculdade de Filosofia, o seu interesse por estas matérias cresceu ao ponto de reingressar na universidade para seguir as ditas ciências exactas. [3] A 10 de Julho de 1861, matriculou-se então no bacharelato de Matemática, mas, logo a 13 de Outubro do mesmo ano, mudou-se para o bacharelato de Filosofia, que tinha disciplinas da área da História Natural, concluindo-o a 12 de Julho de 1864. [3]



3- Júlio Augusto Henriques com os seus colaboradores, entre eles Adolfo Frederico Möller e Joaquim Mariz

Interessou-se especialmente pela Botânica e, sob a orientação do professor António de Carvalho e Vasconcelos (1827-1873), optou por aprofundar os estudos nesta área, concluindo a licenciatura em Filosofia a 26 de Junho de 1865, com uma dissertação intitulada *As espécies são mutáveis?* [3 e 4] Nesse mesmo ano, em 30 de Junho de 1865, Júlio Henriques defendeu a sua dissertação de doutoramento, apenas seis anos após a publicação da obra de Charles Darwin (1809-1882), podendo ser considerado o primeiro darwinista português na conservadora comunidade académica do nosso país. [5] O seu pensamento evolucionista foi uma das suas marcas e estendeu-se até às primeiras décadas do século XX.

Logo em 1866, concorreu a um lugar de lente substituto extraordinário da Faculdade de Filosofia, sendo admitido a 20 de Junho. Neste concurso, apresentou uma inovadora, corajosa e evolucionista tese intitulada *Antiguidade do Homem*, afastando-se do Criacionismo e Fixismo então dominantes. [6] Dois anos depois, foi nomeado lente substituto ordinário



4 – Boletim da Sociedade Broteriana



5 – Estátua de Júlio Augusto Henriques, no Jardim Botânico de Coimbra

das cadeiras de Botânica e Agricultura, Zoologia, Química e Mineralogia, iniciando assim a sua carreira docente. A 1872, lecionou pela primeira vez a cadeira de Botânica como lente. [3] Com a morte de António de Carvalho e Vasconcelos, foi nomeado lente catedrático da Faculdade de Filosofia, a 17 de Janeiro de 1873, com a regência da cadeira de Botânica e Agricultura.

O encerramento do Colégio de São Bento permitiu a ampliação da Faculdade de Filosofia que ocupou grande parte do edifício. O seu gabinete foi instalado precisamente no quarto onde havia dormido, enquanto jovem aluno interno daquele mesmo colégio. Apesar da crónica escassez de recursos, Júlio Henriques tinha agora mais condições para reformular a faculdade e o seu ensino. Baseado em modelos europeus de referência, transformou o Instituto Botânico da Universidade de Coimbra numa das mais proeminentes instituições do género. [3]

Em 1875, foi nomeado director do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra. Recuperou-o totalmente, transformando-o num centro de investigação botânica e um local de ensaio agronómico, a nível europeu. Durante as quatro décadas em que dirigiu o Jardim Botânico, milhares de plantas foram criadas nas suas estufas e enviadas para as províncias ultramarinas, principalmente Angola e a ilha de São Tomé. A partir de 1879, Adolfo Frederico Möller (1842-1920), um jardineiro de origem alemã, Joaquim de Mariz (1847-1916), licenciado em Filosofia Natural e naturalista da Faculdade de Filosofia, e o colector Manuel Ferreira constituíram uma equipa que contribuiu decisivamente para o estudo da Flora de Portugal ao longo de décadas. [3]

Promoveu também a criação do Museu Botânico da Universidade de Coimbra, do qual foi director entre 1885 e 1901. Nele concentrou todo o material relativo ao reino vegetal do Museu de História Natural, existente desde 1772. Este museu assumiu rapidamente características de herbário de referência, crescendo com colecções vindas de todo o mundo, mas especialmente das províncias ultramarinas portuguesas. Neste processo, foi importante a aquisição da maior parte do herbário particular do botânico alemão Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895), com quem Júlio Henriques mantivera uma importante colaboração. A estrutura criada passou a servir de base para o estudo da flora de Portugal. [7] O museu foi montado na antiga sacristia do antigo Mosteiro de São Bento, mas mais tarde foi transferido para o refeitório e a Sala do Capítulo. Criou ainda uma biblioteca especializada, reunindo num único fundo o acervo de livros de Botânica que encontrou na biblioteca do museu e na universidade.

Ao nível de produção científica, dedicou-se especialmente à classificação de plantas. Na sua acção junto do Herbário, Júlio Henriques identificou, classificou e descreveu muitos dos exemplares botânicos que foram colectados por si e por toda a comunidade botânica, tendo-lhe esta dedicado algumas espécies. A título de exemplo, é o epónimo do género de fungos *Henriquesia*. Traduziu também para a Língua Portuguesa diversos trabalhos científicos de autores estrangeiros.

Para gerir a rede de colaboradores formais e informais que mantinha por todo o país, criou a Sociedade Broteriana, em 1879. Assim denominada em honra do eminente naturalista Félix de Avelar Brotero (1744-1828), personalidade por quem Júlio Henriques nutria grande admiração, esta foi a primeira sociedade científica dedicada à Botânica em Portugal. Com início

em 1883, o *Boletim da Sociedade Broteriana* era uma revista de carácter científico para dar conhecimento da actividade da agremiação e dos trabalhos científicos que dela resultavam.

Aquando das celebrações do bicentenário do nascimento de Carl Nilsson Linnæus (1707-1778), o Lineu, em Maio de 1907, foi enviado à Universidade de Uppsala, na Suécia, em representação da Universidade de Coimbra, e ali foi distinguido com o título de *Doutor Honoris Causa*.

Jubilado a 16 de Março de 1918, já com oitenta anos de idade, continuou a trabalhar como naturalista e director do Herbário da Universidade de Coimbra até praticamente à data do seu falecimento, ocorrido a 15 de Janeiro de 1928.

Não aceitou quaisquer condecorações e nunca exerceu funções políticas, dedicando a sua vida inteiramente à Botânica. Contudo, depois da sua morte, o seu nome foi dado à alameda fronteira ao Jardim Botânico, a outras vias e alguns organismos. Em 1953, uma estátua sua, da autoria de Salvador Barata Feyo (1899-1990), foi erguida no Jardim Botânico, o seu jardim.

Na Conservação e Restauro

Para além da sua paixão pela Botânica, Júlio Henriques nutria um grande interesse pelas artes e o património, chegando a ser vogal do Conselho de Arte e Arqueologia durante muitos anos. Foi precisamente através de um dos colaboradores na recolha de espécies que Júlio Henriques entrou na área do estudo material dos bens culturais, desempenhando um papel pioneiro na área em Portugal.

Em Janeiro e Fevereiro de 1895, o Coronel Francisco Affonso Chaves e Melo (1857-1926), director do Observatório Meteorológico dos Açores, deu a conhecer o património cultural e natural da ilha de São Miguel, nos Açores, ao seu amigo Sylvester Rosa Koehler (1837-1900), um alemão radicado nos Estados Unidos, desde 1849, mudando-se para Boston em 1868, onde era (o primeiro) curador da colecção de estampas do Museum of Fine Arts desta cidade, desde 1885. Entre 1886 e 1890, foi também curador da colecção de artes gráficas do *United States National Museum at the Smithsonian Institution*, em Washington.

Koehler estava nos Açores de passagem, a caminho de uma visita à Europa continental para aprofundar o seu estudo de processos fotográficos. [8] O alemão era de tal ordem apaixonado por Portugal que aprendeu Português,



6 – Coronel Francisco Affonso Chaves de Mello (1857-1926) PT/ICPD/CFD.00258



7 – Sylvester Rosa Koehler (1837-1900), retrato por Emil H. Richter, 1890-1900 (MFA, 1979.36)

escrevendo fluentemente na nossa língua e traduzindo sonetos de Antero de Quental (1842-1891), o seu poeta preferido, para Inglês. [9] Os jornais da época noticiaram a ilustre estadia, descrevendo-o como sendo «*cativante o seu trato finamente gentil*». [10]

Durante a sua estadia de alguns meses na «*terra dos arcos-íris*», Koehler escreveu uma série de seis cartas que foram publicadas num jornal de Boston. Nelas, fala sobre o arquipélago dos Açores, as peripécias por que passou, quem conheceu, monumentos e organismos que visitou, a política local, usos e costumes, etc. Conta ainda que dois ou três azulejos do antigo Mosteiro de São João de Ponta Delgada, oferecidos por Affonso Chaves, poderiam ser oferecidos ao seu museu de Boston, onde eventualmente ainda hoje poderão estar. Estas cartas viriam depois a ser traduzidas por Cezar Rodrigues e publicadas semanalmente no jornal *Autonomia dos Açores*, no mês de Agosto, na forma de folhetim, as «*Cartas de S. Miguel*». [11-22]



8 – Tríptico de Santo André, Flandres, século XVI, Ermida de Santo André, Ribeira Grande, Ilha de São Miguel, Açores. Fotografia: Paulo Ribeiro Baptista

Acompanhado por Affonso Chaves, foi à Ribeira Grande, onde visitou a Ermida de Santo André. Perante a falta de concordância entre os dois sobre a autoria e a proveniência do seu tríptico flamengo quinhentista de Santo André, ladeado por Santa Catarina de Alexandria e Santa Bárbara, «sem dúvida alguma, a joia das riquezas artísticas da ilha de S. Miguel», [20] o especialista alemão recolheu amostras da madeira do seu suporte e, por sugestão de Francisco Affonso Chaves, enviou-as a Júlio Henriques para as examinar. Como «o dia estava triste e sombrio», não havendo luz suficiente para fotografar o tríptico e resultando em fotografias sem qualidade, [20] ficou prometido que o português tentaria fotografá-lo novamente e enviaria as fotografias para o alemão pedir a opinião a outros especialistas. O interesse do alemão por esta peça era de tal ordem que tinha mesmo a intenção de fazer uma gravura dela, [20] não se sabendo se chegou a fazê-lo ou não.

Deutschland

Postkarte — Weltpostverein

Carte postale — Union postale universelle

Monsieur & Madame Sr.



Francisco Affonso Chaves.

Dizão Capt. dos Caçadores 11.

S. Miguel. } Ponta Delgada.

Azores. }

Portugal.

9 – Postal enviado por Sylvester Rosa Koehler a Affonso Chaves, sobre o tríptico de Santo André, da Ribeira Grande (BPADPD, 1775)

Apesar destes exames materiais a obras de arte não serem realizados em Portugal até então, seriam familiares de Koehler e certamente já se fariam no seu museu em Boston. Júlio Henriques viria a identificar a amostra de madeira do suporte do tríptico de Santo André como sendo de carvalho do norte (*Quercus robur*). [23]

Sylvester Rosa Koehler partiu de São Miguel a bordo do vapor *Peninsular* no início de Março, rumo a Lisboa, com uma grande e fraterna comitiva de despedida. Apesar da sua passagem por Coimbra e o encontro com Júlio Henriques se terem atrasado por se ter demorado mais em Lisboa do que o previsto, [24 e 25] realizou-se depois com muito agrado do professor de Coimbra. [26]

Na vasta e eclética troca de correspondência entre os três, de 1895 a 1900 - ano da morte de Koehler, várias são as missivas que focam o tríptico de Santo André da Ribeira Grande. De acordo com a carta enviada a 17 de Agosto de 1895, Affonso Chaves informou Sylvester Rosa Koehler, que chegou à Ribeira Grande para fotografar novamente o tríptico de Santo André. [11] Desta vez, Affonso Chaves seguiu as indicações de «*Mr. Ives, a nossa grande autoridade so-*

bre photographia orthochromatica». [20] Estas fotografias, incluídas numa série de outras peças e vários monumentos, seriam enviadas no dia 1 do mês seguinte. [27] Entre elas, está a do painel central de Santo André, uma outra dos painéis laterais de Santa Catarina e Santa Bárbara e mais duas da ermida com o tríptico. [27] Esta segunda fotografia poderá corresponder a uma existente no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada.

Koehler responde de Dresden com postal carimbado a 21 de Novembro de 1895, informando que mostrou as “Ribeira Grande photographs” ao “Dr. Worman”, director da Pinacoteca dos Mestres Antigos de Dresden, na noite anterior e este inclinava-se para uma produção flamenga do início do século XVI, referindo-se provavelmente ao tríptico de Santo André. [20 e 28]

Uma carta datada de 19 de Abril de 1896 de Chaves para Koehler dá conta agora do envio de várias fotografias coloridas pelo pintor António Manuel Vasconcelos (*1850) e cuidadosamente embaladas numa caixa de madeira [29]. Entre estas fotografias enviadas por intermédio do Capitão Rosa do *Peninsular*, encontram-se uma do tríptico (13[cm]×18[cm]) e uma outra da Ermida de Santo André (9[cm]×12[cm]). [29]



10 – Fotografia aos painéis laterais do tríptico de Santo André, tirada por Affonso Chaves e possivelmente enviada a Sylvester Rosa Koehler, 12cm × 9cm, (Arquivo Afonso Chaves, Inv. CAC6327, MCM)



11 – Fons Vitae, Flandres, século XVI, Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto. (MMP, P0001)



12 – São Pedro, Vasco Fernandes (c.1475-c.1542), o Grão Vasco, 1530, pintura a óleo sobre madeira (MNGV Inv.º n.º 2160).

O alemão viria a agradecer estas fotografias, na carta datada de 22 de Novembro de 1896, agradecendo também a António Manuel Vasconcelos e seu irmão, [30] Manuel António de Vasconcelos (*1851), taxidermista do Museu Carlos Machado. Apesar de não se conhecerem outras fotografias coloridas por Vasconcelos, este artista dominaria esta técnica ou pelo menos seria bem mais hábil que os restantes intervenientes.

O restauro parcial do painel quinhentista flamengo *Fons Vitae* (MMP, P0001), oferecido pelo Rei D. Manuel (1469-1521) à Confraria da Misericórdia do Porto, actualmente exposto no Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto, executado por Manuel António de Moura (1838-1921), entre 1890

e 1891, suscitou uma enorme e longa discussão pública em redor da sua autoria e da sua proveniência. Uns fragmentos do suporte de madeira do painel foram então removidos do verso e enviados a Júlio Henriques para serem examinados. Em 29 de Março de 1897, o catedrático comunicava que os fragmentos «*correspondem bem à estrutura do carvalho do norte (Quercus robur)*». [23] Na correspondência trocada entre ele e o provedor, o biólogo dava conta que encontrava semelhanças entre estas amostras e as recolhidas dois anos antes do tríptico da Ribeira Grande, [23] o que é natural, uma vez que têm a mesma proveniência artística.

Apesar de não entenderem compreensivelmente o seu contexto, Cristina Nabais e António Gouveia dão a conhecer uma carta escrita pelo Padre Óscar da Cruz, de Viseu, a Júlio Henriques, em Junho de 1897, actualmente existente na biblioteca do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra. Nesta carta, o padre assume ter recolhido em segredo um «*pedacito*» do suporte de uma outra obra maior da Arte Portuguesa, o painel de São Pedro, da Catedral de Viseu, de Vasco Fernandes (1475/80-1542), o *Grão Vasco*, e envia-o juntamente. Através deste «*pedacito*» que analisou, o biólogo chegou à conclusão que a madeira utilizada era Castanheiro (*Castanea sativa Miller*), a mais usada pelo pintor. [31]

Entusiasmado com o mundo da materialidade dos bens culturais, como o próprio admite, Júlio Henriques testemunhou a intenção de analisar peças existentes no Mosteiro de Santa Cruz e na Escola Industrial, ambos em Coimbra. [23] Não sabemos se estas análises chegaram ou não a ser efectuadas e a que peças.

O estudo material de bens culturais depois de Charles Lepierre e Júlio Henriques

Por muito importantes que tenham sido estes dois episódios de Charles Lepierre e Júlio Henriques, constituíram actos isolados sem qualquer continuação. Houve depois vários outros episódios pontuais, mas também eles sem qualquer seguimento, ao contrário de outros países, em que este tipo de estudo foi mais consistente.

Em 1923, volvido de Roma, onde estudou *Restauro de Pintura*, Carlos Augusto Bonvalot (1893-1934) *restaurou* pinturas na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e quatro painéis quinhentistas da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, ambas em Cascais. Neste momento, estudou os aglutinantes, pigmentos e vernizes destas pinturas através de análise química e radiografia, algo verdadeiramente inédito em Portugal. [32] Os métodos de exame e análise de bens culturais aprendidos em Roma e agora aplicados, como a radiografia e a microanálise de pigmentos, eram uma novidade no nosso país. Enquanto para a radiografia teve o apoio do Dr. Luís Filipe Quintela (1899-1980), otorrinolaringologista na Policlínica de Cascais, para as análises microquímicas dos pigmentos teve apoio do Prof. António Herculano de Carvalho (1899-1986), Engenheiro Químico-Industrial e professor no Instituto Superior Técnico. [32] A morte prematura deste jovem e promissor restaurador foi uma verdadeira perda para a Conservação e Restauro em Portugal, uma vez que havia nele uma enorme esperança de modernizar a área no nosso país.

A radiografia de bens culturais apenas viria a ser repetida em 1928 pelos médicos radiologistas portuenses Roberto de Carvalho (1893-1944) e Pedro Vitorino que radiografaram algumas pinturas. [33]

A análise e o exame sistemáticos e estruturados de bens culturais apenas viriam a ter início em 1935, no Museu Nacional de Arte Antiga. Neste ano, foram efectuadas as primeiras fotografias de luz rasante e adquiridos reagentes e materiais necessários à análise química de pigmentos.

No ano seguinte e depois de João Rodrigues da Silva Couto (1892-1968), então conservador do museu e depois seu director (1938-1962), ter contactado vários museus europeus para se inteirar das novas tecnologias utilizadas, montou o Laboratório para o Exame das Obras de Arte nas antigas cavaliarias do Palácio Alvor, sob a responsabilidade de Manuel Valadares (1904-1982), Maria Valadares e Olívia Trigo de Sousa. [34] O laboratório possuía fotografia de luz rasante, Raio X, radiação U.V. e colometria.

Como a distância da Oficina de Restauro do museu, instalada no antigo Mosteiro de São Francisco da Cidade desde 1835, às Janela Verdes não era prática, houve a necessidade de transferi-la para junto do museu. Idealizado por José de Figueiredo (1872-1937), Manuel Valadares (1904-1982)

e Fernando d'Araújo Mardel (1884-1960), o Arq.º Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969) projectou um edifício de raiz exclusivamente dirigido para o *Restauo*, algo pioneiro em todo o mundo.

Nos jardins do MNAA, nasceu assim o Instituto para o Exame e Restauo das Obras de Arte (IEROA), frequentemente esquecido ou pontualmente confundido com o Laboratório para o Exame das Obras de Arte que lhe deu origem. Apesar de as obras durarem entre 16 de Agosto de 1938 e 16 de Fevereiro de 1940 e o laboratório ter passado para esse local logo em Julho desse ano, os vários outros serviços foram sendo transferidos paulatinamente. O instituto foi inaugurado oficialmente apenas no dia 23 de Fevereiro de 1946. Para além das valências existentes no antigo laboratório, este passou a ter macrofotografia e microfotografia, análise química dos materiais e estudos espectrográficos, reflectométricos e hidrométricos. Apesar de algum atraso, Portugal equiparou-se então aos restantes países europeus nesta matéria. [35]

Contudo, nenhuma disposição legal o tinha instituído, regulado a sua organização e estabelecido o seu funcionamento, arrastando este organismo por um caminho indefinido durante quase duas décadas. Em 1965, o instituto foi organicamente reformulado, autonomizou-se do museu e passou a ser chamado de Instituto José de Figueiredo.



13 – Laboratório para o Exame das Obras de Arte do Museu Nacional de Arte Antiga



14 – Construção do Instituto para o Exame e Restauo das Obras de Arte (IEROA) (1938-1940) do Museu Nacional de Arte Antiga

Conclusão

Ao contrário do que é correntemente transmitido, a Conservação e Restauro não é uma área recente no nosso país nem o primeiro estudo material de bens culturais em Portugal foi efectuado por Carlos Augusto Bonvalot (1893-1934) em 1923, mas a área sempre existiu e os primeiros estudos materiais conhecidos até hoje foram efectuados pelo engenheiro químico Charles Lepierre em 1894 e o biólogo Júlio Augusto Henriques entre 1895 e 1897.

Este biólogo analisou os suportes de madeira de pelo menos três pinturas: tríptico de Santo André da Ribeira Grande (1895); *Fons Vitae* da Santa Casa da Misericórdia do Porto (1895); São Pedro de Grão Vasco da Sé de Viseu (1897). Assim, os Açores foram palco de um dos primeiros estudos materiais de bens culturais em Portugal.

Com a excepção dos dois episódios isolados do estudo de Carlos Augusto Bonvalot (1893-1934) em 1923 e das radiografias tiradas pelos médicos Roberto de Carvalho (1893-1944) e Pedro Vitorino em 1928, o estudo material de bens culturais não teve desenvolvimento até à aquisição de aparelhos para o Museu Nacional de Arte Antiga, dando origem à criação do Laboratório para o Exame das Obras de Arte e do Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte (IEROA), ambos serviços dependentes do museu.

Agradecimentos

O autor agradece encarecidamente às seguintes pessoas, cuja colaboração foi imprescindível para a elaboração do presente texto, Pedro Pascoal de Melo, Instituto Cultural de Ponta Delgada; Duarte Manuel Espírito Santo Melo e Ana Amado, director e técnica superior do Museu Carlos Machado, Ana Cristina Moscatel, técnica superior da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada e Paulo Baptista Ribeiro, pela fotografia do tríptico e o seu tratamento.

Bibliografia

- 1 – Figueira, F., ‘A disciplina/profissão de conservação-restauro: uma ciência recente e o seu desenvolvimento em Portugal’, *Conservar Património*, 21 (2015) 39-51.
- 2 – Lepierre, Charles, ‘Exame dos Fragmentos de vestuário encontrados no túmulo do bispo D. Estevão Brochado (século XIV)’, *Instituto*, 1895, XVII, n.º 1, 17-23.
- 3 – Jorge Guimarães, *Henriques, Júlio Augusto, 1838-1928*. Biblioteca Digital de Botânica: Universidade de Coimbra, 2008.
- 4 – Bento Cavadas, “O darwinismo nos manuais escolares portugueses de Zoologia (1859-1909)”. *Caderno de Investigação Aplicada*, 2009, 3, pp. 63-95.
- 5 – Pereira, Ana Leonor; *et al.* (2007). *A Natureza, as suas Histórias e os seus Caminhos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- 6 – Júlio Henriques, *Antiguidade do Homem*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1866.
- 7 – Fernandes, A. (1991). “Contribuições mais relevantes da universidade de Coimbra para o conhecimento da flora de Portugal e das ex-colónias”. *Actas do congresso “História da Universidade”*, 4, pp. 139-156.
- 8 – Carta de Affonso Chaves a Júlio Augusto Henriques. Ponta Delgada. (5 de Março de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1619.
- 9 – *Jornal Preto no Branco*, 79, Ponta Delgada (1 de Julho de 1897).
- 10 – *Persuasão*, n.º 1723, 23 de Janeiro de 1895.
- 11 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 23 Ponta Delgada (4 de Agosto de 1895).
- 12 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 24 Ponta Delgada (11 de Agosto de 1895).
- 13 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 25 Ponta Delgada (18 de Agosto de 1895).
- 14 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 26 Ponta Delgada (25 de Agosto de 1895).
- 15 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 37 Ponta Delgada (10 de Novembro de 1895).
- 16 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 38 Ponta Delgada (17 de Novembro de 1895).
- 17 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 39 Ponta Delgada (24 de Novembro de 1895).
- 18 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 40 Ponta Delgada (1 de Dezembro de 1895).
- 19 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 41 Ponta Delgada (7 de Dezembro de 1895).
- 20 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 42 Ponta Delgada (15 de Dezembro de 1895).

- 21 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 43 Ponta Delgada (22 de Dezembro de 1895).
- 22 – *Autonomia dos Açores*, Ano 3, número 44 Ponta Delgada (29 de Dezembro de 1895).
- 23 – Basto, A. de Magalhães, 1997. *História da Santa Casa da Misericórdia do Pôrto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Pôrto, 2.^a edição.
- 24 – Carta de Júlio Augusto Henriques a Affonso Chaves. Ponta Delgada. (3 de Abril de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1625.
- 25 – Carta de Affonso Chaves a Júlio Augusto Henriques. Ponta Delgada. (17 de Abril de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1628.
- 26 – Carta de Júlio Augusto Henriques a Affonso Chaves. Ponta Delgada. (4 de Maio de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1629.
- 27 – Carta de Affonso Chaves a Sylvester Rosa Koehler. Ponta Delgada. (1 de Setembro de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1769.
- 28 – Postal de Sylvester Rosa Koehler a Affonso Chaves. Dresden. (21 de Novembro de 1895). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1775.
- 29 – Carta de Affonso Chaves a Sylvester Rosa Koehler. Ponta Delgada. (19 de Abril de 1896). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1780.
- 30 – Carta de Sylvester Rosa Koehler a Affonso Chaves. Ponta Delgada. (22 de Novembro de 1896). Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Arquivo Francisco Affonso Chaves, Cota 1790.
- 31 – Nabais, Cristina, Gouveia, António, 2014. ‘As Madeiras das Coleções de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga e do Museu Grão Vasco – Um Estudo Comparativo’ in *Coleções de Escultura em Madeira do Museu Grão Vasco e do Museu Nacional de Arte Antiga*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- 32 – Teixeira, L. M. e Alves, L. M. P., ‘Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlo Bonvalot’, *Boletim Cultural do Município*, Arquivo de Cascais, 3 (1981) 17-76.
- 33 – Cruz, António João, ‘O início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre a radiografia, a conservação e a política’, *Conservar Património*, núm. 11, Junho, 2010, pp. 13-32 15.

34 – Couto, João. 'A Acção dos Físicos e dos Químicos nos Laboratórios dos Museus de Arte', *Gazeta de Física*. Vol. I, Fasc. 6, Janeiro de 1948, 161-167.

35 – Couto, J. e Valadares, M., *A "Salomé" de L. Cranach, O Velho*, ANBA, Lisboa (1938).



Painel alusivo às «Festas do Espírito Santo». Sala de jantar do Palácio Jácome Correia. N/Ass., N/Dat., Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

A azulejaria de Jorge Rey Colaço na ilha de S. Miguel · Açores

Cláudia Emanuel*

Resumo

Jorge Rey Colaço foi um notável pintor de azulejos na primeira metade do século XX. A sua obra pode ser admirada um pouco por todo o mundo, e em Portugal contam-se cerca de um milhão de painéis da sua lavra.

No que concerne à ilha de S. Miguel, a única do arquipélago açoriano onde existem painéis da sua autoria, estes estão colocados em cinco locais distintos: no Palácio Jácome Correia; no «Convento de Belém»; na Igreja de St. António, na Câmara Municipal da Ribeira Grande e na Quinta da Abelheira. A temática alude quase sempre a episódios históricos e a figuras ilustres micaelenses.

Palavras chave: Azulejos; Jorge Colaço; Açores

* Licenciada em 2001 em «Pintura» na Escola Universitária das Artes de Coimbra e em 2008 em «Cerâmica», na mesma universidade. Mestre em «Património Artístico e Conservação» na Universidade Portucalense do Porto (2007) com dissertação alusiva ao tema «Artes decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina. Azulejos e fingidos (1850-1950)». Doutoranda na Universidade Católica Portuguesa (Escola das Artes – Porto) em «Estudos do Património», com a tese subordinada ao tema «A obra azulejar de Jorge Rey Colaço (1868-1942) em Portugal». Membro do grupo «Saudade Perpétua».

Contacto: claudia.emanuel@gmail.com.

Introdução sucinta

Jorge Colaço, um pintor das memórias saudosistas dos portugueses, e dos seus tempos de glória, surge no meio artístico em Portugal na primeira metade do século XX a valorizar vários espaços públicos e privados com os seus painéis em azulejo.

Os assuntos presentes na obra de Colaço na ilha de S. Miguel diferenciam-se dos temas geralmente escolhidos pelo artista, uma vez que remetem especificamente, na maioria das vezes, para factos históricos e personalidades ilustres micaelenses. A exceção constata-se nos painéis de índole fantasiosa de gramática Arte Nova e nos painéis de temática religiosa.

Jorge Colaço

Jorge Rey Colaço¹ foi um notável pintor, caricaturista e sobretudo pintor de azulejos que desenvolveu a sua arte, maioritariamente em Portugal, na primeira metade do século XX.

Nasceu no final do século XIX (1868-1942), numa família de artistas, era filho de José Daniel Raimundo Colaço e Macnamára, pintor, escritor e ministro em Marrocos e sobrinho do pianista Alexandre Rey Colaço, entre outras figuras conhecidas, o que lhe permitiu ter contacto com as artes desde muito novo. Mais tarde vem a casar com a poetisa Branca de Gonta, filha do poeta Tomás Ribeiro, reforçando o ambiente artístico em que já vivia.

Efetuiu os seus estudos artísticos em Madrid e em Paris.

Tem as suas obras de pintura a óleo expostas em vários locais, particularmente no Museu Militar em Lisboa. Foi ainda pioneiro no desenho gráfico em Portugal, nomeadamente nas publicações *A Revista* (Ilustração Luso-Brasileira), da qual foi diretor artístico, assim como no semanário ilustrado *Branco e Negro* (1896-98), no *Comércio do Porto Ilustrado* (1915) e no *Diário de Notícias Ilustrado* (1915).

1 (Adapt.) EMANUEL, Cláudia – Os azulejos de Jorge Rey Colaço que decoram o Palácio da Justiça de Coimbra. Coimbra: Ed. Tribunal da Relação de Coimbra, 2019, p. 37-49.

Como caricaturista colaborou nos jornais *Branco e Negro*, *O Dia*, *A Voz* e *O Fradique*. Evidenciada a sua capacidade para satirizar, foi convidado a dirigir o suplemento humorístico do jornal *O Século*, entre 1897 e 1907.

Começou a desenvolver esta experiência em 1903, a partir da sua ligação à família Gilman, proprietária da Fábrica de Louça de Sacavém, o que lhe permitiu ensaiar o seu traço sobre o novo suporte, o azulejo, e produzir inúmeros painéis. Nesta fábrica permaneceu até 1923, altura em que passou a laborar para a Fábrica Lusitânia em Lisboa, no Arco do Cego. Com ambas as fábricas mantinha uma situação de autonomia, o que lhe permitiu criar as suas composições de forma independente.

Nos azulejos que pintou são notórias as distintas técnicas de pintura sobre azulejo que utilizava. O artista amiúde utilizava reconhecidas técnicas num mesmo painel, e por vezes num mesmo azulejo *per si*. Destacamos numa primeira fase da sua laboração o uso da técnica tradicional e posteriormente a utilização da técnica da estampilha, da estampagem, o uso dos dourados e dos prateados e a técnica inovadora da pintura sobre vidro cozido. Após transitar para a Fábrica Lusitânia o artista empregou a técnica da corda seca e a serigrafia na cerâmica, da qual se lhe atribui, sem certeza, ter sido pioneiro.

A temática presente nos seus painéis remete essencialmente para Portugal. As ligações familiares e vivências, e as muitas histórias que ouviu pelo «Reino de Xerazade» terão influenciado as suas escolhas iconográficas e a sua carreira. Os assuntos são diversificados, desde cenas históricas, a cenas de carácter militar, cenas etnográficas (rurais e piscatórias), cenas religiosas e episódios da lírica de Camões e de outros autores.

A obra azulejar do artista está presente em diversos locais do estrangeiro (Rio de Janeiro, Genebra, Lourenço Marques, Goa, etc.) e em Portugal encontram-se painéis em 138 locais. O inventário realizado pela autora permitiu encontrar cerca de um milhar de painéis.

O Neorromantismo na obra de Jorge Colaço

As obras artísticas não podem ser inseridas num tempo histórico de modo fortuito, pois existe um conjunto de elementos, sensibilidades, ideias, tradições culturais, económicas e políticas que conduzem a um determinado conceito

artístico. Apesar de as correntes de arte não se poderem considerar estáticas, a obra de Jorge Colaço poderá inserir-se na corrente do neorromantismo-lusitana que abrangue as mais distintas áreas artísticas, tendo em conta o carácter inovador de que imbuíu os seus trabalhos².

O romantismo que surgiu em Portugal no séc. XIX manifestava-se nas cenas onde a vida rural e os costumes populares eram largamente apresentados, em episódios de carácter histórico que mostravam a Idade Média e episódios nacionalistas, em procissões religiosas, em paisagens que se confundiam por vezes com o naturalismo. Terá sido nesta época que surgiram as primeiras telas com cenas de costumes populares.

José-Augusto França refere que com o advento do romantismo em Portugal aumenta o interesse pelo pitoresco, uma vez que este *“era garantido pelos costumes dum país fechado ao progresso (...) e os estrangeiros, que disso se espantavam, foram os primeiros a anotar-lhe o sabor”*³.

Ao gosto romântico pela paisagem e pelos costumes, patente nos finais do século XIX, acresce o gosto pelos valores da nacionalidade, dos lugares e das gentes, na viragem para o século XX. Ao longo das quatro primeiras décadas as artes vão exaltar o pitoresco.

Colaço tinha estudado na Europa (Madrid e Paris) com os grandes mestres da altura, e no século XX, quando inicia a sua carreira artística com azulejos, já tinha adquirido os valores apregoados pelo romantismo. Apesar de em Portugal se revelar algum atraso comparativamente com a Europa, os assuntos alusivos à mitologia, à história nacional, ao campo e às gentes vigoram na arte e em particular nas cenas tratadas por Colaço.

A azulejaria de Jorge Colaço na ilha de S. Miguel

A azulejaria de Jorge Colaço está presente na ilha de S. Miguel desde 1913, após uma grande encomenda feita por Aires Jácome Correia, de 23 painéis, todos em policromia, para o seu Palácio – Palácio de Jácome Correia (Ponta

2 PEREIRA, José Carlos Seabra – Tempo neo-romântico (Contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX). *Análise Social* (Vol. XIX), 1983, p. 845-873.

3 FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no séc. XIX*. Vol. 1. Lisboa: Ed. Bertrand Editora, 1990.

Delgada, São Roque de Rosto de Cão. Estrada da Ribeira Grande). Os painéis da sala de jantar remetem para factos históricos e gentes importantes da ilha, ao invés das casas de banho que apresentam um cenário fantasioso de gramática Arte Nova, com figuras infantis aladas, sapos e libelinhas.

Quase duas décadas depois, em 1931, Luís Bernardo Leite de Ataíde adquire o conhecido «Convento de Belém» (Ponta Delgada, São Roque de Rosto de Cão. Estrada da Ribeira Grande) e encomenda ao artista nove painéis figurativos que, tal como os painéis do Palácio de Jácome Correia, ilustram episódios passados no território micaelense. Acrescem a estes, doze painéis cuja decoração com figuras infantis aladas laboriosas aludem, na maioria das vezes, às artes.

Ainda na década de trinta (1930-1935), a Igreja de Santo António (Ponta Delgada, Santo António. Rua do Rosário) sofreu uma profunda alteração da fachada principal, e nessa altura foram colocados três painéis de temática religiosa alusivos ao orago Santo António.

Também o edifício que alberga os Paços do Concelho da Ribeira Grande (Ponta Delgada, Ribeira Grande. Largo Conselheiro Hintze Ribeiro) foi decorado com painéis de Colaço na década de trinta (1936). Por intermédio do Dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde, e no seguimento da decoração azulejar do «Convento de Belém», este requer ao mesmo artista a decoração dos Paços do Concelho, nomeadamente do salão nobre. Este é decorado com temáticas que aludem às festas e às gentes ribeira-grandenses.

O último espaço a receber painéis da lavra de Colaço foi a Quinta da Abelheira (Ponta Delgada, Fajã de Baixo. Caminho da Abelheira de Baixo), por encomenda do dr. António Câmara, já no final da década de trinta. Os painéis encontram-se espalhados pela propriedade mostrando aos visitantes distintos trabalhos agrícolas e cenas da ida à fonte.

Palácio Jácome Correia – 1913

O Palácio Jácome Correia foi mandado construir por José Jácome Correia (1816-1886) no sítio de Sant'Ana para sua residência, em 1856. Hoje o palácio é a sede da Presidência do Governo Regional dos Açores.

Em 1901 o rei D. Carlos visitou o palácio⁴, e terá sido para essa ocasião que o proprietário terá mandado requalificar aquele espaço. Da sumptuosa decoração fazem parte pinturas do pintor Condeixa de grandes dimensões que ilustram vários episódios da visita real; as requintadas «boiseries» do mestre entalhador Jacinto Cordeiro e os frisos Art Déco de Canto da Maia⁵.

Na primeira década do século XX (1913), um descendente do marquês, Aires Jácome Correia (1883-1937), encomendou painéis a Jorge Colaço com vista a decorar vários espaços do palácio. Um documento presente no copiador do Arquivo da Fábrica de Louça de Sacavém de janeiro de 1913 dá nota do embarque de 27 volumes contendo os azulejos referidos:

“[23 janeiro 1913] Exm.º Snr Marquez de Jácome Corrêa. S. Miguel Açôres. Confirmando a remessa dos documentos do embarque de 27 volumes contendo os azulejos por V.Ex.ª encomendados por intermedio do Snr. Jorge Collaço e embarcados no vapor “S. Miguel” de 20 do corrente, vimos juntar à presente a nossa factura no valor de Rs228\$230 incluindo as despesas de embarque, seguro e frete ao vapor na importância de Rs.8\$170, cuja conformidade sirva-se V.Ex.ª confirmar”⁶.

Os painéis encontram-se distribuídos pelo palácio em quatro zonas, na sala de jantar, na sala de reuniões e casa de banho do 1.º andar e na casa de banho privada do quarto do marquês. Os painéis revelam diferentes motivos e são sempre rematados por molduras variadas e com temática de acordo com o motivo central.

A ornamentação azulejar da sala de jantar é constituída por grandes painéis policromáticos, colocando-se como hipótese terem sido elaborados segundo a técnica da pintura sobre vidro cozido, tendo em nota a coloração que apresentam e o traço pictórico, cuja temática mostra episódios históricos da ilha⁷. Um dos painéis alude às «Festas do Espírito Santo», animadas pelos foliões do Espírito Santo e pela presença das mulheres com o traje típico que levam à cabeça as tradicionais argolas de massa sovada. Um dos objetivos desta festa consistia em pedir ao Espírito Santo algum desejo e no ano seguinte retribuir mais do que aquilo que foi pedido. Daí a presença dos bois que surgem no

4 Terá sido nessa ocasião que o rei agraciou Jácome Correia, subindo-lhe o título de «Conde» para «Marquês».

5 <http://pg.azores.gov.pt/drac/cca/enciclopedia/ver.aspx?id=5116> (2013.05.29).

6 Copiador de 1913 do Arquivo da Fábrica de Louça de Sacavém (23. janeiro. 1913, p. 43).

7 ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de – *Etnografia, arte e vida dos Açores*. Coimbra, Ed: Biblioteca Geral da Universidade, Vol. IV, 1974, p. 13.



1 – Painel alusivo à «Lenda do João do Outeiro». Sala de jantar do Palácio Jácome Correia. N/Ass., N/Dat., Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

painel como representação das oferendas. Era também habitual a distribuição de carne, pão e de vinho. Outro dos painéis apresenta a «Lenda do João do Outeiro», que vai dar origem à lengalenga que ainda hoje é conhecida na ilha «João do Outeiro; Cresceu-lhe a vida; Faltou-lhe o dinheiro!». Um terceiro painel ilustra o «Embarque da laranja em Ponta Delgada», remetendo para a base da riqueza da ilha durante o séc. XVIII e até meados do séc. XIX, devida à venda da laranja para os Estados Unidos e para a Inglaterra. Um quarto painel faz alusão à chegada dos primeiros povoadores à ilha de S. Miguel e um outro é dedicado ao «Combate da Ladeira da Velha», um acontecimento no contexto da Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), no dia 3 de Agosto de 1831, entre as forças liberais que vinham da Ilha Terceira e as forças da guarnição da ilha de S. Miguel, fiéis a Miguel I de Portugal (1802-1866).

A decoração azulejar da sala de jantar termina com o retrato do rei D. Pedro IV (1798-1834) e do infante D. Henrique (1394-1460). O retrato do rei é encimado pelas armas dos Correias, e por baixo pelas armas dos Raposo, tendo ambos a coroa do marquês. O rei D. Pedro IV é representado com um manto de

arminho⁸, bastante semelhante ao retrato que existe no Palácio Nacional de Queluz. O painel alusivo ao Infante Dom Henrique é encimado pelas armas dos Jácome, e por baixo a dos Atouguia⁹. A diversidade técnica de Colaço está patente em particular nestes dois painéis, tendo o artista utilizado as cores, ouro e prata, pouco vulgarizadas na cerâmica. Dos mais de mil painéis conhecidos do artista, o uso da cor prata apenas foi encontrado nestes dois painéis.

O historiador Santos Simões enaltece Jorge Colaço, considerando que estes serão porventura os seus melhores trabalhos. *“Para o salão de jantar, por exemplo, pintou Jorge Colaço das mais belas e majestosas composições sobre cerâmica vidrada, ilustrando passos históricos da vida micalense e que valem tanto pela evocação como pelo exemplo de maestria do grande pintor que, em época difícil e negativista, manteve viva a chama de uma tradição, hoje entendida de forma diversa mas que não deixa por isso de ser merecedora da nossa admiração e respeito. Estes azulejos de Jorge Colaço figurarão sempre como primordiais e antológicos na longa série de trabalhos que atestam a sua prodigiosa actividade”*¹⁰.

A obra de Colaço também se encontra na sala de reuniões do primeiro andar, a qual foi outrora uma casa de banho. Nestes painéis a temática vigente é nitidamente de gramática Arte Nova¹¹ – os painéis revelam um cenário fluvial fantástico onde convivem figuras infantis aladas, libelinhas, nenúfares, sapos, elementos florais e vegetativos que vão de encontro ao assumido por esta corrente artística. Este conjunto de painéis exhibe um conjunto de cenas onde as figuras infantis aladas são as protagonistas e os animais com os quais interagem são agigantados.

8 A pele de arminho era entendida como um símbolo de realeza, sendo bastante comum os monarcas aparecerem representados com mantos de arminho, tipicamente brancos com o ponteados de negro que corresponde às caudas.

9 De salientar que as cores destes estão erradas, pois a flor-de-lis, a cruz e a bordadura deveriam ser pintadas com cor de ouro.

10 SIMÕES, J. Miguel dos Santos – *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1963, p. 95.

11 Um estudo sobre arte nova em Portugal dá conta que *“a azulejaria foi a principal manifestação de Arte Nova em Portugal, com programas com «elementos vegetalistas, motivos marinhos, aves, insetos e figuras femininas. Embora, em Portugal, a Arte Nova tenha mantido uma tradição mais naturalista, recorreu frequentemente a motivos originários de fábricas estrangeiras”*. NOLASCO, Maria da Luz – *A Arte Deco nos Azulejos Portugueses*. Aveiro: Ed. Câmara Municipal de Aveiro, 2013.

Na casa de banho do primeiro andar os elementos marinhos (barcos, gaivotas, estrelas do mar, conchas, sereias e até o semideus grego do mar – Tritão) são uma constante, envoltos em algas marinhas, lembrando chicotes.

Os quatro painéis que decoram esta divisão remetem para o semideus marinho da mitologia – Tritão¹². Este é representado pela figura de um homem até à cintura e de um peixe, com uma longa cauda, na parte inferior. Anunciava a sua chegada tocando uma concha recurva que lhe servia de trombeta. Alguns poetas, como Virgílio¹³, relatam que quando Poseidon quis apaziguar a tempestade que Juno excitara contra Eneias, Tritão, em companhia de uma Nereida¹⁴, empregou todos os esforços para salvar os navios encalhados. O navio encalhado que surge em primeiro plano remete para «os navios encalhados» citados na Eneida de Virgílio. Todos os painéis estão envoltos por algas marinhas «chicoteadas» e encimados por uma estrela marinha.

Na casa de banho do marquês a temática é bastante semelhante à visualizada na sala de reuniões: voltamos às figuras infantis aladas, que perdem as asas de anjo e «ganham» no seu lugar asas de borboleta, a garças, borboletas, rãs, todo um manancial Arte Nova envolto por grinaldas de flores.

A gramática Arte Nova é notória e as figuras infantis aladas, tal como ocorria nos painéis que decoram a sala de reuniões, surgem com asas de borboleta. Os painéis revelam figuras infantis aladas laboriosas a compor grinaldas de flores.

Embora os conjuntos azulejares apresentem temáticas distintas, cada conjunto oferece molduras de acordo com o motivo central, com exceção dos painéis historiados que decoram a sala de jantar do palácio que não têm nenhuma moldura a acompanhá-los: o motivo ocupa todo o painel. Pelo contrário, os painéis que decoram a sala de reuniões de gramática Arte Nova apresentam molduras com motivos cuja temática está em consonância com o tema central: neste conjunto os motivos que surgem são borboletas. Em alguns dos painéis acresce uma barra inferior de azulejo padrão com motivos florais.

¹² Colaço pintou uma cena semelhante num dos painéis que decora o exterior do Palace Hotel do Bussaco.

¹³ MARO, Virgílio – *Eneida*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1846, p. 16, 101, 105.

¹⁴ Nereida surge com longos cabelos entrançados e, tal como Tritão, é representada da cinta para cima como uma mulher e na parte de baixo apresenta a cauda de peixe. Nereida é o nome atribuído para designar as filhas de Nereu e de Dóris.



2 – Pormenor da casa de banho do primeiro andar.
Fotografia: Cláudia Emanuel.



3 – Pormenor de um dos painéis que decora a casa de banho do ‘Quarto do marquês’. Fotografia: Cláudia Emanuel.

Os painéis azulejares que decoram as casas de banho do palácio, tal como os referidos anteriormente, detêm elementos de gramática Arte Nova. As molduras em ambos os conjuntos estão de acordo com essa gramática e, do mesmo modo, em conformidade com a temática: os painéis com motivos marinhos mostram «conchas» a decorar a moldura; os painéis com figuras infantis aladas e grinaldas exibem «borboletas». Acresce que em algumas partes dos painéis o lado inferior ostenta azulejo padrão com nenúfares.

Convento de Belém – 1931

“A nascente da cidade de Ponta Delgada, num alto sobranceiro onde as vistas dominam o mar e as serras, entre a calbeta de Pêro de Teive e o ilhéu de Rosto de Cão, ergue-se uma sólida casa, o Convento de Belém, também conhecido por «Conventinho de Belém», ou «Casa das 52 janelas»”⁵.

15 PASCOAL, Pedro – *Leite de Ataíde e o restauro de Belém*. Açoriano Oriental, 28 outubro 2012, p. 20.



4 – «Em Aljubarrota Pedro Botelho dá o seu cavalo a D. Nuno Álvares Pereira». Ass. Jorge Colaço, Dat. Lisboa, 31. Maio. 1932, Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

Em 1931 a antiga propriedade, conhecida por *Convento de Belém*, ou mesmo por «*Conventinho de Belém*», ou «*Casa das 52 janelas*», sita entre a calbeta de Pêro de Teive e o ilhéu de Rosto de Cão foi adquirida pelo etnógrafo Luís Bernardo Leite de Ataíde e adaptada para sua residência¹⁶.

Leite de Ataíde recriou naquele espaço o ambiente romântico dos tempos da edificação. Para tal, rodeou-se de artífices locais que executaram peças, hoje desaparecidas, de índole setecentista. Para a decoração das salas do primeiro andar, a opção recaiu na azulejaria da lavra de Jorge Colaço.

Neste contexto, é de referir o testemunho de Luís Bernardo Leite de Ataíde sobre a iniciativa de restauro no imóvel: “*Eu [Luís Bernardo Leite de Ataíde], ao restaurar em 1931 o Convento de Belém, cujas ruínas adquiri, recorri também ao*

¹⁶ Em 1993 (portaria n.º 28/93, Diário da República II Série n.º 11, de 14 de janeiro), o imóvel foi adquirido para instalação do Gabinete do Ministro da República da Região Autónoma dos Açores, em Ponta Delgada, tendo sido sujeito a obras de restauro para adaptação às novas funções. Estes trabalhos tiveram sempre por princípio a preservação do património artístico existente, devolvendo assim ao imóvel a distinção que o caracterizava. MELO, Pedro Pascoal F. de – “Conventinho de Belém: De Casa Jesuíta a Residência do Ministro da República”, in *Ponta Delgada*. Ponta Delgada: Publiçor, 2005, pp. 19-27.

O imóvel está classificado como – IIP – Imóvel de Interesse Público, Resolução do Presidente do Governo Regional n.º 64/1984, JORAA, 1.ª série, n.º 14 de 30 abril 1984.



5 – Painéis que decoram a antessala do «Convento de Belém». N/Ass., N/Dat., Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

grande mestre e saudoso amigo, fazendo-lhe uma importante encomenda de azulejo de padrão, ornamental e historiado, que satisfez a pleno contento meu¹⁷.

O próprio proprietário do imóvel descreve com rigor quais os motivos que solicitou ao artista: *“Esses painéis encontram-se revestindo as paredes da entrada, escada e suas dependências, e salas do lado sul desse edifício, a saber: no saguão, azulejo ornamental representando vasos floridos e de simples ornamentação; parte do corredor do rés-do-chão, escada, e corredor superior, do mesmo tipo; sala de jantar, dois medalhões alusivos ao Coronel Luís Bernardo de Sousa Estrela; na sala (sul poente) alegorias e figuras simbólicas; e na contígua (sul nascente) nove painéis historiados em azul sobre branco, no estilo D. João V, representando: Francisco Leite na tomada do Castelo de Angra aos Castelhanos; João Vaz Corte Real ao descobrir a Terra Nova; Gonçalo Velho Cabral ao descobrir a Ilha de Santa Maria; Vasco Eanes Corte Real na Tomada de Ceuta; Pedro Botelho cedendo o seu cavalo a D. Nuno Álvares Pereira na batalha de Aljubarrota; Vasco Eanes Corte Real, um dos Doze de Inglaterra; Martim Moniz defendendo a porta de Lisboa; o Infante D. Henrique entregando a João Soares de Albergaria a carta de donatária da ilha de Santa Maria; e Manuel de Sousa Estrela recebendo do Santo Padre a Relíquia do Santo Lenho.*

17 ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de – *Etnografia, arte e vida dos Açores*. Coimbra, Ed: Biblioteca Geral da Universidade, Vol. IV, 1974, p. 14, 15.

*São todos estes azulejos pintados, como fica dito, em azul sobre fundo branco, com emolduramentos recortados e intervenção de alguns tapetes murais. Estão todos assinados pelo artista*¹⁸.

Os painéis figurativos são intercalados por outros, cujo motivo predominante é azulejo padrão e que servem de elo de ligação entre os painéis ditos principais.

Para além da qualidade e rigor dos painéis, salienta-se o cuidado no tratamento das molduras que os acompanham. Estas apresentam colunas decoradas com arquiteturas fingidas, concheados, elementos fitomórficos e figuras infantis aladas que observam a cena principal. A moldura é rematada com azulejos recortados, onde convivem albarradas, concheados a envolver um brasão e duas figuras infantis aladas que seguram as pontas de um «pano de cena» como se de um palco de teatro se tratasse¹⁹.

Acrescem aos painéis temáticos, na antessala, doze painéis de gramática neobarroca a azul, cujo motivo central inclui figuras infantis aladas a executar distintas tarefas, sendo que na maioria das vezes remetem para as artes (olaria, pintura, escultura, geometria, entre outras), inseridos dentro de cartelas molduradas com motivos vegetalistas, acânticos, perolados e discos.

Igreja de Santo António (1930-1935)

No que diz respeito à Igreja de Santo António, esta sofreu uma profunda alteração da fachada principal, e foi nessa altura (1930-1935) que foram colocados os três painéis de temática religiosa alusivos ao orago.

Os painéis, a azul, são acompanhados por molduras com concheados, arquiteturas fingidas e motivos geométricos e vegetalistas (folhas de acanto). Sobre estas acresce uma outra linha de moldura, em tons de ocre e amarelo com motivos diversos.

18 ATAÍDE, Luis Bernardo Leite de – *Etnografia, arte e vida dos Açores*. Coimbra, Ed: Biblioteca Geral da Universidade, Vol. IV, 1974, p. 14, 15.

19 O Palácio do Correio-Mor em Loures apresenta painéis com molduras bastante semelhantes às que envolvem os painéis do Convento de Belém, que porventura terão servido de fonte iconográfica a Colaço, ou então este esquema servia como fonte para os artistas em geral.



6 – Painel que decora a fachada da Igreja de St. António. Ass. J. Colaço, N/Dat., Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

O painel principal remete para a representação típica de Santo António com hábito franciscano, com o Menino Jesus apoiado no braço esquerdo. Por sua vez, o painel do lado direito alude ao sermão de Santo António aos peixes, da autoria de Padre António Vieira.

O painel do lado esquerdo mostra Santo António, com hábito franciscano e capa sobre os ombros, sandálias, tonsura e auréola luminosa. Segura com ambas as mãos o Santíssimo Sacramento, com o qual faz a bênção ao povo. Os aventais das janelas não foram descurados e também foram ornamentados com elementos azulejares.



7 – Painel que decora o salão nobre da Câmara Municipal da Ribeira Grande, «Cavalhadas de S. Pedro». Ass. J. Colaço, N/Dat., Fábrica N/Idt. Fotografia: Cláudia Emanuel.

Câmara Municipal da Ribeira Grande – 1936

O atual edifício micaelense que alberga os paços do concelho da Ribeira Grande está construído sobre um outro que remonta ao século XVII.

Na década de 30 do século XX houve uma campanha cujo objetivo era efetuar os devidos restauros a distintos imóveis da ilha de S. Miguel. Assim, o Dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde ficou incumbido de convidar o artista Jorge Colaço para decorar os Paços do Concelho²⁰, nomeadamente o salão nobre.

Em 1936, aquele espaço é decorado com azulejos que evocam temáticas do labor e expressão especificamente ribeira-grandenses: Moinhos de Água,

²⁰ PROTEÇÃO: IIP – Imóvel de Interesse Público, Resolução do Presidente do Governo Regional n.º 64/1984, JORAA, 1.ª série, n.º 14 de 30 abril 1984.

Cavalcadas de São Pedro, Espírito Santo, Indústria do Chá, Brasão Municipal, ainda do tempo da monarquia constitucional, e o Doutor Gaspar Frutuoso.

A escolha dos temas terá sido sugerida pelo Dr. Jorge Gamboa de Vasconcelos e pelo etnólogo Dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde, que terão enviado ao artista fotografias, as quais lhe serviriam de fonte de inspiração. Por outro lado, o próprio Leite de Ataíde em 1918 tinha relatado com rigor, na sua obra – *Etnografia Artística*²¹ –, alguns dos temas que surgem nos painéis.

Em 1936, altura em que a Sociedade de Propaganda Nacional valorizava e promovia o turismo, era moda a elaboração de painéis de azulejo ao estilo de «bilhetes-postais», tal como os que decoram o salão nobre.

Os painéis historiados são emoldurados por azulejos de gramática neobarroca que mostram arquiteturas fingidas, albarradas, enrolamentos acânticos, concheados e uma cartela identificativa do motivo do painel.

A ladear os painéis figurativos estão azulejos de padrão executados segundo a técnica da corda seca, a fazer lembrar os azulejos hispano-árabes quinhentistas.

Quinta da Abelheira (1930-1940)

A Quinta da Abelheira foi adquirida no início do século XX (década de trinta), para casa de veraneio, pelo cirurgião Dr. António Câmara, pertencendo à 3.^a geração da família Câmara. A casa principal remete para a arquitetura tradicional de feição açoriana.

Recentemente a quinta foi dividida em duas partes, devido a partilhas.

Os painéis foram encomendados aquando da aquisição da quinta tendo em nota a data firmada por Jorge Colaço que exibem (entre 1933 e 1938). Os painéis encontram-se localizados em vários pontos da quinta, transmitindo cor e luz aos diferentes espaços ajardinados e de carácter rural.

O processo de partilhas determinou a divisão do conjunto, e na Quinta da Abelheira encontram-se seis painéis. Na parte hoje pertença da Dr.^a Luísa Câmara, um alpendre acolhe um sétimo painel de temática religiosa alusivo à «Multiplicação dos pães e dos peixes».

²¹ ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de. *Etnografia Artística*. Ed: Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1918.



8 – Painel «Misereor Turbae. S. Mateus, Cap – XV – V – 32». Ass. Jorge Colaço; Dat. Lisboa, 2 abril 1936. Fotografia: Cláudia Emanuel.

No que diz respeito a este último, a cartela identifica a temática presente no motivo central – «*Misereor Turbae. S. Mateus, Cap – XV – V – 32*» a qual remete para o episódio da «*Multiplicação dos pães e dos peixes*» que surge no Evangelho de S. Mateus. O lado esquerdo do painel não permite a sua leitura correta; no entanto, a crer no pouco que é perceptível, parece representar uma multidão enferma que aguarda crente que Jesus lhe sacie a fome. A meio do painel destaca-se a figura de Jesus com a mão sobre os olhos de uma figura masculina. Tal situação remete para *Mt 15, 29 – 31* onde é descrita a cura dos cegos e outros enfermos. “*Junto do lago - Partindo dali, Jesus foi para junto do mar da Galileia. Subiu ao monte e sentou-se. Vieram ter com Ele numerosas multidões, transportando coxos, cegos, aleijados, mudos e muitos outros, que lançavam a seus pés. Ele curou-os, de modo que as multidões ficaram maravilhadas ao ver os mudos a falar, os aleijados escorregitos, os coxos a andar e os cegos com vista. E davam glória ao Deus de Israel*”²².

Do lado direito do painel, de forma notória, observa-se os discípulos a distribuir pão e peixes que saciaram toda a multidão, tal como vem descrito no evangelho de S. Mateus:

22 [Mt 15, 29 – 31] Curas junto do lago. In <http://www.paraquias.org/biblia/index.php?c=Mt+15> (2020.03.10).



9 – Painel «Misereor Super Turbam». Igreja de St. Ildefonso, Porto.

“Jesus alimenta quatro mil pessoas - Jesus, chamando os discípulos, disse-lhes: Tenho compaixão desta gente, porque há já três dias que está comigo e não tem que comer. Não quero despedi-los em jejum, pois receio que desfaleçam pelo caminho. Os discípulos disseram-lhe: Onde iremos buscar, num deserto, pães suficientes para saciar tão grande multidão? Jesus perguntou-lhes: Quantos pães tendes? Responderam: Sete, e alguns



10 -Para os pobres do Porto.
Misereor Turbae – Felicidade
Suprema “Dar”. [s.n.]:
Porto, 1936.²⁴

*peixinhos. Ordenou à multidão que se sentasse. Tomou os sete pães e os peixes, deu graças, partiu-os e dava-os aos discípulos, e estes, à multidão. Todos comeram e ficaram saciados; e, com os bocados que sobejaram, encheram sete cestos. Ora, os que comeram eram quatro mil homens, sem contar mulheres e crianças*²³.

Este motivo tem a particularidade de ser o único que o artista repetiu na sua vasta obra. O mesmo surge na fachada da Igreja de St. Ildefonso no Porto, apenas com ligeiras alterações «Misereor Super Turbam», e na capa, elaborada pelo artista, do livro *Misereor Turbae – Felicidade Suprema “Dar”*. O painel que decora a igreja terá sido executado primeiro – 1932 –, colocando a dúvida se o Dr. António Câmara o terá visualizado e, como tal, pedido para

23 [Mt 15, 32 – 39] *Jesus alimenta quatro mil pessoas*. In <http://www.paroquias.org/biblia/index.php?c=Mt+15> (2020. 01. 04).

o artista elaborar um semelhante, ou se terá sido uma opção de Colaço. O livro foi editado em 1936, na mesma altura em que o artista se encontrava a executar o painel para os Açores – 2 abril 1936. Por outro lado, o livro tem a indicação «Para os pobres do Porto», cidade onde está colocado o painel «Misereor Super Turbam».

Para além da divisão e desenquadramento da obra enquanto conjunto, salienta-se que este painel se encontra na iminência de se perder na totalidade, devido a uma forte presença de colonização biológica, que se avivou após o tapamento com uma placa de madeira durante vários anos.

Logo à entrada da Quinta da Abelheira um painel de formato irregular dá as boas vindas aos visitantes com uma cena típica, de carácter rural: as vindimas. Nele podem-se observar várias mulheres que escolhem as uvas, outras que as cortam e as demais que as carregam à cabeça em gamelas com destino à dorna. Esta está assente num tradicional carro, puxado por uma junta de bois.

Este painel destaca-se pela moldura de gramática neobarroca onde são visíveis os concheados, as arquiteturas fingidas e as folhas de acanto. O remate central da moldura (parte superior) é feito por um elemento vegetalista que se assemelha a uma coroa. A parte inferior do painel assenta sobre um friso de azulejo módulo-padrão em policromia. Este é delimitado por um friso com elementos florais. Os restantes motivos, tal como a moldura do painel, ostentam elementos de gramática neobarroca (concheados e elementos de arquitetura fingidos). Nos entremeios destes, estão suspensas albarradas.

Dois painéis ornamentam uma fonte e os motivos azulejares que a decoram estão de acordo com esse local. Um deles exhibe uma cena típica de ida à fonte e o outro expõe uma cena de galanteio. No primeiro, os protagonistas, com trajos típicos de lavoura, apresentam-se numa paisagem de carácter marcadamente rural, a qual é salpicada pontualmente por casario; a rapariga segura um cântaro debaixo do braço enquanto um burro bebe água na pequena represa. A outra fonte é decorada por um painel que remete para uma cena tipicamente bucólica: um homem ricamente trajado segura o seu cavalo, enquanto interpela uma humilde pastora que guarda o seu rebanho.

24 Para os pobres do Porto. Misereor Turbae – Felicidade Suprema “Dar”. [s.n.]: Porto, 1936. In <http://www.livraria-varadero.com/info/PORTO-V%C3%81RIOS-AUTORES-PARA-OS-POBRES-DO-PORTO-MISEREOR-TURBAE-FELICIDADE-SUPREMA-DAR-23041.html> (2019.08.22).



11 – Tríptico com decoração de azulejos sito num miradouro (Pico da Abelheira).
Fotografia: Cláudia Emanuel.

A dança tradicional do «vira» não foi descurada e num miradouro (Pico da Abelheira) surge uma composição arquitetónica, meramente decorativa, onde um tríptico em azulejo remete para a etnografia micaelense. Um dos painéis mostra um grupo de pessoas a dançar enquanto do lado direito um grupo de músicos mantém o ritmo festivo. Em primeiro plano, à esquerda, uma figura feminina observa a dança enquanto segura dois cântaros e o burro. Um pouco atrás deste, uma outra figura mostra à figura masculina em frente um cântaro. Mais do que uma cena festiva, provavelmente tratar-se-á de uma ida à feira ou a alguma romaria. A paisagem de fundo mostra um espaço campestre onde são visíveis dois montes de feno e serras. O painel central, que se assume ser da lavra de Colaço -- sem certeza, uma vez que não está assinado e apresenta características pictóricas distintas do habitual na sua obra azulejar --, mostra um festão a encimar uma quadra da autoria de Oliveira San Bento²⁵. O painel ostenta uma configuração triangular na parte superior. O painel sito à direita expõe uma cena de temática rural onde se observa um casal a conversar. Perto da figura feminina encontra-se um carro de bois, dois montes de feno e alfaías agrícolas indistintas. A arquitetura de «estilo micaelense»²⁶ ressalta no motivo central. Uma junta de bois destaca-se numa primeira linha, sendo notório o carro de bois carregado de feno e, em particular, o olhar do boi que parece seguir quem o observa, independentemente do ângulo.

25 Oliveira San Bento (1893-1975) foi um advogado micaelense que se notabilizou por ser poeta, prosador, orador e jornalista. Foi benemérito e dirigente de Associações de Solidariedade Social e de Interesse Público. In <http://oliveirasan-bento.ulusofona.pt/> (2017. 10. 04).

26 Luís Bernardo Leite de Ataíde em 1919, num estudo que realizou sobre a arquitetura regional refere que a arquitetura de «estilo micaelense» se caracteriza por “fachadas (...) enquadradas por socos, cunhais ou pilas-tras e cornijas em pedra bem aparelhada, e os vãos, frequentemente janelas de sacada, têm boas molduras, igualmente em cantaria, encimadas por duplo lintel e cornija”. In <http://www.inventario.iacultura.pt/smiguel/ribeira-grande/estilo-micaelense.html> (2017. 10. 04).

Conclusão

Os azulejos de Jorge Colaço assumem na ilha de S. Miguel um carácter etnográfico e de valorização das suas gentes e das suas crenças. Urgia dar a conhecer a obra do artista neste território, sobretudo tendo em nota as especificidades de que está imbuída, em particular ao nível dos assuntos que apresenta.



Memórias de um viajante no dealbar do século XX: o «Diário a África» de Francisco Afonso Chaves

Odília Gameiro

Resumo

O artigo pretende dar a conhecer o Arquivo Francisco Afonso Chaves e, sobretudo, o diário da viagem a África em que o autor descreve as terras por onde passa. O itinerário da aventura africana, os sentimentos, preconceitos e receios de Francisco Afonso Chaves descritos no diário são ilustrados por um conjunto de fotografias, que complementam e enriquecem a narrativa.

Palavras-chave: viagem, diário, fotografia, meteorologia.

Francisco Afonso Chaves, nascido em Lisboa, a 24 de janeiro de 1857, vem a falecer a 23 de julho de 1926 em S. Miguel, ilha de origem da família paterna e onde passa a maior parte da sua vida. Militar de carreira é, no entanto, na ciência que encontra a sua verdadeira vocação. Devido a circunstâncias locais dedica-se ao estudo da zoologia, mas é o magnetismo terrestre e a meteorologia que lhe abrem caminho para uma atividade científica profissional, para a que é determinante o encontro com o príncipe Alberto do Mónaco em 1887. É neste ano que as campanhas oceanográficas trazem Alberto do Mónaco aos Açores e, simultaneamente, se começa a delinear o primeiro esboço de um projeto internacional de estudos meteorológicos para os Açores, para o qual Francisco Afonso Chaves se torna um interlocutor privilegiado. É posteriormente nomeado diretor do posto meteorológico de Ponta Delgada (em 1893) e começa a desenvolver uma intensa atividade de alargamento e aperfeiçoamento das observações meteorológicas locais, que articula com o objetivo da implantação de uma instituição internacional, com o apoio de Alberto do Mónaco. Em 1898 Chaves é nomeado responsável pela difusão do projeto junto dos principais Institutos e Observatórios europeus com o patrocínio do governo português, o qual o autoriza a, em simultâneo, fazer formação especializada em Paris e no Observatório do Parc Saint-Maur. Um ano depois redige o projeto do serviço meteorológico internacional dos Açores, que apresenta, em 1900, em Paris, no Congresso de Meteorologistas. A conjuntura política adversa impede o caráter internacional do projeto e em 1901 o rei D. Carlos inaugura, em S. Miguel, o serviço meteorológico dos Açores, cujo real funcionamento fica muito aquém do desejado por Afonso Chaves e o Príncipe do Mónaco¹.

O percurso profissional de Francisco Afonso Chaves está largamente documentado no seu arquivo pessoal, entregue pelos seus descendentes à Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, em 2013.

¹ Sobre a biografia de Francisco Afonso Chaves vejam-se os estudos publicados por Maria da Conceição Silva Tavares que desde há anos se tem dedicado ao estudo desta personalidade. Agradecemos à autora a disponibilização da sua bibliografia, em particular a tese de doutoramento. Maria da Conceição da Silva Tavares, *Viagens e diálogos epistolares na construção científica do mundo atlântico. Albert I do Mónaco (1848 – 1922), Afonso Chaves (1857 – 1926) e a Meteorologia nos Açores*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2007. Tese de mestrado; Idem, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926)*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. Tese de doutoramento.

A documentação conservada no Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves corresponde a um período cronológico de cerca de cinquenta anos, desde o início da década de oitenta do século XIX até 1927, pouco mais de um ano após a morte do titular do arquivo, e é maioritariamente composta por notas pessoais, alguns textos do autor, diplomas e sobretudo uma correspondência numerosa que, pouco dando a conhecer sobre o quotidiano familiar ou pessoal, é prolixa no que concerne às áreas de interesse profissional do seu titular². Militar de carreira, sem qualquer formação específica em áreas científicas, os documentos revelam um autodidata, que dedica ao estudo uma parte significativa do seu tempo e para cuja formação foram também fundamentais as frequentes viagens efetuadas para fora de S. Miguel³.

Maria Conceição Tavares identifica três espaços diferenciados de viagem realizadas por Francisco Afonso Chaves; são estes os Açores, Lisboa e o estrangeiro (percorrendo largamente a Europa e o continente africano)⁴.

As deslocações dentro do arquipélago açoriano são realizadas para recolha de espécies e de dados que envia para diferentes partes do mundo⁵. Com efeito, para inscrever os Açores nos circuitos da ciência, nacional e internacional, Chaves desenvolve ligações profissionais e pessoais com homens da política e da ciência, residentes no continente, onde se desloca com frequência, contactando com figuras de relevo, como José Vicente de Barbosa, José Júlio Rodrigues ou Albert Girard. Este último, um dos interlocutores principais, juntamente com Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro e Artur Hintze Ribeiro, na relação de Chaves com o rei D. Carlos, com o

2 Para apresentação geral do arquivo e tratamento técnico a que foi sujeito veja-se Odília Gameiro, “Arquivo pessoal Francisco Afonso Chaves. Um arquivo de memórias selecionada”, *CulturAçores. Revista de Cultura*, Angra Do Heroísmo, n.º 7 (jul. – dez. 2017), pp. 104 – 108.

3 Tal como salienta Maria da Conceição da Silva Tavares, um viajante típico oitocentista, que encontra forte acolhimento entre a elite açoriana, é o viajante que procura adquirir profissionalização e especialização científica – Maria da Conceição Tavares da Silva, *Viagens e diálogos epistolares na construção científica do mundo atlântico. Albert I do Mónaco (1848 – 1922). Afonso Chaves ...*, p. 9; Idem, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves ...*, pp. 226 – 227.

4 Idem, *Viagens e diálogos epistolares na construção científica do mundo atlântico. Albert I do Mónaco (1848 – 1922). Afonso Chaves ...*, pp. 142 – 143.

5 É, de facto, corrente no seu arquivo correspondência em que refere o envio de espécies para vários especialistas europeus, estabelecendo com estes um sistema de trocas que permitia receber, também em S. Miguel, vários exemplares exógenos, que é possível ainda hoje encontrar no Museu Carlos Machado.

qual, aliás, priva em várias ocasiões. Da ligação a estas personalidades guarda ecos o seu arquivo, através de uma correspondência numerosa, à qual se junta a de outros ilustres remetentes, tanto nacionais como estrangeiros⁶.

Relativamente aos correspondentes internacionais, se em muitos casos o primeiro contato com Francisco Afonso Chaves ocorre em S. Miguel, onde realizam expedições científicas, outros houve em que o encontro inicial sucede durante as suas viagens à Europa. É através dos circuitos europeus que o coronel conhece pessoalmente personalidades cujo nome lhe era já familiar da literatura científica⁷, e contata com os principais centros de progresso e tecnologia.

Em 1898 Francisco Afonso Chaves realiza a sua viagem inaugural ao estrangeiro. O objetivo é a visita aos principais observatórios e o encontro com especialistas de meteorologia na Europa, a que acrescenta um roteiro paralelo de ida a bibliotecas, museus, aquários, jardins botânicos e zoológicos⁸. O roteiro europeu (que dura 3 meses) trouxe a Chaves o gosto pelo contato com novos povos e culturas e o prazer de, assim, ampliar os seus horizontes científicos e culturais⁹. Este gosto pelo conhecimento leva-o a regressar à Europa, por várias vezes¹⁰, e também a viajar à África do Sul e a Moçambique, em 1906¹¹.

6 Com efeito, no Arquivo Francisco Afonso Chaves identificou-se uma única série, a de Correspondência, a qual inclui 210 subséries de correspondentes. De entre estes, as de maior expressividade numérica são as subséries do zoólogo Théodore Barrois, Jules Richard, Príncipe Alberto do Mónaco e Leuduger Fortmorel.

7 Conferir em catálogo com correspondentes de Francisco Afonso Chaves <http://www.arquivos.azores.gov.pt/details?id=1354595&ht=Arquivo\Francisco\Fonso\Chaves>

8 Catarina Madruga, na tese de Maria da Conceição Tavares da Silva, reproduz cartograficamente o que terá sido o périplo europeu de Francisco Afonso Chaves em 1898 – Maria da Conceição Silva Tavares, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves ...*, pp. 230 – 231.

9 Já em 1890 Francisco Afonso Chaves havia projetado uma comissão de serviço militar à Índia, para o que contou com a inteira colaboração do seu amigo Militão C. Aragão, referindo expressamente que o seu objetivo era o de se instruir, procurando ser útil para a ciência através do estudo da fauna dos territórios portugueses na Índia – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 3938. No seu arquivo encontra-se uma capilha intitulada “Correspondência relativa à minha projetada ida à Índia”, a qual acabou por não se realizar por medo que a filha, na altura adolescente, pudesse adoecer – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 3927 a 3947.

10 As agendas escritas por Afonso Chaves sempre que sai de S. Miguel para registar brevemente compromissos e encontros, que a família optou por não entregar em depósito, dão a conhecer as constantes viagens do seu titular – Maria da Conceição Tavares da Silva, *Viagens e diálogos epistolares na construção científica do mundo atlântico. Albert I do Mónaco (1848 – 1922), Afonso Chaves ...*, p. 143 e ss.; Idem, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves ...*, p. 239.

11 Regressa a África, concretamente a Marrocos, em 1924, de onde envia um conjunto de postais dirigidos à esposa – BPARPD, Arquivo Francisco Afonso Chaves, doc. 4361 a 4368.

Esta jornada a África começa a ser programada com antecedência, contando Francisco Afonso Chaves com Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro e o Príncipe Alberto I do Mónaco como principais interlocutores e financiadores do empreendimento. As despesas da viagem foram divididas entre o príncipe, que paga a deslocação até África e a estadia em territórios sobre o domínio britânico, e o governo português, a quem coube os custos da permanência em territórios pertencentes à Coroa¹².

A agenda da estadia em África é delineada em parceria com Alberto do Mónaco, dela constando três pontos. Sendo o objetivo oficial a organização de um serviço de meteorologia em Lourenço Marques, a este junta-se o interesse pessoal de Chaves pelos estudos magnéticos e o compromisso de verificação do estado dos territórios do Príncipe do Mónaco, cedidos em regime de prazos¹³.

O entusiasmo pela realização do empreendimento é evidente no relato que Francisco Afonso Chaves redige em forma de cartas-diário dirigidas à família, em que o autor descreve, tão minuciosamente quanto lhe é possível, a sua jornada a terras africanas. Este documento faz parte do arquivo depositado na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, destacando-se pelo caráter pessoal e intimista do seu conteúdo, nitidamente contrastante com o pendor científico do restante arquivo, o que o torna num documento valioso para conhecer o percurso realizado pelo coronel durante a viagem e é, por isso, aqui utilizado como fonte principal, juntamente com as numerosas estereoscopias realizadas.

No Diário a África, Francisco Afonso Chaves segue a tendência da época de fixar pela escrita a realidade, que tem o privilégio de observar, de um mundo que até então desconhecia e que, na maior parte do tempo, o fascina.

12 Maria da Conceição Tavares da Silva, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves...*, pp. 304 – 305.

13 Idem, *Do naturalismo às Ciências Modernas nos Açores ...*, pp. 304 – 305.

São recorrentes expressões “Como sempre, sou feliz”¹⁴, “Sempre feliz?”¹⁵. Sem qualquer ambição literária de vir a publicar as suas memórias de viajante, a que designa de “maionese”¹⁶ ou desprezenciosamente como “umas cascatas de considerações poético - filosóficas”¹⁷, a sua intenção resume-se a manter a família informada de tudo o que vivencia, fixando, simultaneamente, para a posteridade, uma viagem que se esvaneceria no tempo e na memória, caso a não registasse, por escrito e pela imagem¹⁸.

Também nesta complementaridade da utilização da escrita e da imagem, no caso a fotografia, o coronel Chaves mostra ser um homem do seu tempo. Com efeito, os diários de viajantes do século XIX e inícios do século XX eram frequentemente ilustrados, tanto por desenhos como, à medida que a técnica fotográfica se aperfeiçoa, pela fotografia. A utilização em simultâneo destas duas linguagens, a verbal e a visual, possibilita uma maior veracidade ao relato, em particular quando este incide sobre elementos estranhos ou inovadores, face à realidade quotidiana, acreditando-se ser a fotografia uma prova mais fidedigna e exata que a mera descrição¹⁹. Esta é inequivocamente a opinião de Francisco Afonso Chaves, de quem se conhece uma vasta produção fotográfica, técnica a que recorre seja para documentar e divulgar achados científicos²⁰, seja na criação de retratos ou na produção de fotografia de paisagem²¹.

14 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4332.

15 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4330.

16 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4333.

17 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.

18 Veja-se sobre a vantagem da utilização do duplo registo, escrito e imagem, Mare Taquelim, *Desenbando em viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*, Lisboa: Universidade de Lisboa. Tese de mestrado, 2008; Milton Guran, *Documentação fotográfica e pesquisa científica. Notas e reflexões*, 2012 [consultado em linha http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/doc_foto_pq.versao_final_27_dez.pdf]

19 Idem, p. 13

20 Conceição Tavares, “O olhar fotográfico de Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926), Ponta Delgada: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, 2010, p. 25 e ss.; Idem, “Um ilhéu das ciências e do mundo”, *A imagem paradoxal. Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926)*, Lisboa: “Direção Geral do Património Cultural e Museu de Arte Contemporânea / Museu do Chiado, 2017, p. 32.

21 Emília Tavares, “A paisagem na produção fotográfica de Francisco Afonso Chaves”, *A imagem paradoxal...*, p. 141 – 145.

A extensa obra fotográfica da autoria de Chaves encontra-se, na sua grande maioria, depositada no Museu Carlos Machado²² e tem sido objeto de estudo por Vítor dos Reis, para o que desenvolveu recentemente o projeto de investigação “A Imagem Paradoxal: Arte e Ciência na Obra Fotográfica de Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926)”. A coleção é constituída sobretudo por imagens estereoscópicas, em suporte de vidro, processo que se torna exclusivo desde 1901²³. A principal vantagem desta técnica consiste em fornecer a capacidade ilusória de uma imagem a três dimensões, facultando uma sensação de expansão particularmente adequada à fotografia de paisagem²⁴, tipologia esmagadoramente dominante nas séries realizadas em África²⁵.

22 O primeiro, e mais importante conjunto, foi depositado no Museu Carlos Machado por José Paim Bruges da Silveira Estrela do Rego, marido da bisneta de Francisco Afonso Chaves, em 1962. Este permaneceu praticamente desconhecido e inédito até 2010, data em que Vítor dos Reis, numa visita ao Museu Carlos Machado, se deparou com um fabuloso conjunto de imagens sobre os Açores, de viagens a Portugal continental, Madeira, Europa, África e sul da Península arábica. Fascinado pela riqueza do espólio, Vítor dos Reis desenvolveu o projeto de investigação “A imagem Paradoxal: Arte e Ciência na Obra Fotográfica de Francisco Afonso Chaves”, o qual, em sua opinião, contribuiu para que a família viesse a depositar em 2017 um novo conjunto de imagens da autoria de Chaves. Atualmente, a coleção fotográfica de Francisco Afonso Chaves depositada no Museu Carlos Machado encontra-se inventariada e digitalizada na íntegra. É constituída por 7.000 fotografias, cerca de 6.000 estereoscopias e as restantes monoscopias, em suporte de gelatina e sal de prata sobre vidro. – Vítor dos Reis, “O fotógrafo estereoscópico. A descoberta da obra fotográfica de Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926)”, *Revista Estúdio*, Lisboa, vol. 1 (2), pp. 50 – 56; Idem, “A descoberta, o estudo e a revelação de uma obra invisível”, *A imagem paradoxal...*, p. 10 – 15.

23 Segundo Emília Tavares, Francisco Afonso Chaves nunca terá dominado a monoscopia, o que revela a alguns dos seus correspondentes, em cartas identificadas pela autora no seu arquivo, nomeadamente a Jules de Guerne e ao diretor do Observatório de S. Luís, o que talvez justifique a sua fraca produção em monoscopia. Talvez por isso, desde 1901 até 1926 Chaves dedica-se exclusivamente à estereoscopia e a construir, segundo Vítor dos Reis, “uma das mais constantes e originais obras fotográficas estereoscópicas” – Emília Tavares, *Ob. Cit.*, p. 143; Vítor dos Reis, “Phosgraphin: o rasto luminoso de certos fenómenos”, *A imagem paradoxal. Francisco Afonso Chaves (1857 – 1926)*, p. 130.

24 Emília Tavares, *Ob. Cit.*, p. 143 – 144.

25 De um modo geral, as estereoscopias existentes no Museu Carlos Machados encontram-se todas digitalizadas, embora algumas surjam invertidas, como se pode verificar nas inscrições que as acompanham. Optou-se pela sua reprodução tal como se encontram, embora com esta salvaguarda.

A jornada africana propriamente dita tem início a 19 de março, com a chegada de Chaves a Lisboa, para a realização dos preparativos e visita a familiares e amigos²⁶. É da capital que parte, a bordo do Lusitânia, para a Madeira, onde embarca no navio Kildonan Castle com destino à Cidade do Cabo (viagem que dura de 6 a 19 de junho). É nesta viagem, bem como já em África, a bordo dos vapores África e Bolama e, finalmente, no regresso à Europa, no navio Burgermesteir, que Chaves se detém na redação de longas narrativas para a família.

De um modo geral, a primeira fase da viagem é pouco documentada fotograficamente, ilustrando-a Chaves apenas com algumas imagens da partida no cais de Lisboa, do navio Lusitânia ou da deslocação na água provocada pelo Kildonan Castle, já em alto mar. Nestes casos, como observa Vítor dos Reis, o coronel aproveita a reportagem para proceder a algumas experiências visuais, que transcendem a realidade observada²⁷, e não apenas para registo do momento.

Inversamente, nesta fase da viagem é prolixo na descrição do seu dia a dia a bordo do navio que o leva à Cidade do Cabo, fornecendo um testemunho minucioso de como ocupa o tempo com leituras, pescas de plâncton, que Jules Richard, secretário de Alberto do Mónaco lhe havia solicitado, indicando a respetiva longitude e latitude em que realiza as colheitas. Por vezes, recorre a desenhos, bastante simples, para ilustrar pormenores observados a bordo, como a disposição do seu camarote, o qual acaba por retificar, bem como um esboço do mapa que assinala a passagem do Equador e do Cabo da Boa Esperança ou, toscamente, os jogos que serviam para entreter os passageiros a bordo.

Aviagem é também documentada por impressos, como a lista de passageiros, o mapa em que Chaves traça o seu itinerário,

26 Tal como menciona no seu Diário, visita, entre outros, o sobrinho por afinidade Ernesto Hintze Ribeiro, que considera estar muito abatido devido aos desaires políticos. Na estadia lisboeta não deixa também de referir, com vaidade, a amabilidade do rei para consigo e de mencionar o agraciamento com a comenda de S. Tiago, a qual, na verdade, possuía já. – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4327.

27 Fotografa, por exemplo, no cais de Lisboa a multidão que se despede dos viajantes, destacando-se uma senhora com uma sombrinha de onde emana uma luz intensa e irreal, ou já no Kildonan Castle, fotografa a sombra do navio na espuma do oceano. Ou seja, como refere Vítor dos Reis, experiências de Chaves que transcendem a realidade observada – Vítor dos Reis, *Ob. Cit.*, p. 130 a 132.



1 – Mapa impresso em que Francisco Afonso Chaves traça o itinerário da sua visita a África [BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, 1906, doc. 4333]

menus de refeições, e programas de entretenimento.



2 – Uma das várias ementas das refeições a bordo do Kildonan Castle [BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, 1906, doc. 4333]



3 – Programa de um dos vários concertos realizados a bordo do Kildonan Castle [BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, 1906, doc. 4333]

Chaves guarda zelosamente estas recordações dos momentos de sociabilização a bordo do navio, classificando com agrado as refeições, que considera bastante boas, e tecendo considerações sobre os programas de música e dos jogos. Mas sobre como se processam alguns desses jogos (o caso do “Shinging the monkey”, “Cock fighting” ou “Turtle Pull”) chega a confessar ser “muito difícil de explicar, mas muito fácil ahi faze-lo com photographias”²⁸.



4 – Jogos no Kildonan Castle, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1819]

Os desenhos, os impressos, mas sobretudo as fotografias são assim utilizados por Chaves como meio de comunicação, para mostrar aos familiares o que diz ter dificuldade de exprimir por palavras²⁹. No entanto, no caso das imagens estereoscópicas, o autor parece ter consciência, contrariamente ao que acontece com os seus desenhos, quase infantis, ou mesmo do relato escrito, de ser uma técnica que domina, chegando a revelar um certo preconceito em relação aos fotógrafos amadores com quem se cruza a bordo. É o que acontece com um “judeu” que, fascinado pela qualidade de uma fotografia da Catedral de Pisa, que Chaves mostra a outros passageiros³⁰,

28 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4333.

29 Acontece de novo, por exemplo, para descrever a extração da minas de diamantes de Kimberley e de ouro de Joannesburgo, dos costumes africanos e das cidades que visita.

30 “Coincidia chegar o Haviland [identificado anteriormente como um actor inglês] para ao pé do nosso grupo, falando com o Lord, quando eu mostrava uma photographia da Cathedral de Pisa, na qual se vê a celebre lâmpada que com os seus movimentos oscilatórios, impressionou Galileu (então muito novo) e

Ihe apresenta “um estereoscópio de tostão (se tanto) para creanças, com umas vistasinhas em cartão, representando insonsas paysagens, um navio, uns leões pintados etc!”³¹.

Também na descrição de outros passageiros que viajam consigo tece por vezes considerações pouco abonatórias, em especial das senhoras que, de um modo geral considera feias e com maus dentes, o mesmo acontecendo com as criadas quarentonas. Numa viagem bastante longa há tempo para reflexões sobre quase tudo, até para assuntos tabu, como as práticas religiosas, em que revela o seu anticlericalismo, particularmente em relação à religião católica e aos padres, lamentando que os protestantes, com o tempo, estejam a adotar os mesmos costumes, como a confissão³².

Entre as cartas que escreve à família, o estudo, as pescas de plâncton e a sociabilização com outros passageiros, especificamente, alguns elementos da tripulação que o auxiliam nas suas colheitas, como um inglês chamado Lord, um aluno do professor Beattie, com o qual se irá encontrar na Cidade do Cabo, o irmão de Cecil Rhodes e as atividades de entretenimento, em que chega a ter lugar um espetáculo realizado pelos passageiros de segunda classe, a viagem chega ao fim e Chaves confessa com uma certa nostalgia: “Deixo este navio com muitas saudades pois n’elle passei dias que me lembrarei...”³³.

Ihe despertou as suas leis sobre os movimentos que regem as oscilações do pendullo. O Haviland, mais do que os outros via com religiosidade esta lâmpada, e a grande Cathedral, quando se aproximou de nós um outro companheiro de classe (de que não sei o nome) que é um judeu rico, e muito vivo. Pede-me para vêr a photographia que eu expliquei. Pasmou da beleza d’ella, fez com as mãos, e com a cabeça um excelente acompanhamento nos ah! Ah! E ah! Ah! Com os quês manifestou a sua admiração. Fallou depois em vistas estereoscópicas, indicando serem elas bem preferíveis à vista simples, que não dá relevo, etc.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4333.

31 Idem. Também na viagem de regresso, a bordo do Burgmeister, vai mostrar a mesma impaciência em relação a um rapaz americano que Ihe pede ajuda para revelar umas fotografias e que rotula de “um principiante muito desastradinho”, aproveitando para se lamentar que “collecção de photographos desastrados temos nós a bordo!” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4357.

32 O seu sentimento contra a religião católica, e em especial os padres católicos, manifesta-se novamente já em Itália ao observar o milagre de S. Januário que promete explicar, no regresso a casa, de modo científico. – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4357.

33 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4333.

A vista de terra provoca neste viajante uma agradável impressão, ainda a bordo do Kildonan Castle “ao nascer o sol iluminando a Cidade do Cabo e as grandiosas montanhas que a cercam, tive um grande arrepio! Que imponente panorama!”³⁴, sensação que não o abandona após o desembarque, apreciando a diversidade étnica da população e a grandiosidade da arquitetura da cidade.



5 – Cidade do Cabo, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CACi86o]

No entanto, os portugueses que vivem na Cidade do Cabo causam-lhe uma má impressão, por se dedicarem a profissões pouco prestigiantes, por vezes inferiores à desempenhadas pelos “pretos”³⁵. O emprego deste termo, ou menos vezes o de “negro”, utilizados sempre que se refere à população

34 “Parece-me que já lhes tenho dito que o meu sentido esthetico, está localizado na espinha dorsal. De facto, uma paisagem empolgante (a nossa cratera das Sete Cidades, com os seus lagos!), um quadro extraordinário, como alguns de Raphael, ou de Wiertz, por exemplo, uma escultura, emfin tudo o que para mim fôr grandioso e bello, produz-me na espinha dorsal, um como que arrepio. Pois hoje ao nascer o sol iluminando a Cidade do Cabo e as grandiosas montanhas que a cercam, tive um grande arrepio! Que imponente panorama!” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4334.

35 “Aqui ha muito portuguez, mas em geral, miseráveis, que pouco ganham. São madeirenses, muito ignorantes, e mandriões. D’estes homens raro é o que sabe lêr, de modo que só se podem empregar nos serviços de limpeza da cidade, cargas e descargas nas dokas, de sociedade // com os homens de côr que não sabem lêr, sendo para notar que um grande numero de pretos sabe lêr, e estes assim são cocheiros, creados, etc. Que inferioridade tão triste para nós!” – Idem.

africana³⁶, mesmo do serviçal Amudsen que contrata, pouco tempo depois, para o ajudar nas suas medições e por quem parece nutrir uma certa afeição, não deixa de estar associado ao típico sentimento oitocentista de uma superioridade colonial, vendo-se a si próprio não só como alguém diferente, mas também culturalmente superior³⁷; daí também o desgosto pela inferioridade dos madeirenses residentes na cidade.

Ao chegar ao seu destino, a vida de Francisco Afonso Chaves altera-se substancialmente, passando a dedicar a maior parte do seu tempo ao trabalho e ao estudo, o que o satisfaz bastante, contrariamente aos momentos de sociabilização, que muito lamenta, pelo tempo que lhe retiram. Por isso, tal como o próprio refere, a escrita é largamente substituída pela reportagem fotográfica, embora prometa, logo que tenha tempo, fazer um relato do mais importante para casa.

Deste modo, a partir do momento em que desembarca na Cidade do Cabo o número de estereoscopias realizadas aumenta. Maioritariamente constituídas por imagens de paisagem, não deixa, porém, de ser interessante identificar núcleos distintos. Um núcleo que se destaca é o que documenta o tempo que Francisco Afonso Chaves dedica ao trabalho, nomeadamente as medições magnéticas realizadas com e para o professor Beattie³⁸, com o qual havia já contactado anteriormente para o aconselhar sobre o itinerário em África³⁹.

36 Por exemplo, mais tarde quando visita o batuque em Maxixe refere-se “à pretalhada” ou quando, já no início da viagem de regresso, se despede do serviçal Amudsen, recusando levá-lo para fora de território sob domínio português não deixa de lembrar que “pretos são pretos” e que, é, pois, necessário, ter cuidado com a forma como tratá-los – Respetivamente, BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4341 e doc. 4353.

37 Leonor Sampaio da Silva, “As palavras dos outros: escritas, leituras e diálogos à volta de um vulcão”, *Um observador observado*, ed. Comentada e traduzida da obra de Silas Weston, Horta, Núcleo da Horta, 2013, pp. 141 – 143.

38 Físico britânico que se notabiliza pelo trabalho de levantamento magnético na África do Sul, tendo-se instalado na Cidade do Cabo em 1897 – Maria da Conceição Silva Tavares, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves ...*, p. 310, nota 143.

39 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 645 a 649.



6 – Observações Magnéticas com o professor Beattie e David Gill, África do Sul, 21 de junho de 1906
[Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1874] ⁴⁰

O objetivo deste encontro é o de conhecer as infraestruturas, equipamentos e ciência, bem como a comparação dos instrumentos magnéticos, apenas possível longe de qualquer corrente elétrica, sendo escolhida a região de Matjesfontein, próximo de Kimberley. O encontro deixa em Chaves uma excelente impressão do professor, pela disponibilidade que demonstra em o acompanhar e pelo elevado profissionalismo⁴¹, que retribui com a realização de medições que Beattie, aproveitando a ida de Chaves a Moçambique, lhe solicita em Inhambane, a que acrescenta outras efetuadas em Boane, Olinda e Quelimane. O resultado vem a ser publicado na obra do professor Beattie, que não se esquece de agradecer os que o auxiliaram no seu extenso programa de medições magnéticas⁴².

40 “Já hoje estive trabalhando com o Professor Beattie homem novo (40 annos?) sabedor, e cheio do fogo sagrado da sciencia. O trabalho de comparação dos nossos instrumentos vae ser muito difficil, porquanto os transvays electricos perturbam de modo considerável as observações e por isso é provável que nos desloquemos para uma villa chamada Matjesfontein, a 65 leguas d’aqui para alli podermos fazer tal estudo”. – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4334.

41 Mostra-se agradecido pelos “5 dias (em Matjesfontein) fazendo observações magneticas com os Professores Beattie e Morrisson (como imaginar um dos nossos professores, ir passar cinco dias em regiões de pouco conforto, só para se ser útil à sciencia e agradável a um estrangeiro!)” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4338.

42 Maria da Conceição Silva Tavares, *Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores. Ensaio biográfico de Francisco Afonso Chaves ...*, pp. 311.

Chaves regista também pela imagem os dois outros programas de trabalho que justificam a viagem. Por um lado, a visita aos vários observatórios meteorológicos por onde passa, em África, como seja, além do Observatório Real da Cidade do Cabo,



7 – Observatório Real da Cidade do Cabo, África do Sul, junho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1869]

o de Quelimane



8 – Observatório de Quelimane, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2122]

e o de Dar es Salaam, entre outros que fotografa.



9 – Observatório de Dar es Salaam, Tanganika, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2186]

De regresso à Europa, em Itália, dos muitos locais que visita, regista a ida ao Observatório meteorológico do Vesúvio.



10 – Observatório Meteorológico do Vesúvio, Itália, 18 de setembro de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2336]

Analogamente, serve-se da estereoscopia para documentar a sua passagem pelos prazos de Alberto do Mónaco em Madal e Malindo⁴³.



11 – Prazo Madal, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2123] ⁴⁴

Estes causam-lhe, sem dúvida, uma boa impressão que, já a bordo do Burgermeister, na sua viagem de regresso, regista em forma de relatório⁴⁵.

O interesse de Chaves pela ciência é um outro núcleo das imagens de paisagem bem documentado. Sempre que os seus afazeres profissionais o permitem visita museus,

⁴³ Maria da Conceição Silva Tavares fornece, na sua tese, a seguinte definição de “Prazos da Coroa – Regime de arrendamento de territórios pertencentes à Coroa. O arrendatário, que podia ser individual ou uma companhia ou sociedade, ficava com a coleta de impostos locais e com o produto da exportação agro-industrial, mas tinha uma série de obrigações de caráter desenvolvimentista, como criação de infra-estruturas, experimentação agrícola, cultivo e subarrendamento de terras a colonos, organização do trabalho, da organização social e de segurança das aldeias e vilas, para além das obrigações de ceder trabalhadores às autoridades para obras públicas, defesa do território e pagamento anual da concessão”, citando como fonte Ministério da Marinha e Ultramar, *Regimen dos Prazos da Coroa. Collecção de Leis, Regulamentos e mais disposições legais promulgadas desde 1832 a 1896*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1897. – *Ibidem*, p.304, nota 104.

⁴⁴ “Visitei os prazos que aqui tem a Sociedade Madal da qual o Príncipe do Monaco é grande acionista. Fiz esta visita a pedido do socio gerente G. Bovay, que tem sido para mim muito bondoso. Levo de tudo excelente impressão, e idéas seguras.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4345.

⁴⁵ “A pedido do Bovay (como se lembram socio e gerente da Companhia Madal (de Quelimane) da qual o Príncipe do Mónaco é principal, senão exclusivo socio capitalista (centos de contos), a pedido do Bovay, falarei muito com o Príncipe acerca dos prazos de Quelimane, e na duvida de não o encontrar em Monaco ou Paris, vou preparar durante a viagem elementos para um relatório, que apresentarei se não lhe falar” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.



12 – Museu da Cidade do Cabo, África do Sul, junho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1864] ⁴⁶

e jardins botânicos.



13 – Jardim botânico da Cidade do Cabo, África do Sul, junho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1873] ⁴⁷

Em Itália não perde a oportunidade de visitar o Pavilhão do Rei D. Carlos, na Exposição de Milão.

46 “Fiz a tal visita demorada ao Museu d’aqui, com o seu Directôr (é um francez). O Museu não só tem animaes e rochas, como colecções etnográficas e de antiguidades muito notáveis. Tem diversas pedras com inscripções portuguezas, sobre as quaes muito me falou o Peringney, revelando-me muitos conhecimentos da historia portugueza” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4334.

47 “Estive também no Jardim Municipal (que é um verdadeiro jardim botanico), onde muito me lembrei do Bruno, sendo certo que elle não teria alli nada de extraordinário a vêr, senão umas orchideas, e ervicas d’aqui, e um grandioso eucalyptus, o maior que eu tenho visto, certamente o duplo dos maiores d’ahi!”- Idem.



14 – Museu da Cidade do Cabo, África do Sul, junho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1864]

O mesmo acontece em Paris, ao fotografar o lançamento de balões.



15 – Ascensão de balões em Paris, Paris, 30 de setembro de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2474]

Não descarta também os seus interesses de naturalista quando se coloca a hipótese de observar espécies de interesse, como acontece com as cobras capturadas na província de Inhambane, referindo o valor que estas teriam para

48 “A Exposição não é grande, mas é interessantíssima. Levo muitas photographias (feitas por mim) dos edifícios, ruas, e até mesmo da Exposição oceanográfica d’El – Rei (que é excelente a todos os respeitos), pois obtive para isto autorização especial.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4357.

qualquer museu europeu⁴⁹. Convive com amigos de longa data, com quem desde há muito se correspondia, como Ramos Coelho⁵⁰, com quem passa a maior parte do tempo em Lourenço Marques, Alfani⁵¹ e Palazzo⁵² em Roma, ou Jules Richard⁵³ em Paris, assim como Alberto do Mónaco, com quem tem longas conversas durante a estadia na casa deste em Paris, e faz novos amigos em África, ou pelo menos conhecidos. São estes os casos dos cônsules portugueses da Cidade do Cabo e de Joanesburgo, do comissário do vapor África, de um açoriano da Ribeira Grande, e do capitão Barros que, terminada a sua comissão em terras africanas, faz a viagem de regresso a Portugal, no Burgermeister. Refere igualmente com apreço os hotéis onde pernoita, os quais adjectiva invariavelmente de bons, ou muito bons, destacando o “BelleVue Hotel” em Inhambane, administrado por um jovem casal alemão, que o recebe como se fosse da família, cujas instalações utiliza para a revelação de fotografias.



16 – Família alemã de Inhambane, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1969] ⁵⁴

49 “Agora fui ver as cobras que os pretos do interior trouxeram para o Governo, pelos quaes recebem um certo pagamento (200 reis a 500 reis conforme a sua maldade). Assim vi espécies raras, e que por tão pequeno preço um Museu aqui póde obter. Resolveu-se há pouco esta compra de cobras para procurar diminuir o numero destes reptis que infestam o districto de Inhambane, matando muito pretos, segundo dizem. Para o branco as cobras perigosas são as que estão nas arvores e saltam sobre elle, porque as que estão no chão se são pisadas, não podem morder o coiro das botas, que é duro e resiste por isso aos seus dentes, o que não succede à pelle dos pretos, que sempre andam descalços. Hoje vieram bastantes cobras (de 4 metros a alguns decímetros), e algumas de desenhos e côres lindas. Não menos de 40” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4341.

50 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 1112 a 1149.

51 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 141 a 173.

52 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 2640 a 2652.

53 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 2870 a 2893.

Em todos os hotéis onde pousa, bem como nos navios que viaja, ou mesmo em Paris, na residência do príncipe do Mónaco, Chaves tem um gosto particular em redigir o seu diário nas folhas de papel com o timbre desses locais. Hábito comum ao viajante da época, para quem o papel timbrado dos estabelecimentos e navios serviriam, simultaneamente, de prova de passagem por esses lugares e de recordação.

Há um aproveitamento pleno da viagem, que é utilizada para enriquecimento pessoal, visível no interesse que Chaves revela por quase tudo o que lhe é dado a observar.

As medições magnéticas levam-no de Matjesfontein a Quelimane, passando por Boane, Olinda, Pessene e Matola. Nestas suas deambulações faz da Cidade do Cabo, e depois de Lourenço Marques e Beira, os pontos onde se instala, viajando pelas regiões limítrofes através dos caminhos de ferro, que considera bastante bons⁵⁵.



17 – Vagão da viagem Matola, Moçambique, 25 de julho de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2000]

54 “A família (marido, mulher e um filhinho de 15 mezes) é muito boa, e vivo com eles em família, pois só me tem por hospede, e por isso eu pedi-lhe para comer à sua mesa o que lhes é vantajoso, e para mim mais agradável. É um casal de alemães, muito novos, (26 annos elle e 23 ella) que aqui vieram parar, não me parecendo que Inhambane ganham mais do que para se sustentarem com parcimónia. Separo-me d’elles com saudade” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 434I.

55 A este propósito narra à família o acidente de comboio que sofre na linha de Lourenço Marques “...tinham-me deitado cerca das 10 horas p.m., e dormia como um santo, quando acordei n’uma viagem aerea, porque fui lançado para fora da cama para o meio do compartimento. Que poeirada, que berraceira, succederam ao choque do comboio, nem lhes posso descrever! Eu apalpei-me para ver se estava inteiro, e verificando estar só atordoado com o balanço, e com a cara e um braço doridos, tratei de vêr se as caixas dos instrumentos magnéticos tinham também dado algum salto, que para os instrumentos podia ser mortal. Felizmente nada lhes succedera pois estavam calçados com a chapeleira (o chapu e chapeleira amassados!) e um sacco de roupa. Só depois d’esta inspecção é que pude saber que um comboio nos apanhara e nos dera uma grande marrada.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 434O.

Mas, apesar de tudo diz preferir viajar nos vapores, Bolama, África, Açor, Zambézia, ou na canhoeira “Chaimite”, mesmo que por vezes se confesse “mareado”.



18 – Vapor Bolama, Moçambique, 24 de julho de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1979]

Não descarta ocasionalmente o transporte local em liteira, como acontece em Olinda.

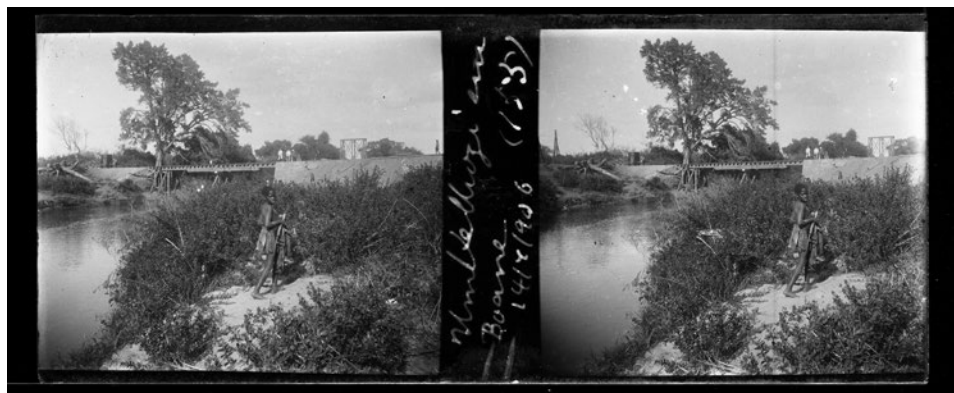


19 – Transporte em liteira, Olinda (Moçambique), 12 de julho de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1927]

A 23 de agosto, já no início da viagem de regresso, inclui no diário um mapa impresso com anotações manuscritas do itinerário “que não tem desgostado”, que lhe permite conhecer várias povoações costeiras e contatar com o modo de vida, tradições, hábitos e produções das populações autóctones. Esta

perspetiva etnográfica e antropológica da viagem pode ser entendida como um outro núcleo das estereoscopias de paisagem que efetua.

Elogia as margens do rio Umbezele, em Boane.



20 – Rio Umbezele em Boane, Moçambique, 14 de julho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1931]⁵⁶

e as suas palhotas.



21 – Palhota em Boane, Moçambique, 14 de julho de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1934]

56 “Dia 15 [de julho] Vim hontem de Boane (onde estive com o Ramos Coelho) região distante d’aqui umas 8 leguas, em pleno campo sem cultura. Há junto a Boane um rio, o Umbezele, cujas margens são muito bonitas. Tem jacarés, e cabras grandes muito interessantes. Que excelente caça bravia há por alli?” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4340.

Mas é a povoação de Maxixe, em Inhambane, que particularmente o encanta, seja pelo carácter peculiar da povoação, construída entre árvores que a camuflam, tornando-se visível apenas quando próximos das cabanas, seja, numa perspectiva de pendor antropológico, o sistema matrimonial poligâmico vigente⁵⁷.



22 – Maxixe, Inhambane (Moçambique), 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2020]

Tem também a oportunidade de assistir a um batuque, motivado por um casamento nativo, que lhe cria muitas expectativas e de que promete levar muitas e boas fotografias.

57 “Um preto de Maxixe (ou em geral d’este districto) com alguns meios póde ter cinco mulheres (e portanto cinco palhotas), e feliz seria aquele que tivesse cem, ou mais mulheres, pois tinha outras tantas escravas que para elle trabalhavam. N’esta região um preto póde comprar uma preta por 14 ou 15 libras, preta que elle instala n’uma palhota, e que trabalha não só nos serviços caseiros, mas no do amanho das terras criação de gado. É evidente que uma só mulher pouco póde fazer, e assim um preto diligencia obter dinheiro depressa (e para isso vae para as minas de diamantes, ou de oiro, de Kimberley, ou de Johannesburgo), para poder comprar mais mulheres. Um homem com quatro mulheres já não precisa trabalhar e se em vez de filhos, tem filhas, nova fonte de riqueza lhe aparece, pois póde vender estas (o que faz sempre que aparece comprador), obtendo assim mais dinheiro para comprar novas mulheres.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4341.



23 – Batuque em Inhambane, Moçambique, 21 de julho de 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC1951]⁵⁸

O mesmo se verifica em relação às mulheres que encontra no rio a lavar e a partir cocos.



24 – Maxixe, Inhambane (Moçambique), 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2013]⁵⁹

Por fim, quando o momento da partida se aproxima, confessa com alguma nostalgia, ou mesmo tristeza, que vê o seu tempo passado na região esgotar-se e, até deseja, o atraso do vapor Bolama que o levará de regresso a Lourenço Marques.

58 “Á noite irei a um batuque (baile de pretos) determinado pelo Casamento de dois indígenas (o casamento será amanhã à tarde), o que ocasiona festas durante quatro ou cinco dias, quando elle é de luxo, como agora sucede. Não sou sempre feliz? Também serão, pois verão boas photographias das curiosas festas” – Idem.

59 “Devo também ter excelentes photographias da praia de Maxixe com pretas a lavar, outras de pretas a partir Cocos, a pisar milho etc.” – Idem.

O seu olhar é bastante mais crítico em relação aos aglomerados populacionais criados por iniciativa dos colonos europeus em África, no que pode ser considerado um outro núcleo das estereoscopias de paisagem, que, poucas vezes, o cativam. Exceções são talvez Lourenço Marques e, sobretudo, Dar es Salaam.

No que à primeira se refere, salienta a baía que é linda e a Ponta Vermelha, local onde habita e que classifica de “região muito salubre e de horizontes largos”.



25 – Maxixe, Inhambane (Moçambique), 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2020] ⁶⁰

Contrariamente, considera Dar es Salaam, a cidade jardim, criada com dedicação pelos alemães, insalubre e prejudicial à saúde dos europeus⁶¹, o mesmo acontecendo com Tanga. A este propósito não deixa de salientar os excessos cometidos pelos europeus, sobretudo o consumo de álcool, como o grande responsável pelo alastrar de doenças, até mais do que o clima.

No seu percurso na África do Sul, desagrada-lhe passar por Kimberley, a cidade dos diamantes.

60 “Moro junto do farol da Ponta Vermelha, d’onde se descobre uma grande parte da enorme baía de Lourenço Marques, tão grande que comparada com ella o immenso porto de Lisboa, é pequeno! Infelizmente as encostas que circundam a baía, não tem uma vegetação grandiosa, mas sim simples arbustos ou arvores anãs” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4340.

61 “Infelizmente é lugar insalubérrimo, e nas caras dos europeus alli residentes, bem se vê, quanto devem sofrer de impaludismo.” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.



26 – Maxixe, Inhambane (Moçambique), 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2020] ⁶²

O mesmo se verifica em relação a Joanesburgo, a cidade do ouro, rotulando ambas de artificiais, condenando-as ao fracasso e mesmo ao desaparecimento, caso a extração de minerais se extinga.



27 – Maxixe, Inhambane (Moçambique), 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2020] ⁶³

62 “No grande veld (significa terrenos sem cultura e só com hervas ou arbustos enfezados) que sucede ao Karru (termo cafre ou hotentote, para indicar terreno secco e estéril) ... no grande veld ergueu-se uma cidade como por encanto, devido a ter-se alli encontrado um grande diamante. Mas que cidade de convenção! Amanhã se se acabar a extracção dos diamantes quero crêr, que de novo haverá só veld no lugar onde agora é Kimberley com o seu formigueiro de gente de todas as partes do mundo, e com as suas construcções tão variadas! Dia 4 [de julho] visitei há pouco uma das mais grandiosas minas de diamantes em exploração. Ahi contarei as minhas impressões, com as photographias que levo” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4338.

63 “Dia 5 de Julho de 1906 – Cheguei esta manhã a esta Cidade. Outra cidade artificial que desaparecerá para sempre logo que os terrenos em volta, e hoje explorados até cerca de 800 metros de profundidade deixem de dar ouro. Kimberley é a cidade dos diamantes, esta a do oiro! Actualmente que grandiosa Cidade! Mas que carestia de vida!” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4339.

Do mesmo modo, em território português não lhe parece impressionar a cidade da Beira, com habitações maioritariamente em madeira e zinco, embora com algumas construções grandiosas.



28 – Beira, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2146]

Em Moçambique desagrada-lhe o bairro indígena, feio e pobre, e no meio des-
to o monumento ostensivo à passagem de S. Francisco Xavier, que o escandaliza.



29 – Monumento comemorativo do milagre de São Francisco Xavier, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2177]

64 “Havia uma pedra no sitio onde o santo parou para falar ao pescador, pedra que devia ser rodeada de toska protecção, para assim conservar o tom singelo da lenda. Pois não aconteceu assim! Corporação ou autoridade desastrada lembrou-se de emcimar a pedra de uma cruz muito floreada de ferro fundido de rodela com uma grade de ferro, que lhe dá aspecto de tumulo, e para cumulo de lhe pôr ao lado dois candieiros de iluminação publica, isto n’uma região com cabanas de pretos! Levo photographias d’esta desgraça!” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.

Mesmo assim, Chaves reconhece em Moçambique a presença de edifícios ostensivos, construídos pelos portugueses, como a casa do governador,



30 – Casa do governador geral de Moçambique, Moçambique, 31 de julho 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2002]

o hospital,



31 – Hospital, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2176]

e o forte de S. Sebastião.



32 – Forte de S. Sebastião, Moçambique, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2166]

Em Mombaça detém-se nos vestígios da presença portuguesa, reconhecendo algum interesse à Rua Vasco da Gama, assim designada para homenagear o navegador, na sua passagem para a Índia, e, sobretudo, no castelo de S. Braz, atual prisão, onde por duas vezes foram chacinados os portugueses que aí se encontravam, pelos árabes, admitindo o redator que os seus conterrâneos também aí cometeram grandes atrocidades.



33 – Fortaleza de Mombaça, Quênia, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2256]

65 “Alli construíram muitas fortalezas hoje em ruínas, menos um grande forte (como o Castello de S. Braz d’ahi que hoje é a prisão de Mombassa (...)) Duas vezes foram assassinados todos os portugueses que estavam no forte pelo arabes, e ambas as vezes tristíssimas tragedias succederam dentro dos muros de um castello que só o arrojo de portugueses levou a construir em região tão longínqua e isolada. Visitei, pois, o forte com interesse mas com tristeza.” – Idem.

Esta é uma das várias passagens do diário em que Francisco Afonso Chaves revela os seus conhecimentos sobre a história dos descobrimentos portugueses, demonstrando interesse na matéria e, simultaneamente, o cuidado que tivera em preparar-se para a viagem. Ainda a bordo do Kildonan Castle, ao aproximar-se do Cabo da Boa Esperança não se esquece de mencionar o medo dos navegadores de outrora quando se aproximavam do Cabo das Tormentas e de explicar a mudança na toponímia feita por D. João II⁶⁶.

Na viagem de regresso, no diário que, a 23 de agosto, começa a bordo do Burgermeister lembra a morosidade da viagem marítima de Vasco da Gama para a Índia⁶⁷. O próprio Francisco Afonso Chaves sente, no regresso, uma certa impaciência pela longevidade do caminho, atitude nitidamente contrastante com o entusiasmo que demonstrara no seu início, nomeadamente nos doze sossegadíssimos dias a bordo do Kildonan Castle. Apesar de atribuir esse agastamento às saudades que sente de casa, a verdade é que, como refere Maria da Conceição Silva Tavares, antes de sair da Beira, no dia 22 de agosto, Chaves é afetado por um distúrbio intestinal, que se prolonga até a sua chegada a Itália a 16 de setembro⁶⁸. Esta informação é veiculada pela agenda-diário, que não se encontra no arquivo, onde anota as sucessivas paragens que faz em Zanzibar, Kilindi, Mombaça e Aden, antes de entrar no Mar Vermelho e Canal do Suez. Port-Said é a última escala, aportando em Nápoles, com uma enorme satisfação, a 16 de setembro.

66 “Às 9 horas p.m. O dia continuou triste, e o mar muito mechado, tendo augmentado o balanço do navio agora para a noite. Não admira, pois, nos aproximamos do Cabo das Tormentas como lhe chamaram os nossos primeiros navegadores, tendo-lhe sido mudado o nome para Cabo da Boa Esperança pelo nosso rei D. João 2.º, por pensar (e bem) que a existência d’um tão grande promontorio na extremidade Sul da Africa, mostrava que ella alli terminava, e que dobrando esta ponta, os navios talvez por alli pudessem alcançar a costa da India, que era o grande desejo dos navegadores portuguezes. Mais tarde foi isto realisado por Vasco da Gama. O Cabo da Boa Esperança fica próximo da Cidade do Cabo para onde eu vou, mas por elle não é provável passe por mar” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4333.

67 “Tendo Vasco da Gama largado de Lisboa em 8 de Julho de 1497 em Novembro (vejam como hoje é curta a viagem) dobra o Cabo da Boa Esperança, e só em Dezembro (a 25) avistam então terras elevadas e montanhosas, as quaes dão (em razão de ser o dia do anniversario do nascimento de Christo) o nome de Cõsta do Natal (que ainda hoje conserva). Seguem para o Norte e em Fevereiro entram n’um rio, onde encontram indios que lhe dão noticias da India, chamando por isso ao rio dos Bons Signaes (n’este rio é que está Quelimane, onde Vasco da Gama poz um padrão, que desapareceu). Em Março seguinte entra Vasco da Gama em Moçambique e alli toma pilotos que o levam a Gõa, ou às suas proximidades, passando antes mais ao Norte de Moçambique por Mombassa” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.

68 Maria da Conceição Silva Tavares, *Ob. Cit.*, p. 317, nota 171.

No diário, talvez por não querer afligir os familiares, não há qualquer referência ao problema de saúde, mas é evidente que o périplo na costa oriental de África não o satisfaz. Com exceção de Mombaça, Dar es Salaam e Tanga, os outros locais não o cativam. Zanzibar, Aden e Port-Said são equiparadas e descritas como cidades demasiado europeizadas, grandes mercados onde se encontra de tudo, o que aproveita para comprar pequenas lembranças. Em Zanzibar adquire “muitos elefantes, alguns muito pequeninos (d’este tamanho) todos de marfim de elefante. Só um índio teria paciência para estas niquices”, em Aden um pano asiático e alguns bordados, que junta à pulseira porta felicidades, comprada na Beira, ao café, à pele de leopardo e muitos outros objetos, que envia para casa como recordações.

A entrada no Mar Vermelho desgosta-o ainda mais, classificando a paisagem como deprimente e “feia como a morte”, a qual não melhora no Canal do Suez, “Canal muito monótono” a que apenas a passagem, de tempos a tempos, de algum árabe e o seu competente camelo dão cor.



34 – Canal do Suez, 1906 [Suporte original: Gelatina e sal de prata sobre vidro, par estereoscópio, 4,5 X 10,7 cm, – Museu Carlos Machado, Arquivo Fotográfico Afonso Chaves, Inv. CAC2315] ⁶⁹

O desconforto é agravado pelo excessivo calor que sente no navio Burgermeister, e o impede de trabalhar, bem como por uma menor qualidade das refeições servidas a bordo, quando comparadas com as do Kildonan Castle. Não

69 “Imaginem um sulco de uns 50 metros de largura e de 30 leguas (de S. Miguel à Terceira) aberto n’um areal branco – amarelado e sem vegetação, que não sejam rachiticas arvores de kilometros a kilometros. Canal muito monotono. De tempos a tempos algum arabe que passa e o competente camêlo, dão a côr local a estas regiões tão áridas” – BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, Diário a África, doc. 4353.

surpreende, pois, o alívio que sente ao chegar a Nápoles e, apesar da satisfação no resultado dos seus estudos, a confissão de não desejar repetir a experiência.

A chegada a terra traduz-se novamente no adensar de reportagens fotográficas. Chaves fotografa as ruas e monumentos das cidades italianas por onde passa, a exposição de Milão e o Pavilhão de D. Carlos I, a viagem até Paris e o lançamento de balões na capital francesa. Por outro lado, o fluxo redatorial diminui, referindo sucintamente a visita aos observatórios do Vesúvio e de Capodimonte, a necessidade de ir a Paris, para se reunir com o Príncipe Alberto do Mónaco, e o envio de mercadorias, de bens de que já não necessita e do próprio diário da viagem. Neste quadro, destaca-se a descrição pormenorizada do milagre de liquefação de S. Januário, que move multidões, o qual suscita muitas dúvidas a Chaves, ficando a promessa de, quando chegar a casa, caso lhe perguntem, explicar cientificamente como o mesmo se realiza. Insinua, desta forma, a pouca honestidade do clero católico, bem como o caráter profano de muitas das manifestações religiosas a que assiste, nomeadamente na igreja de S. Pedro, aproveitando para contar uma anedota sobre a conversão de um judeu ao catolicismo, demonstrando mais uma vez o seu anticlericalismo.

Genericamente, este sentimento anticlerical que Francisco Afonso Chaves revela em várias passagens do seu diário vai ao encontro do espírito de um homem letrado, que procura encontrar explicações para fenómenos observados pelo conhecimento científico, mas também de uma certa superioridade civilizacional semelhante à revelada pelos viajantes do norte da Europa que aportavam aos Açores no século XIX. Em vários destes relatos observa-se um olhar que se detém no pitoresco, aqui entendido como sinónimo de pobreza e de ruralidade, presente na apreciação feita às populações autóctones e no desapareço pela religião católica, que não difere do que Chaves por vezes demonstra⁷⁰. Este desapareço é manifestado não apenas em termos de religião, mas também na forma como designa as populações africanas ou certas habitações.

Nas cartas-diário redigidas num estilo intimista, em que o autor pretende partilhar os momentos e sentimentos que vivencia, Chaves permite-se revelar a opinião sobre vários assuntos, distanciando-se do discurso formal

⁷⁰ Têm sido vários os estudos que afloram a forma como o viajante oitocentista encarava os Açores e os seus habitantes, os quais foram identificados no estudo de Ana Cristina Pereira, “Registar a viagem. Uma abordagem à ilustração da literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e a Madeira no séc. XIX”, publicado nestas atas.

da correspondência científica – maioritária no arquivo – ou técnica das suas publicações. Neste sentido, também a fotografia é uma forma de partilhar a sua experiência com terceiros, em particular com a família.

No cômputo geral, segundo carta que terá enviado ao rei D. Carlos, por intermédio de Ernesto Hintze Ribeiro, Francisco Afonso Chaves terá realizado cerca de 1.400 estereoscopias na sua viagem a África⁷¹. Se este número é de facto certo, cerca de 45% das imagens encontram-se em depósito no Museu Carlos Machado, num total aproximado de 624 estereoscopias.

O diário da viagem a África e as fotografias que o documentam visualmente constituem um conjunto coeso, único, tanto pela temática como pelo estilo intimista, no arquivo em que surge integrado.

Detalhes das estereoscopias com a inversão do negativo corrigida



Figura 4A



Figura 5A

71 BPARPD, Arquivo Pessoal Francisco Afonso Chaves, doc. 3155 e 3156.



Figura 6A



Figura 7A



Figura 8A



Figura 9A



Figura 10A



Figura 11A



Figura 12A

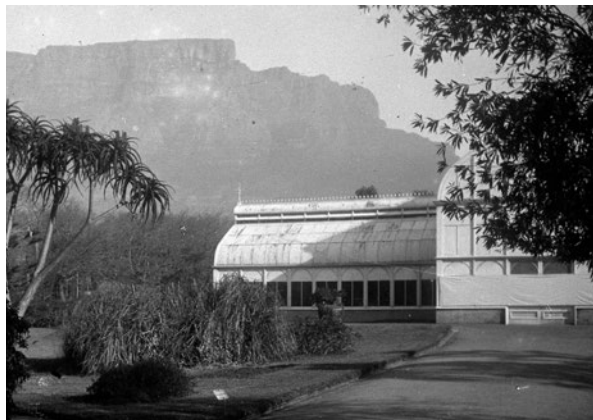


Figura 13A



Figura 14A

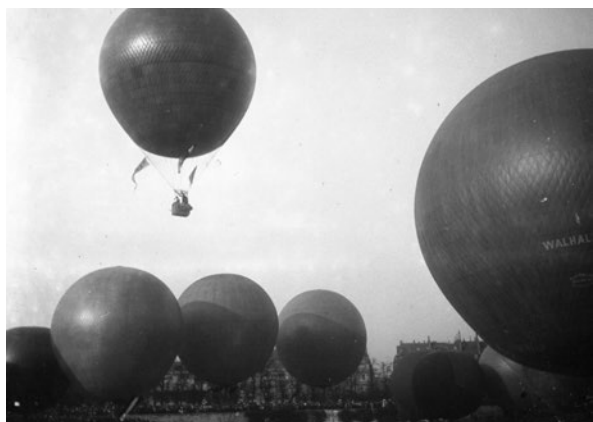


Figura 15A



Figura 16A



Figura 17A



Figura 18A



Figura 19A

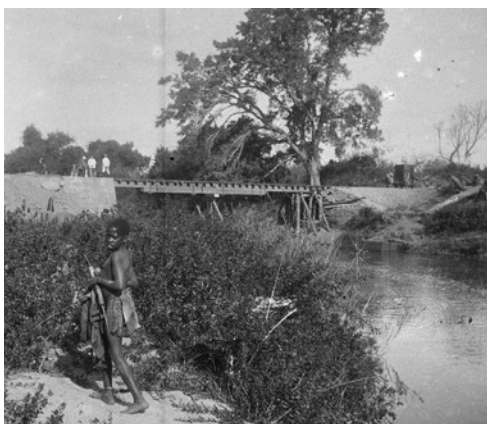


Figura 20A



Figura 21A



Figura 22A



Figura 23A



Figura 24A



Figura 25A



Figura 26A



Figura 27A



Figura 28A



Figura 29A



Figura 30A



Figura 31A



Figura 32A



Figura 33A



Figura 34A



M.ª Evelina de Sousa, Graça, Alit e Medeiros.

1 - Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa. Retirada do álbum de Alice Moderno, cuja versão digital encontra-se no Instituto Cultural de Ponta Delgada.

Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa: mulheres à frente do seu tempo

Joana M. Couto
Vitória C. Raposo

Resumo

Numa época em que despontavam movimentos feministas em prol dos direitos das mulheres nas diversas áreas de atuação; em que a questão do direito e acesso à educação, nomeadamente a instrução primária, era de primordial importância, e em que os ideais republicanos grassavam nas esferas políticas, sociais e culturais europeias, destacam-se, na ilha de São Miguel, pelo facto de serem mulheres e de terem tornado essas causas baluarte da sua ação e atividade profissional, as figuras de Alice Moderno (1867-1946) e Maria Evelina de Sousa (1881-1946).

Dando a conhecer a vida, obra e ação pública de Alice e de Maria Evelina, enquadrando os seus percursos em movimentos sociais, políticos, filantrópicos e culturais que varriam a sociedade portuguesa e europeia em finais do século XIX e inícios do século XX, e destacando as suas atividades educativa, literária, jornalística, humanitária, feminista e empresarial, esta comunicação pretende revelar documentos e dados inéditos sobre as suas vidas pessoais, mas igualmente sobre as suas ações públicas e políticas, nomeadamente nos debates públicos em torno de temas como o acesso à educação (para homens e mulheres), o divórcio, o direito ao voto, o direito dos animais e as obras de beneficência social, sobretudo para com crianças e mulheres.

Palavras-chave: Literatura; Feminismo; Educação; Jornalismo; Direitos dos animais.

Introdução

Alice Moderno foi uma mulher excêntrica que «não hesitava em defender veemente valores, convicções e ideias com os quais muitos de nós se identifica hoje em dia, mas que eram pioneiros, quase revolucionários na sociedade Micaelense»¹ de finais do século XIX e de inícios do século XX. Porém, após a sua morte em 1946, caiu no esquecimento e apesar da sua intervenção e participação social terem sido significativas, o seu nome quase ficou apenas conotado com a sua poesia.

Durante a década de 1980, Maria Conceição Vilhena redescobriu a figura de Alice Moderno, tornando-a alvo de pesquisa académica, que se materializou em alguns livros e artigos. Maria Evelina de Sousa não teve tanta sorte. Continuou esquecida, vítima do rótulo que lhe colocaram em vida, de a “*décima parte de Alice*”.

Teófilo Soares Braga é quem mais recentemente tem se dedicado ao estudo destas duas mulheres, sobretudo com o intuito de não as deixar cair no olvido uma segunda vez e de alertar para algumas problemáticas que continuam a estar em discussão na atualidade, desde os movimentos feministas à proteção dos animais. Por sugestão do mesmo, a Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada organizou uma exposição dedicada concretamente a Alice Moderno, que inaugurou a 25 de setembro de 2015, a qual foi a nossa inspiração para a redação deste artigo. Ora, na pesquisa que fomos desenvolvendo, apercebemo-nos da existência de uma outra figura tão curiosa como misteriosa e que aparecia sempre ligada a Alice Moderno. Se inicialmente tencionávamos estudar apenas a vida de Alice Moderno, a meio do processo percebemos que Maria Evelina de Sousa também deveria merecer a nossa atenção.

Após a leitura da pouca bibliografia produzida sobre Alice Moderno, partimos para a análise dos seus jornais *A Folha* e *O Recreio das Salas*. Descobrimos que Maria Evelina de Sousa havia sido também diretora de um periódico – *A Revista Pedagógica* – que, por sua vez, fora objeto de uma dissertação de mestrado, de Isolina Medeiros². Contudo, a informação sobre ambas as biografadas encontra-se dispersa por diversos arquivos e fundos. Tentámos traçar o percurso profissional de Maria Evelina de Sousa e ainda aferir a intervenção política e

¹ Gregório, 2015:2.

² Medeiros, 2005.

feminista de ambas, com base na bibliografia existente, de modo a definirmos os arquivos em que precisávamos de procurar informação.

Tanto Maria Evelina de Sousa como Alice Moderno tiveram uma ampla intervenção na sociedade micaelense, que não poderíamos abarcar totalmente no âmbito de uma comunicação. Como tal, optámos por nos cingir a quatro campos de ação que ambas partilhavam: o jornalismo, o feminismo, a educação e a proteção dos animais.

Breves notas biográficas

Alice Moderno nasceu em Paris, a 11 de agosto de 1867. Era filha de Celina Maulaz e de João Moderno, médico homeopata. Veio morar definitivamente para os Açores aos 9 anos. Quando a família se mudou de Ponta Delgada para a freguesia da Achada, concelho de Nordeste, Alice Moderno ficou hospedada em casa de D. Rosa de Sequeira Morais, da qual era amiga chegada, de modo a conseguir frequentar as aulas do liceu. Após um desentendimento com o pai, Alice viu-se obrigada a procurar um lugar para residir de forma mais permanente e acabou por ir viver com D. Maria Emília Borges de Medeiros. Ao pai atribuiu a culpa dos seus hábitos pouco femininos, como fumar tabaco ou o seu à vontade para tratar de negócios. Como a própria refere numa carta enviada ao poeta Joaquim de Araújo:

«Eu vi-me só, muito cedo na vida, e meu pai educou-me tal e qual como se eu fosse um rapaz. [...] logo que cheguei aos 17 anos, incumbia-me tratar de negócios, escriturações, contratos, coisas que, geralmente, cabem aos chefes de família»³.

Maria Evelina de Sousa nasceu na paróquia de São Pedro de Ponta Delgada, a 1 de janeiro de 1879⁴. Era filha de Maria do Carmo Oliveira Sousa e Silva e de Décio de Sousa e Silva, tanoeiro. A sua vida antes de conhecer Alice Moderno continua a ser praticamente uma incógnita.

³ Vilhena, 2008: 155.

⁴ BPARPD, Paróquia de São Pedro, Batismos, 1879, fl. 10v. e 11.

Maria Emília Borges de Medeiros, filha do Dr. Félix Borges de Medeiros, o qual exerceu o cargo de governador civil de Ponta Delgada, pertencia a um nível social elevado. Esta era amiga íntima da família Sequeira Morais, pelo que nós estamos convencidas que terá sido assim que ela e Alice Moderno se conheceram, o que, naturalmente, justifica que a segunda tenha ido morar com a primeira. Nas palavras da própria Conceição Vilhena

«Podemos dizer assim que a D. Maria Emília e Alice se adoptaram mutuamente, como mãe e filha. A primeira recebe-a na sua casa, deixa-lhe os seus bens. A segunda, para ela canaliza todo o seu amor filial e trata-a carinhosamente até à morte.»⁵

Esta mulher é o primeiro elo de ligação conhecido entre Alice Moderno e Maria Evelina. Basicamente tudo o que se conhece acerca de Maria Evelina de Sousa é posterior ao momento em que esta se muda para a casa de Maria Emília, muito provavelmente a convite ou por sugestão de Alice Moderno. Não obstante os esforços realizados não nos foi possível apurar as razões que levaram Maria Evelina a fazer esta mudança.

Através da obra de Breno de Vasconcellos, tivemos acesso a informação mais íntima do quotidiano destas duas mulheres, já adultas e quando viviam juntas:

«Aponto um [episódio] de carácter anedótico, divulgado por uma indiscreta serviçal, a uma sua colega, mais brejeira. Certa noite foi espreitar pelo buraco da fechadura o que se passava no quarto e diz que viu a poetisa [Alice] em fralda de camisa a brincar com os dedos dos pés, enquanto a professora [Evelina], em combinação, passeava com as mãos atrás das costas, tal como Napoleão prisioneiro na ilha de Santa Helena»⁶.

Tal como este episódio, também é curioso como o companheirismo destas duas mulheres esteve presente até na morte, uma vez que Alice Moderno faleceu de insuficiência cardíaca, apenas oito dias após Maria Evelina de Sousa ter falecido de gangrena arteriosclerótica⁷.

⁵ Vilhena, 1987: 145.

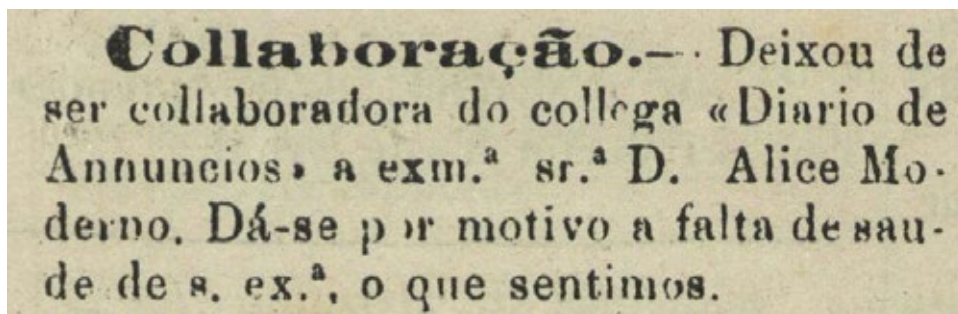
⁶ Vasconcellos, 1979: 34.

⁷ Livro de registo de óbitos, vol. 1, BPARPD, Conservatória do Registo Civil de Ponta Delgada, fls. 80 e 96 (registos n.ºs 157 e 189).

As jornalistas

Alice Moderno fundou os jornais *O Recreio das Salas* (1888-1889) e *A Folha* (1902-1917). Dirigiu e foi redatora do *Diário de Anúncios* (1892-1893). Colaborou em diversos periódicos de todo o país, dos quais destacamos apenas alguns: *Revista Pedagógica*, *A Persuasão*, *A Madrugada*⁸, *Alma Feminina*⁹, *Portugal Feminino* e *Correio dos Açores*¹⁰.

Em 1892, foi convidada por Guiomar Torresão a colaborar no Almanaque por ela dirigido, mas recusou, como explicou ao já referido Joaquim de Araújo: «Além da recomendação que tu me fizeste neste sentido, aquela publicação está a coisa mais banal que dar se pode»¹¹.



2 – Persuasão, N.º 1595, 14 de setembro de 1892.

8 Órgão da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas.

9 Periódico do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas.

10 Também colaborou com jornais de todo o país: *Bouquet Literário* (1885), semanário literário e pedagógico do Porto; *A Alvorada*, revista mensal literária e científica de Vila Nova de Famalicão (1887, na homenagem a Camilo Castelo Branco no seu 61.º aniversário); *A Apoteose* (19.10.1887), único número comemorativo do centenário da estátua de D. Afonso Henriques; *Gazeta das Salas* (30.01.1890), de Lisboa; *A Festa das Crianças* (18.10.1891), de Ponta Delgada; *Almanaque das Senhoras* (1896, 1899, 1903, 1904, 1913 a 1919, 1923); *A crónica* (1900-1906), revista ilustrada e literária de Lisboa; *O País* (1901-1904), semanário independente, político noticioso, crítico, literário e teatral do Porto; *Revista de Lisboa* (1901-1909); *Folha da Saudação* (1902), número único dedicado a António Maria Eusébio, o Calafate; *A Sociedade Futura* (1902-1904); *Álbum Açoriano* (1903), publicado em Lisboa; *Jornal das Senhoras* (1904-1905); *O Domingo* (1909-1911), semanário literário de Angra do Heroísmo; *Comédia* (1910), revista de arte editada em Lisboa; *Límia* (1910-1911), revista de Viana do Castelo; *Atlântico* (1916-1920), hebdomadário literário e noticioso publicado em Matosinhos; *Revista Micaelense* (1918-1821); *Os Açores* (1922-1924, 1928); *O Despertar de Angeja* (1924-1927), semanário independente, noticioso e literário; *O Instituto de Coimbra*; *A Leitura* (1932), publicação de Angra do Heroísmo; *Ínsula* (anos 30), revista mensal ilustrada publicada em Ponta Delgada (Osório e João Esteves, 2005).

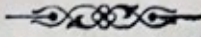
11 Vilhena, 2008: 174.

Alice Moderno não tinha em grande conta a imprensa local. Todavia, a sua ação jornalística é uma realidade. E, nas palavras da própria, por vezes foi a questão monetária que pesou na sua decisão.


«No dia 1.º de Agosto veio aqui procurar-me um sujeito proprietário do Diário dos Anúncios. Pedia-me que fizesse parte de um corpo de redacção que queria constituir. A imprensa aqui não tem valor nem consideração. [...] Fazer parte da imprensa nestas condições é quase uma vergonha. [...] cerceando-me necessariamente o ordenado, aceitei por fim»¹².

Alice Moderno também redigiu artigos para periódicos estrangeiros. Em 1894, o *Women's Suffrage News* publicou um relatório sobre a mentalidade e intelectualidade da mulher portuguesa (ver figura 3).

passageiros. Apenas comparece-
ram 28 para fazerem aquella di-
gressão !

——

A importante folha ingleza
Women's Suffrage News publi-
cou, no seu n.º de 28 de junho
um relatório da Sr.ª D. Alice
Moderno, vice-presidente da *In-
ternational Women's Union*, sobre
o estado em que se encontra ac-
tualmente a mentalidade da mu-
lher portugueza, e a historia do
seu desenvolvimento intellectual,
nos ultimos vinte annos.

——

Tem passado bastante incom-
modado de saude o nosso antigo

3 - Diário de Anúncios,
N.º 2829, 30 de julho
de 1894.

12 Vilhena, 2008: 233.

No ano de 1902, Alice Moderno fundou uma tipografia, a qual viria a ser responsável pela impressão de periódicos e de impressos dos mais variados tipos, como a «Conferencia realizada no Ateneu Commercial de Ponta Delgada no dia 15 de maio de 1906»¹³ ou relacionados com o professorado¹⁴.

Maria Evelina de Sousa foi diretora, redatora e proprietária da Revista Pedagógica, «órgão do professorado oficial açoriano». A professora primária convidava os colegas a sair do anonimato e a denunciar as injustiças de que eram vítimas, assim como a partilharem os resultados das suas experiências pedagógicas. Por este meio, enalteceu a educação e instrução da mulher, destacou o papel da mulher como mãe e educadora e defendeu o sufrágio e emancipação feminina. Procurou dignificar a carreira do professorado e lutou por salários mais justos, como veremos mais à frente. Maria Evelina foi ainda colaboradora no jornal *A Folha*.



4 – Comissão da Imprensa Micaelense. Retirada do Álbum de Alice Moderno, cuja versão digital encontra-se no Instituto Cultural de Ponta Delgada.

¹³ Diário do Governo, N.º 22, 29 de janeiro de 1910.

¹⁴ Diário do Governo, N.ºs 8 e 121, 12 de janeiro de 1910 e 04 de junho de 1910.

A abordagem jornalística destas duas mulheres abrangeu ainda temáticas como o republicanismo, a proteção dos animais, e a beneficência, entre outros. A sua postura foi sobretudo informativa.

Em 1910, fizeram parte da Comissão da Imprensa Micaelense responsável pelas festas em honra do “Açoreano Oriental”, no 75.º aniversário do periódico. E, como podemos ver na fotografia, eram as únicas mulheres. Como seria de esperar no meio micaelense, o mundo da imprensa ainda era dominado pelo sexo masculino, pelo que consideramos seguro afirmar que foram pioneiras neste ramo a nível local.

As feministas

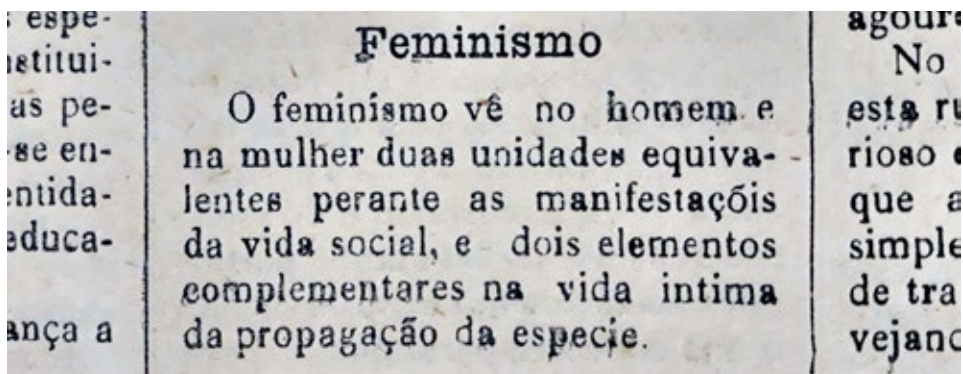
Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa tinham contacto com as grandes feministas da época, como era o caso de Ana de Castro Osório e Maria Veleda, cujos artigos publicavam regularmente nos seus jornais.

Alice foi considerada como

«uma das convictas e sinceras feministas da nossa terra» e, «apesar de estar longe de nós, [...] em todas as cruzadas de propaganda feminista que se empreendam no nosso meio, o estímulo da Sr.ª D. Alice Moderno vem sempre, generosamente, animar-nos nas campanhas, as mais difíceis»¹⁵.

Ambas personificavam o ideal da mulher emancipada, no que toca a serem economicamente independentes e instruídas. Só nunca se comprometeram com o papel de mães. As roupas que vestiam faziam com que se destacassem ainda mais no meio açoriano:

15 Castro e Esteves, 2005: 43. Esta citação, por sua vez, é de artigos do periódico *O Mundo* (05 de dezembro de 1906, 01 de dezembro de 1906 e 14 de julho de 1909)



5 – Revista Pedagógica, N.º 255, 02 de abril de 1913.

“Os seus chapéus, as suas bengalas e os seus vestidos, causavam sensação, sobretudo quando desembarcavam em Ponta Delgada, no cais da Alfândega, das lanchas do Manteiga, vindas de Paris e de Lisboa, nos navios da Insulana, trajando os últimos modelos apropriados aos seus físicos e ao seu estilo masculinizado”¹⁶.

Alice Moderno acreditava que homens e mulheres deveriam ter as mesmas oportunidades e distinguir-se pelas suas capacidades e não pelo seu género ou por outros atributos físico-biológicos, como a etnia. Esta sua posição está bem visível na resposta que dá ao autor de uma crítica ao facto de ela ter parabenizado uma rapariga por ter entrado no Liceu de Angra. Alice esclarece então: «não é lógico, filosófico, nem humanitário que o homem faça da instrução secundária ou mesmo superior uma propriedade exclusivamente sua» e afirmar estar de acordo com o «a mulher não deve reinar onde estiver o homem», acrescentando que

«Neste caso sou apologista da república universal... não reine nem um nem outro ou antes, reine aquele, homem ou mulher, que se distinguir pela sua inteligência e pela sua erudição»¹⁷.

¹⁶ Vasconcellos, 1979: 32.

¹⁷ O Recreio das Salas, N.º 3, janeiro de 1889.

Enquanto professoras e republicanas acreditavam que a educação era fundamental para o progresso da civilização e sobretudo as mulheres careciam de uma boa educação. Uma boa mãe tinha de ser culta, tendo em conta a influência primordial que exercia na educação dos filhos. Tal como a educação, consideravam que o trabalho era benéfico para o sexo feminino. Trazia dignidade às mulheres ao dar-lhes a possibilidade de contribuírem para a economia familiar, deixando de ser consideradas como um encargo para o sexo masculino ou como inválidas. Alice Moderno afirmava que «Ser mãe, saber educar é a missão da mulher n'este mundo»¹⁸.

Através de uma carta de Alice Moderno enviada a Joaquim de Araújo conseguimos perceber que o trabalho era algo de que dificilmente esta abdicaria, por considerar uma atividade essencial, da qual retirava prazer e benefícios económicos.

«Eu gosto muito de trabalhar, e como me habituei a um certo número de despesas, que fazia sem dar contas a ninguém, é muito justo que dê também o meu contingente para a nossa casa. O trabalho é uma fonte de riqueza e uma fonte de consolação»¹⁹.

Em 1924, Alice e Maria Evelina participaram no Primeiro Congresso Feminista e de Educação, promovido pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, «enquanto propagandistas do feminismo e da educação das mulheres no Arquipélago»²⁰.

Ambas eram membros da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (LRMP). Defendiam que a mulher era tão cidadã quanto o homem, pelo que, como membros da sociedade, tinham todo o direito de participar na vida política. Não eram indiferentes às críticas da falta de preparação da mulher para a vida política. Contudo achavam que não era motivo para lhes ser negado o direito ao voto, mas antes um problema urgente que devia ser solucionado com a instrução da mulher.

Por esta sua ligação à LRMP, Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa tinham contacto com Bernardino Machado e com a sua mulher, Elzira

18 Diário de Anúncios, N.º 2085, 20 de janeiro de 1892.

19 Vilhena, 2008: 263.

20 Castro e Esteves, 2005:43.

Dantas Machado. Apoiaram a «Cruzada das Mulheres Portuguesas» e divulgaram o boletim desta comissão fundada pela mulher do Presidente da República, Elzira. Em maio de 1916, Bernardino Machado foi homenageado pela Associação Feminina de Propaganda Democrática, e as duas açorianas marcaram presença²¹.

Alice Moderno fez parte de organizações internacionais feministas e foi vice-presidente da International Women's Union²².

A 31 de agosto de 1909, Maria Evelina de Sousa partiu para Lisboa²³, onde foi muito bem recebida por algumas feministas e pelo colega de profissão e colaborador do seu jornal, Ulisses Machado. Albertina Paraíso organizou então um jantar em sua homenagem, no Grande Hotel de Itália do Monte Estoril e Virgínia Quaresma levou-a a visitar a redação do *Século*, de que era co-redatora²⁴. No dia seguinte, estas duas feministas organizaram um piquenique em mais uma homenagem à professora açoriana.

Sensivelmente três anos depois, Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa são homenageadas em conjunto pela LRMP, numa das suas passagens por Lisboa²⁵.

Outro assunto sobre o qual as duas feministas açorianas se pronunciaram foi a questão do divórcio. Alice Moderno defendia que era uma medida necessária, ainda que reconhecesse a importância da união familiar e que a rutura desta união deveria ser sempre a última opção. Aquando da publicação da lei do divórcio, Alice Moderno escreveu o seguinte em *A Folha*:

«Informam telegraficamente que em dezembro próximo [de 1910] será decretada a lei do divórcio. Assim devia ser, e semelhante medida está perfeitamente de acordo com a perfeita orientação do governo provisório da República Portuguesa. O divórcio é permitido em todos os países em evidência pela sua supremacia intelectual, e, muito longe de contribuir para a dissolução da família, é, pelo contrário, um incentivo para a perfeita constituição da mesma»²⁶.

21 Castro e Esteves, 2005: 43.

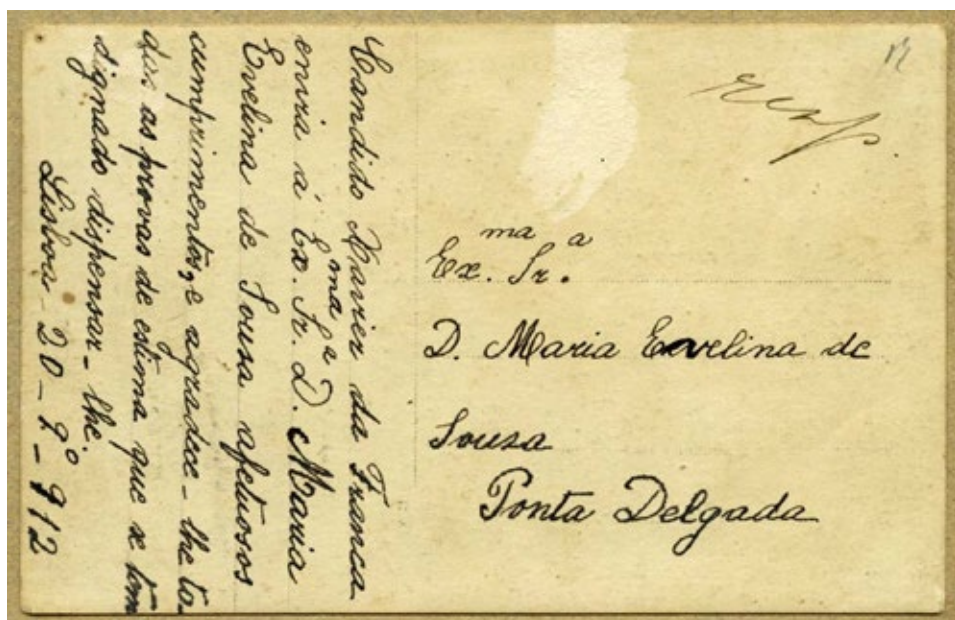
22 Diário de Anúncios, N.º 2829, 30 de julho de 1894.

23 Revista Pedagógica, N.º 107, 02 de setembro de 1909.

24 Revista Pedagógica, N.º 111, 30 de setembro de 1909.

25 O Mundo, 16/08/1912 e A Madrugada, N.º 13, 31 de agosto de 1912.

26 A Folha, N.º 417, 16 de outubro de 1910.



6 – Postal dirigido a Maria Evelina de Sousa com imagem do dia em que a LRMP entregou uma representação a exigir o direito ao voto. Imagens retiradas de um álbum de Alice Moderno (digitalização pertencente ao Instituto Cultural de Ponta Delgada).

As educadoras

Alice Moderno considerava-se uma autodidata: «Cheguei aos dezoito anos sem saber nada, e todos os conhecimentos que de então para cá adquiri, a mim os devo»²⁷.

Certamente que a entrada no Liceu Nacional de Ponta Delgada terá também contribuído para a sua aquisição de conhecimentos. Foi a primeira rapariga que se matriculou neste estabelecimento, o que em si já lhe dava direito à conotação de extravagante, ainda mais pelo facto de ter cabelo curto cerca de um quarto de século antes de se ter tornado moda.

«Aos 18 anos fui para o Liceu, era eu a única rapariga, entre cento e tantos rapazes de todas as idades. Compreendi que devia, à custa de sangue frio, de ironia, de frieza, fazer-me respeitar. Trêve a felicidade de consegui-lo sempre. Gozando de uma liberdade absoluta, nunca houve ninguém que me faltasse ao respeito, nem levemente. [...] Tenho visto cair muita mulher, e claro está que não valeria a pena sabê-lo, se não servisse ao menos para evitar a queda. [...] Que me importa que me chamem de excêntrica?»²⁸

Ao mesmo tempo que tinha aulas no liceu, Alice Moderno também dava aulas particulares, sendo considerada «uma das mais acreditadas professoras de Ponta Delgada»²⁹. Era daqui que auferia o seu rendimento, o qual lhe era essencial, nomeadamente após ter saído de casa dos pais.

Em 1890, por conta do seu noivado com Joaquim de Araújo, a jovem escritora solicita a Teófilo Braga que interceda por ela na nomeação de professores para um dos liceus que ia abrir em Lisboa, Porto e Coimbra³⁰, uma vez que não haveria concurso³¹. Enviou-lhe ainda um memorando com a descrição do seu perfil e mostrou-se disposta a naturalizar-se portuguesa, caso tal constituísse um requisito³².

²⁷ Vilhena, 2008: 134.

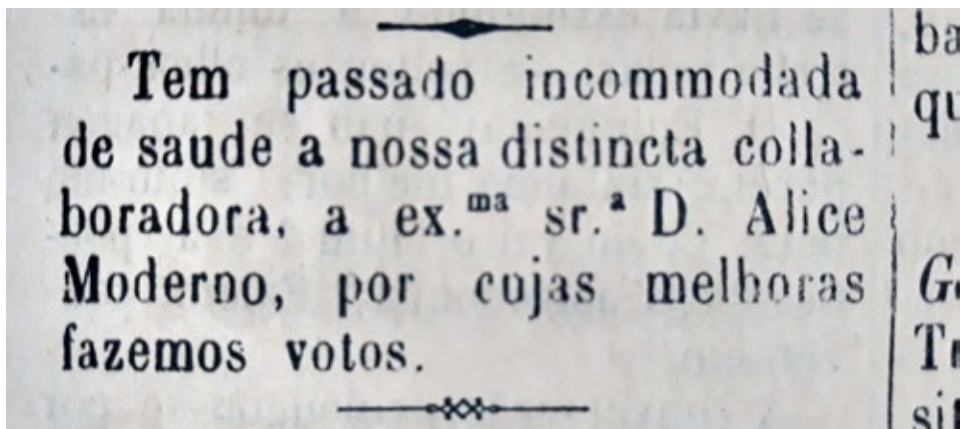
²⁸ Vilhena, 2008: 155.

²⁹ Vilhena, 2008: 261.

³⁰ Diário do Governo, N.º 54, 08 de março de 1890.

³¹ B.P.A.R.P.D., Fundo Teófilo Braga, Cx. 33, Doc. 016.

³² B.P.A.R.P.D., Fundo Teófilo Braga, Cx. 207, Doc. 006.



7 – Diário de Anúncios, n.º 2877, 22 de setembro de 1894.

O combate ao analfabetismo era essencial. As duas professoras – Alice e Maria Evelina – partilhavam esta visão de que não havia pior cegueira do que a de um iletrado. Enquanto republicanas e educadoras, estranho seria se não fosse precisamente esta a sua opinião. Segundo Alice Moderno,

«A leitura, inteligentemente assimilada em tenros anos, pôde fazer sabios, como a rotina sabe fabricar cretinos. É ao professor primario, pois, que está confiado o maior thesoiro nacional»³³.

A proteção das crianças em idade escolar constituía prioridade para as duas professoras. Alice Moderno acreditava que

«Sem grande dificuldade podia crear-se n'este districto uma sociedade ou uma comissão que tomasse a peito angariar por todos os meios ao seu alcance um fundo pecuniário com que pudesse comprar livros e objectos de ensino para distribuir pelas creanças pobres; factos e prémios com que as animassem na vida escolar. [...] O que falta é iniciativa. [...] É preciso abrir cursos nocturnos onde se matriculem as creanças que durante o dia estão lidando na oficina. [...] Seria conveniente estabelecer uma missão escolar pelo método do dr. João de Deus, e repetil-a pelas freguesias ruraes»³⁴.

33 Revista Pedagógica, N.º 194, 09 de novembro de 1911.

34 Diário de Anúncios, N.º 2233, 25 de julho de 1892.

Em 1913 foram abertas duas escolas móveis em Ponta Delgada. Alice Moderno foi convidada a dirigir uma delas, mas recusou, pois nesta altura havia-se dedicado às propriedades agrícolas e aos negócios, em detrimento da lecionação.³⁵ O facto de o horário de funcionamento destas escolas ser noturno gerou alguma controvérsia, pelo que Alice Moderno veio em sua defesa explicar que tal devia-se a dar a oportunidade aos indivíduos que trabalhavam de frequentarem o ensino³⁶.

Após concluir a sua formação em 1902, Maria Evelina de Sousa foi nomeada para lecionar em várias escolas da cidade de Ponta Delgada, como a do sexo feminino da freguesia da Matriz, em 1904³⁷; a escola feminina do bairro de Santa Clara, no mesmo ano³⁸; a escola de S. José, no ano de 1905³⁹; e de novo a escola do sexo feminino do lugar de Santa Clara, freguesia de São José, no ano de 1913⁴⁰. Terminou a carreira em 1937, na escola do sexo feminino da freguesia de S. Pedro, cujo edifício havia sido doado por Agostinho Bicudo Correia na condição, precisamente, de a sua amiga Maria Evelina lecionar ali até à sua reforma⁴¹.

Enquanto professora primária, houve um momento que nós classificaríamos como o mais marcante de toda a sua carreira: a fundação da biblioteca da escola feminina de Santa Clara, para a inauguração da qual também criou um pequeno museu, com a ajuda do Coronel Francisco Afonso Chaves. Esta biblioteca-museu foi a primeira do seu género nos Açores e uma das primeiras do país:

«A esta instituição, a 1.ª no Círculo Escolar de Ponta Delgada, e, segundo consta, a 2.ª no paiz, têm sido offertados varios livros e donativos em dinheiro, mostrando assim o bom acolhimento que semelhante iniciativa mereceu ao publico micaelense»⁴².

35 Medeiros, 2005.

36 A Folha, N.º 568, 25 de outubro de 1913.

37 Diário do Governo, N.º 66, 24 de março de 1904.

38 Diário do Governo, N.º 236, de 20 de outubro de 1904.

39 Diário do Governo, N.º 168, de 29 de julho de 1905.

40 Diário do Governo, N.º 7, de 09 de janeiro de 1913 e B.P.A.R.P.D., Círculo Escolar de Ponta Delgada, Cadastro dos professores (séculos XIX e XX).

41 Vasconcellos, 1979: 34.

42 Revista Pedagógica, N.º 93, 08 de abril de 1909.

A principal missão desta instituição era colmatar a deficiência do acesso aos livros que a maior parte dos alunos experienciava devido às suas condições económicas. À data da publicação do artigo atrás citado, os doadores de livros consistiam apenas em três mulheres, das quais se destacavam Alice Moderno e a já referida Maria Emília Borges de Medeiros. A 29 de julho de 1909 a biblioteca-museu foi inaugurada. Alice Moderno fez um discurso no qual louvou a iniciativa da companheira, cuja concretização se deveu apenas ao apoio de «amigos [seus] e alguns amigos da instrução» e sem intervenção alguma do Governo⁴³.

Em setembro do mesmo ano, Maria Evelina de Sousa foi a Lisboa, como anteriormente referido. Além de ter sido muito bem recebida e homenageada pelas feministas, o seu trabalho como professora também foi elogiado:

«Ainda muito nova, pois conta apenas 28 anos, a sr.^a D. Maria Evelina de Sousa tem já prestado relevantes serviços á grande causa da instrução»⁴⁴.

Maria Evelina de Sousa lutou sempre pela dignificação da carreira dos professores e por uma renumeração mais justa. Isso se deduz de uma reclamação que um grupo de professores, onde ela se incluía, apresentou ao Governador Civil de Ponta Delgada, exigindo o pagamento dos salários em atraso. Pelo que conseguimos apurar, este era um problema recorrente e como tal aparece com alguma frequência em artigos da *Revista Pedagógica* ou na correspondência recebida que se encontra no fundo do Governo Civil de Ponta Delgada⁴⁵.

Acrescentemos a isto as denúncias da falta de pessoal docente, o que obrigava os professores a terem cerca de 40 a 50 alunos na sala de aula, prejudicando sobremaneira a aprendizagem, pois não era possível dar atenção a todos os discentes⁴⁶.

Após ter-se reunido no Porto com o Dr. António Joaquim de Sousa Júnior, ministro da Instrução Pública, Maria Evelina de Sousa enviou-lhe uma carta datada de 22 de setembro de 1923, na qual pedia a nomeação de Maria de Deus Brandão Cardoso para a escola do Farropo ou da Covoada (no concelho de

43 Revista Pedagógica, N.º 105, 05 de setembro de 1909.

44 Revista Pedagógica, N.º III, 30 de setembro de 1909.

45 B.P.A.R.P.D., cota 2629.11.5.30.

46 Medeiros, 2005.

Ponta Delgada). Mais revelador foi o seu segundo pedido, em que justificava a importância da Escola Normal de Ponta Delgada. A eliminação desta escola estava prevista com a aprovação da lei do Ministro da Instrução. Todavia, Evelina destacava que o seu serviço era de extrema importância regional «onde estão sendo habilitados para professores alunos de todo o arquipélago açoriano»⁴⁷.

Quanto aos métodos pedagógicos, Maria Evelina de Sousa tinha preferência pelos métodos Legográfico-Luazes e João de Deus. Considerava-os os melhores métodos de ensino a adaptar ao sistema de educação nacional. Começou por introduzi-los nos Açores, inovando assim o sistema educacional regional. Foi a Portugal Continental aprender propositadamente o método de leitura e escrita Legográfico-Luazes com a sua autora, a professora, pedagoga e escritora Maria Amália Luazes. Voluntariou-se depois para explicar gratuitamente o método a todos os professores que estivessem interessados. Quanto ao método João de Deus, era o oposto do método da memorização, pois assentava na racionalidade e permitia a criação de espíritos livres⁴⁸. Era isso que no dito método atraía Maria Evelina.

Segundo Isolina Medeiros, pouco depois da Implantação da República Maria Evelina de Sousa apresentou um plano de remodelação do ensino primário oficial para a cidade de Ponta Delgada. Defendia a criação de quatro escolas centrais, reunindo o apoio do “Século XX”⁴⁹, cujo edifício alojaria duas escolas centrais da freguesia de S. José; da Liga Micaelense de Instrução Pública – que se encarregaria das oficinas para ambos os sexos, e da Associação Filhas de Maria – a qual forneceria roupa às crianças absolutamente pobres. Outra das suas propostas foi dirigida ao Marquês Jácome Correia. Consistia na criação da Escola Feminina de Rendas, que abriu a 6 de abril de 1914, mas que teve curta duração. A preparação das crianças para o mundo do trabalho era percecionada como essencial, quer por Maria Evelina de Sousa, quer por Alice Moderno.

Por volta de 1907, Maria Evelina de Sousa sugeriu a criação de um montepio de inabituação. A situação dos professores primários quando iam para a reforma era

47 B.P.A.R.L.S.R., Código de referência: PT/BPARLSR/PSS/AJSJR/DP/001-081.

48 Medeiros, 2005.

49 Associação de Caridade Promotora da Instrução, em Ponta Delgada criada com o intuito de combater o analfabetismo entre as classes mais desfavorecidas. A designação Século XX surgiu pelo facto da sua fundação ter sido a 1 de janeiro de 1901. Ver tese de Doutoramento de Isolina Medeiros.

dramática. Contavam apenas com as suas poupanças, isso se as tivessem, pois os salários eram baixos e era-lhes retirado o direito de residir nas casas concedidas para exercício de funções. O montepio de inabituação seria a resposta a esse problema. Aparentemente, segundo Isolina Medeiros, Maria Evelina chegou a redigir os estatutos. Todavia, esta proposta nunca chegou a ser aprovada, em parte devido à desorganização do Círculo Escolar de Ponta Delgada.

Alice Moderno deixou em testamento que a casa onde residia, e que lhe fora legada pela sua falecida amiga Maria Emília Borges de Medeiros, seria vendida em hasta pública. A receita desta venda deveria ser convertida num prémio atribuído anualmente a uma aluna e seria denominado «Prémio Maria Emília Borges de Medeiros»⁵⁰.

As protetoras dos Animais

A 13 de setembro de 1913 foi oficialmente fundada a Sociedade Micaelense Protetora dos Animais (SMPA), após aprovação dos seus estatutos pelo Governador Civil de Ponta Delgada, Caetano Moniz de Vasconcelos⁵¹. A iniciativa partiu de alguns membros da imprensa local⁵². Ora, os seus estatutos foram redigidos por Maria Evelina de Sousa, inspirando-se nos da Sociedade Protetora dos Animais de Lisboa, onde se havia dirigido presencialmente com o intuito de perceber como funcionava e poder, assim, inspirar-se para a criação do mesmo tipo de sociedade na Ilha de São Miguel⁵³.

Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa foram não só membros fundadores desta sociedade mas também membros honorários, uma vez que

«por seus escriptos, discursos e outros trabalhos [prestavam] importantes serviços à Sociedade, já propagando a edea que presidiu à sua fundação, na imprensa, na tribuna, no parlamento, nas escolas, etc., já por meio de inventos úteis, tendentes a

50 B.P.A.R.P.D., Cartório Notarial de Ponta Delgada/ 8.º Ofício, Notas para Testamentos Públicos, Notário Artur de Moraes Bettencourt. Livro n.º 43 (1946-1947), Cota: 2.164.05.03.

51 Revista Pedagógica, N.º 190, 14 de setembro de 1911.

52 Revista Pedagógica, N.º 156, 06 de outubro de 1910.

53 Revista Pedagógica, N.º 172, 27 de abril de 1911.

suavizar o sofrimento dos animaes, quer na conducção dos mesmos, quer na tracção, quer no emprego das suas forças, quer na sua morte etc., visto que infelizmente ainda hoje se abatem para consumo público»⁵⁴.

Dezanove anos antes, já Alice Moderno anunciava que a solução para a falta de policiamento em situações de maus tratos aos animais passava pela criação de uma sociedade protetora dos animais, que deveria «auxiliar a policia na sua cruzada civilizadora»⁵⁵.

Os animais sempre constituíram uma parte importante da vida de Alice Moderno. Segunda a própria, as poucas horas que lhe restavam após o trabalho eram consagradas

«a tratar de umas flores, de uns pássaros, de uns peixes e de um cão da Terra Nova, Friendly, um pobre animal que encontrei perdido, maltratado, ao canto de uma esquina, que trouxe para casa, e que é muito meu amigo. [...] Dizem as minhas amigas que a paixão das flores e dos animais é em mim uma verdadeira monotonia»⁵⁶.

Quanto a Evelina de Sousa, a sua dedicação a esta causa encontra-se espelhada na publicação no seu jornal de artigos da sua autoria, e de outros autores, relacionados com os animais, e ainda no seu empenho em consultar outras sociedades protetoras dos animais a nível nacional para poder redigir os já referidos estatutos da de São Miguel.

No início do ano de 1911, ou seja, poucos meses antes da fundação oficial da SMPA, foi debatida publicamente a questão do imposto sobre os animais. Maria Evelina de Sousa não estava de acordo com esta medida, que na sua opinião era exagerada. O foco da sociedade devia, na sua opinião, estar em evitar os maus tratos aos animais, em obrigar os donos a manter os cães em suas casas e em diminuir o seu abandono pelas ruas, ou em obrigar a que estes fossem açaimados, de modo a não constituírem um perigo para os transeuntes⁵⁷.

54 B.P.A.R.P.D., ADSE, Estatutos da Sociedade Micaelense Protetora dos Animais.

55 Diário de Anúncios, N.º 2239, 01 de agosto de 1892.

56 Vilhena, 2008:136-138.

57 Revista Pedagógica, N.º 167, 09 de fevereiro de 1911.

Nos anos 40 e enquanto membro da SMPA, a que acrescia o cargo de presidente da mesma sociedade, Alice Moderno dedicou-se à escrita de uma rubrica do *Correio dos Açores* intitulada «Notas zoófilas». Nesta rubrica divulgava conhecimentos científicos sobre o mundo animal, informação sobre ocorrências internacionais, nacionais e locais, empenhando-se na defesa dos animais.

Através das «Notas Zoófilas», apercebemo-nos de uma enorme quantidade de práticas cruéis contra os animais. Os atos de violência infligidos a estes seres eram bárbaros e incidiam principalmente sobre os cães. Enquanto presidente da SPMA, Alice Moderno era frequentemente procurada para agir em socorro de animais ou eram-lhe, por vezes, entregues animais perdidos, que a própria procurava devolver aos donos ou arranjar-lhes um novo lar. Foi o caso do salvamento de um gato que se encontrava encarcerado, que acabou por ser adotado posteriormente por uma senhora que havia assistido à ocorrência. Esta foi uma das várias situações que a jornalista relatou na dita rubrica⁵⁸.

A 11 de fevereiro de 1940, Alice Moderno expôs o caso de um homem que feriu mortalmente um cão. Aparentemente, a sua mulher desculpava a ação com problemas de alcoolismo, que aos olhos da jornalista não lhe davam legitimidade para ser cruel:

«Ora na minha opinião, a ebriedade não constitui uma circunstância atenuante, muito pelo contrário, visto que o delinquente praticou dois crimes, sendo o primeiro o de se embriagar, perdendo assim o controle que todo o homem civilizado deve prezar como o próprio nome que usa, e que tem a obrigação de manter limpo, se assim o herdou, ou levantar, no caso contrário. Assim, João Pacheco, canicida, deve conformar-se com o castigo que lhe foi e fôr infligido...»⁵⁹.

Cerca de um ano mais tarde, Alice fez um apelo ao verdadeiro sentido da civilização e chamou a atenção para o quão bárbaro eram os maus tratos aos animais, escrevendo:

⁵⁸ Correio dos Açores, N.º 5805, 21 de abril de 1940.

⁵⁹ Correio dos Açores, N.º 5737, 11 de fevereiro de 1940.

«Não é só pelo numero dos seus fogos, nem dos seus habitantes que as localidades se tornam importantes e notáveis; é principalmente pelo grau de civilização que conseguem atingir, não sendo sintoma da mesma as barbaridades praticadas para com seres indefesos, e que tão bons serviços prestam aos homens, que não raramente se esquecem de os retribuir, olvidando assim o que a si próprios devem»⁶⁰.

Em dezembro de 1940, foi inaugurado, em Ponta Delgada, um Posto de Assistência a Animais Domésticos, com instalações apropriadas para o tratamento e operações que não podiam ser realizadas em casa dos donos dos animais. Alice Moderno felicita-se com este acontecimento⁶¹, destacando os nomes dos veterinários Dr. José Jacinto Pereira da Câmara, Dr. Vítor Machado de Faria e Maia e Dr. Melo Gomes, que trabalharam para a sua realização.

O envenenamento dos animais era um costume micaelense que transtornava a jornalista. Insistiu por diversas vezes no protesto contra a venda de doses de veneno a indivíduos que não provassem «fazer das mesmas o uso conveniente como seja, por exemplo, a beneficiação de estufas de ananazes»⁶². Contudo, como a própria dizia: «a [sua] voz tem sido a autentica *vox clamantis in deserto*»⁶³.

O caso dos ouriços-cacheiros é também reflexo do empenho e ação de Alice Moderno. Estes animais estavam a ser perseguidos na ilha, por se acreditar que eram responsáveis pela destruição dos pomares. Indignada com esta prática, colocou um anúncio no *Correio dos Açores* a informar que estava interessada em comprar exemplares desta espécie:

«Parece que consegui o fim almejado. Quando o campóneo soube que havia quem desse dinheiro pelo ouriço, deixou de o perseguir, antes procurou dar-lhe guarida nos seus prédios. E pouco depois apareceu-me um indivíduo portador de dois pequenos ouriços, que me dei pressa em adquirir, dando-lhes, no jardim da minha residência, a mais ampla hospitalidade, no que não fiz mais do que imitar Anatole France, com o qual nenhuma coisa me havia de parecer...»⁶⁴.

60 Correio dos Açores, N.º 6073, 09 de março de 1941.

61 Correio dos Açores, N.º 6000, 08 de dezembro de 1940.

62 Correio dos Açores, N.º 6067, 02 de março de 1941.

63 Correio dos Açores, N.º 6067, 02 de março de 1941.

64 Correio dos Açores, N.º 5925, 08 de setembro de 1940.

Poucos dias depois, algumas pessoas dirigiam-se a ela a pedir informações sobre como adquirir estes animais⁶⁵. Alice Moderno optou por dar uma resposta na sua rubrica «Notas zoófilas», de modo a que a informação ficasse pública: dizia que a melhor forma de obter ouriços-cacheiros era comprando-os em Portugal continental ou colocando um anúncio nos jornais.

No ano seguinte, em 1941, Alice felicitava a iniciativa da reabilitação do ouriço-cacheiro, animal que devia ser protegido, nem que fosse por ser «benemérito da agricultura», devido a caçar ratos⁶⁶. Um dos argumentos mais utilizados por Alice Moderno na defesa dos animais era exatamente o dos benefícios que traziam à agricultura e à natureza em geral. Foi o argumento que usou no caso das aves, mas não de todas:

«Merecem, portanto, a nossa mais desvelada protecção todas as aves inseticidas, que nos livram de miríades de insectos nocivos, que infestam as nossas culturas e aniquilam muitas colheitas. Assim, os destruidores de pássaros não dão unicamente prova da sua revoltante crueldade; mas ainda das suas lamentáveis ignorância e estupidez»⁶⁷.

O mesmo tipo de alegação produzia Alice quanto aos gatos, os quais caçavam aves da «raça murina»⁶⁸ – que, ao contrário das aves inseticidas, eram responsáveis pela destruição de muitas culturas agrícolas – ou ainda os sapos e as corujas⁶⁹ que eliminavam pragas de insetos e ratos.

Como já foi referido, Alice Moderno mantinha-se a par dos acontecimentos internacionais. A questão dos animais não foi exceção. Não só Alice publicava notícias estrangeiras ou sobre o estrangeiro, como procurava perceber que medidas ou inovações as outras sociedades protetoras de animais tinham implementado. O seguinte caso é prova disso:

65 Correio dos Açores, N.º 5931, 15 de setembro de 1940.

66 Correio dos Açores, N.º 6148, 15 de junho de 1941.

67 Correio dos Açores, N.º 6099, 13 de abril de 1941.

68 Correio dos Açores, N.º 6099, 13 de abril de 1941.

69 Correio dos Açores, N.º 6242, 07 de outubro de 1941.

«Possuo uma gravura elucidativa [fornecida pela Sociedade de Proteção dos Animais em Paris] que da melhor vontade facultarei a tôdas as pessoas que, tendo cães de guarda nos seus prédios, desejem melhorar tanto quanto possível a situação destes amigos, tão fiéis quanto corruptíveis»⁷⁰.

Conclusão

Alice Moderno tinha a perfeita consciência de se destacar no meio micaelense. «Tenho sido não raras vezes caluniada. Numa terra de espíritos encurtados como esta é, impossível que uma excêntrica como eu o não fosse»⁷¹. No entanto, ao longo de toda a sua vida debateu-se entre o querer ser ela própria e o precisar de ser aceite pelos outros e pelas elites micaelenses em particular. Isto deduz-se quando Breno de Vasconcellos, que conviveu com ela, nos relata que Alice «[c]ultivava largas relações comerciais e sociais, convivendo com figuras gradas de ambas as classes»⁷². Deduz-se também no modo como recebia amigos íntimos nos serões das quartas-feiras e um grupo mais alargado de indivíduos em jantares frequentes em sua casa, ou mesmo quando ela tenta deixar determinados vícios considerados masculinos, como fumar, nomeadamente para agradar ao seu noivo da juventude – Joaquim de Araújo.

Maria Evelina de Sousa era bastante mais inconformada. Contudo, o facto de ser uma funcionária pública pesou também nas suas ações públicas.

Ambas fundaram periódicos que usavam como meio de divulgação dos seus ideais. Ou seja, constituíam meios para alcançar os fins. Publicavam artigos seus e de outros autores sobre assuntos que lhes interessavam e compilavam notícias regionais, nacionais e mesmo estrangeiras. Tanto quanto conseguimos apurar, apenas Alice Moderno teve uma projeção internacional no mundo do jornalismo e também do feminismo. Ainda assim, eram ambas membros da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e acreditavam que, com instrução e educação, as mulheres estariam prontas a assumir os mesmos direitos políticos dos homens.

70 Correio dos Açores, N.º 5737, 11 de fevereiro de 1940.

71 Vilhena, 2008: 155.

72 Vasconcellos, 1979: 31 e 32.

Acreditavam ainda ser fundamental que as mulheres entrassem no mundo do trabalho, sendo uma mais-valia e não um encargo para as famílias. Defendiam também o divórcio como um direito importante.

Enquanto educadoras, davam naturalmente muita importância ao ensino, que não deveria discriminar nem género, nem estrato socioeconómico. Entendiam que uma boa mãe devia estar instruída para poder educar os seus filhos. Maria Evelina de Sousa, em particular, procurou inovar o ensino nos Açores e apresentou várias propostas nesse sentido.

Para além dos direitos das mulheres e da defesa de um ensino melhor, Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa pugnaram pelos direitos dos animais. Neste particular aspeto destacou-se Alice, que tinha um carinho muito especial por estes seres vivos. Mostrou mesmo não ter medo de levantar «a voz aos homens que na rua espancavam impiedosamente os animais, por não conseguirem levantar-se»⁷³. E a criação da Sociedade Micaelense Protetora dos Animais – que ambas ajudaram a fundar – tinha precisamente o propósito de agir na defesa destes seres que não se podiam defender sozinhos e que eram vítimas da falta de civilidade de alguns micaelenses.

Bibliografia

ALBERGARIA, Miguel Soares de – «Da reação à figura e obra de Alice Moderno: notas à questão da influência das minorias sobre as maiorias», in *Insulana. Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada*. Vol. 61, 2005, pp. 125-131.

CASTRO, Zília Maria Osório de e ESTEVES, João (dir.) – *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

ESTEVES, João Gomes – *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: uma organização política e feminista (1909-1919)*. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, Gráfica 2000, 1991.

GREGÓRIO, Rute Dias – *Alice Moderno: cidadania e intervenção (1867-1946) [catálogo de exposição]*. Ponta Delgada: Direção Regional da Cultura e BPARPD, 2015.

⁷³ Vilhena, 2008: 473.

MEDEIROS, Isolina J. dos Reis R. – *Revista Pedagógica (1906-1916). A modernidade do Pensamento Pedagógico em São Miguel nos Inícios do Século XX*. Dissertação de Mestrado, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso, 2005.

MEDEIROS, Isolina J. dos Reis R. – *O Ensino Primário nas Ilhas de S. Miguel e Terceira: Dos ideais às práticas educativas nas primeiras décadas do século XX*. Tese de Doutoramento em História Insular e Atlântica (Século XV-XX), Universidade dos Açores, 2017.

SOUSA, Maria Evelina – *Bibliotheca Escolar de Santa Clara*. Ponta Delgada: Typ. Alice Moderno, 1909.

VASCONCELLOS, Breno de – *Paz cinzenta... Os Açores através de algumas figuras e episódios de uma época*. Lisboa, 1979, pp. 31-35.

VILHENA, Maria da Conceição – *Alice Moderno: A Mulher e a Obra*. Angra do Heroísmo, SREC, 1987.

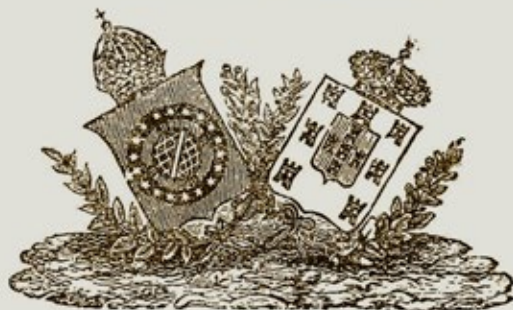
VILHENA, Maria da Conceição – *Joaquim de Araújo, diálogo epistolar com Alice Moderno: da literatura ao amor frustrado*. Cão menor, 2008.

VILHENA, Maria da Conceição – *Uma mulher pioneira: ideias, intervenção e acção de Alice Moderno*. Lisboa: Edições Salamandra, 2001.

A SAUDADE



PUBLICAÇÃO LITTERARIA E INSTRUCTIVA
INSPIRADA PELO GREMIO LITTERARIO PORTUGUEZ
PRIMEIRO SEMESTRE.



RIO DE JANEIRO
TYPOGRAPHIA DE FORTUNATO ANTONIO DE ALMEIDA
RUA DA VALLA N. 141.

—
1856

Artes gráficas do Romantismo





“Para não perder a majestade”: sensibilidades românticas e imagens do passado na obra *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa*

Márcia de Almeida Gonçalves*

Paulo Roberto de Jesus Menezes**

Resumo

O alvorecer do século XIX foi, para os que viviam no Reino de Portugal, um período politicamente conturbado, e pontuado por acontecimentos – a invasão francesa ao território, a transmigração da Corte real, a posterior secessão do Reino do Brasil –, cujos efeitos estimularam sentimentos de perda e de nostalgia na relação entre um passado entendido como *locus* da glória e da grandeza e um futuro incerto. Este fenômeno pode ser percebido através da análise de obras destinadas a celebrar e enaltecer experiências passadas de indivíduos e coletividades. Destaque deve ser concedido às inúmeras “galerias impressas” que passaram a ser editadas nas sociedades europeias e americanas, em publicações esteticamente cuidadas, por vezes monumentais, desejosas de fazer circular para além dos espaços palacianos aqueles considerados grandes homens. Uma delas, intitulada *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa em Estampas com Epítomes das suas Vidas*, editada em Lisboa por Antônio Patrício Pinto Rodrigues a partir de uma coleção de gravuras em preto e branco – denominadas genericamente

*Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora no Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHES). Contato: agmarcia@uol.com.br

**Doutor em História Política pelo Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHES). Contato: pmenezes@metalmat.ufrj.br

de *epítome da vida de...* – produzidas em Lisboa por João Cardini entre os anos de 1805 e 1825 é o objeto deste estudo. Nela, homens ilustres de Portugal ganham nova visibilidade e outro espaço de circulação. Composta por dois meios de expressar e qualificar indivíduos, o retrato e a biografia, ali o orgulho de ser português era recuperado pela conformação do passado através da narração de conquistas gloriosas. Na junção entre imagem e letra, feitos heróicos não só eram registrados – e comemorados – como também tornavam-se visíveis, sensibilizando leitores e espectadores de um tempo presente instável e movediço. Nessas visões do passado, algo a ser aprendido e admirado poderia tanto mover a busca de um futuro mais promissor, como moldar valores e percepções edificadores do “ser português”. Neste trabalho pretendemos demonstrar que esta obra continha características fundamentais das sensibilidades românticas, entre elas, o passadismo e o nacionalismo, e integrava um leque de estratégias socioculturais em interseção com a construção de uma identidade portuguesa cindida pelas sucessivas crises experimentadas entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

Palavras-chave: sensibilidades românticas, retrato, biografia

A historiografia sobre o Romantismo português assume como marcos cronológicos os anos de 1825, com a publicação do poema *Camões* de Almeida Garrett, e 1865, com a Questão Coimbrã, quando percebe-se o fim da hegemonia romântica. Com um contorno “extremamente irregular e movediço e abarcando, não raro, tendências opostas ou contrastante” (MOISÉS, 2013, p. 168), o Romantismo não pode ser definido em poucas palavras. Ele é mais que uma revolução literária,

Sendo mais uma nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento, implica uma profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural, que abrange a filosofia, as artes, as ciências, as religiões, a moral, a política, os costumes, as relações sociais e famílias (MOISÉS, 2013, p. 169).

Mais do que um fato histórico, o Romantismo é um período no qual se assinala, na história da consciência humana, a importância da consciência histórica. “É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (GUINSBURG, 2013, p. 14). Por ser esta nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento, preferimos o termo “sensibilidades românticas” ao romantismo puro e simples, pois sendo

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se, portanto, considerada assim, de uma categoria universal (NUNES, 2013, p. 52).

Para captar o instável e o movediço característicos dos tempos românticos foi preciso tanto uma nova estética quanto novas formas de sensibilidade “aptas a simbolizarem, ainda que difusamente, o ineditismo da mudança em toda sua efervescência” (SALIBA, 2003, p. 41). Mudança e efervescência que fariam as sensibilidades românticas oscilarem entre duas atitudes gerais que traduziriam, em geral, um olhar ora de medo, ora de esperança.

Nas classes dominantes e grupos ligados à manutenção do poder, o olhar de medo deu lugar a uma atitude contemplativa, enveredando pela busca das verdadeiras tradições nacionais, “imersas em um passado remoto e obscuro” (SALIBA, 2003, p. 15). Derivando daí o interesse pela época medieval em um olhar mistificador e ingênuo daquele mundo.

Já o olhar de esperança iria aparecer em um amplo espectro social e “caracterizou-se por enxergar, na quebra com estruturas do passado, uma oportunidade para o máximo dispêndio de energias utópicas; ansiava pelo futuro, vendo o presente como uma autêntica *primavera dos povos*” (SALIBA, 2003, p. 16).

Nesta forma de estar no mundo houve “um deslocamento da visão macroscópica, cara aos clássicos, para uma visão microscópica, centrada no *eu* interior de cada um” (MOISÉS, 2013, p. 169). As razões do coração dirigiam as atitudes

dos românticos: “instável, complexo, rebelde, jogado por sentimentos opostos, numa irrefreável mobilidade, o romântico cultiva atitudes feminóides e adolescentes” (MOISÉS, 2013, p. 170). Assim,

Repetido o tédio, sobrevem terrível angústia, logo transformada em insuportável desespero. Para sair dele, o romântico vislumbra duas saídas, apenas diferentes no aspecto e no grau, visto serem essencialmente idênticas: a fuga, a deserção pelo suicídio, caminho escolhido por não poucos, ou a fuga para a natureza, a pátria, terras exóticas, a História (MOISÉS, 2013, p. 170).

Para o romântico nada é absoluto. A ideia da transitoriedade do indivíduo em sua vida material e intelectual enfatiza o caráter relativo do que há no universo. Neste momento,

As emoções individuais, a visão relativa do universo, o apego as tradições nacionais, a mitologização da História vêm se opor aos séculos de racionalismo, absolutismo e impessoalismo (ABDALA JUNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 79).

Assim, tal postura desdobra-se em duas faces do mesmo individualismo, o qual se manifesta em favor do espírito e contra as coisas materiais: a ânsia de glorificar a pátria e de fazer confissões pessoais. Nas sensibilidades românticas há uma tensão permanente entre o Eu e o mundo, por isso o artista romântico é desajustado e, “fraturado pelo desejo de buscar uma totalidade impossível, acaba provocando a aparição de uma série de temas vinculados à fuga da realidade” (CITELLI, 2007, p. 76). Daí a intensa subjetividade, e a tentativa de recuperar o passado, especialmente o mundo medieval.

Outro fator importante a considerarmos no estudo das sensibilidades românticas é o surgimento de um novo público-leitor, cujo gosto literário fora formado através da leitura de jornais vendidos a preços acessíveis. Junte-se a isso a expansão do mercado consumidor de obras impressas devido ao aumento do poder aquisitivo da “classe média” e um sistema de impressão comercial em grande escala, fruto do alargamento dos meios técnicos representados pela “experimentação de novas cores, empastamento das tintas, entusiasmo pela aquarela, a invenção da litografia e a retomada de antigos processos

da gravura” (ZANINI, 2013, p. 188). Com isso, “o escritor pôde almejar ser remunerado por sua produção intelectual” (ZILBERMAN, 1999, p. 122). Ou seja, diferente do classicismo, cujo público era essencialmente aristocrático, aqui a obra de arte alcança outros setores da sociedade. Importante ressaltar a nova correlação de forças sociais. A nobreza vem perdendo gradativamente poder político e econômico para uma burguesia em ascensão.

É neste mundo movediço e, portanto, em grande transformação, que transita o trabalho que ora analisamos. Ele está inserido em um momento no qual

A eleição da linguagem simbólica, fundada na imagem concreta e nas possibilidades de sua universalização, resume o projeto estético dos românticos. A produção de imagens supõe a valorização da imaginação, e só um imaginário poderoso, criativo, pode dar conta do recado (ZILBERMAN, 1999, p. 122).

Denominada *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa em Estampas com Epítomes das suas vidas*¹, a obra foi editada por Antônio Patrício Pinto Rodrigues², a partir de uma coleção de gravuras em preto e branco denominadas genericamente de *epítome da vida de...*, produzidas em Lisboa por João Cardini entre os anos de 1804 e 1825³. Nela, homens

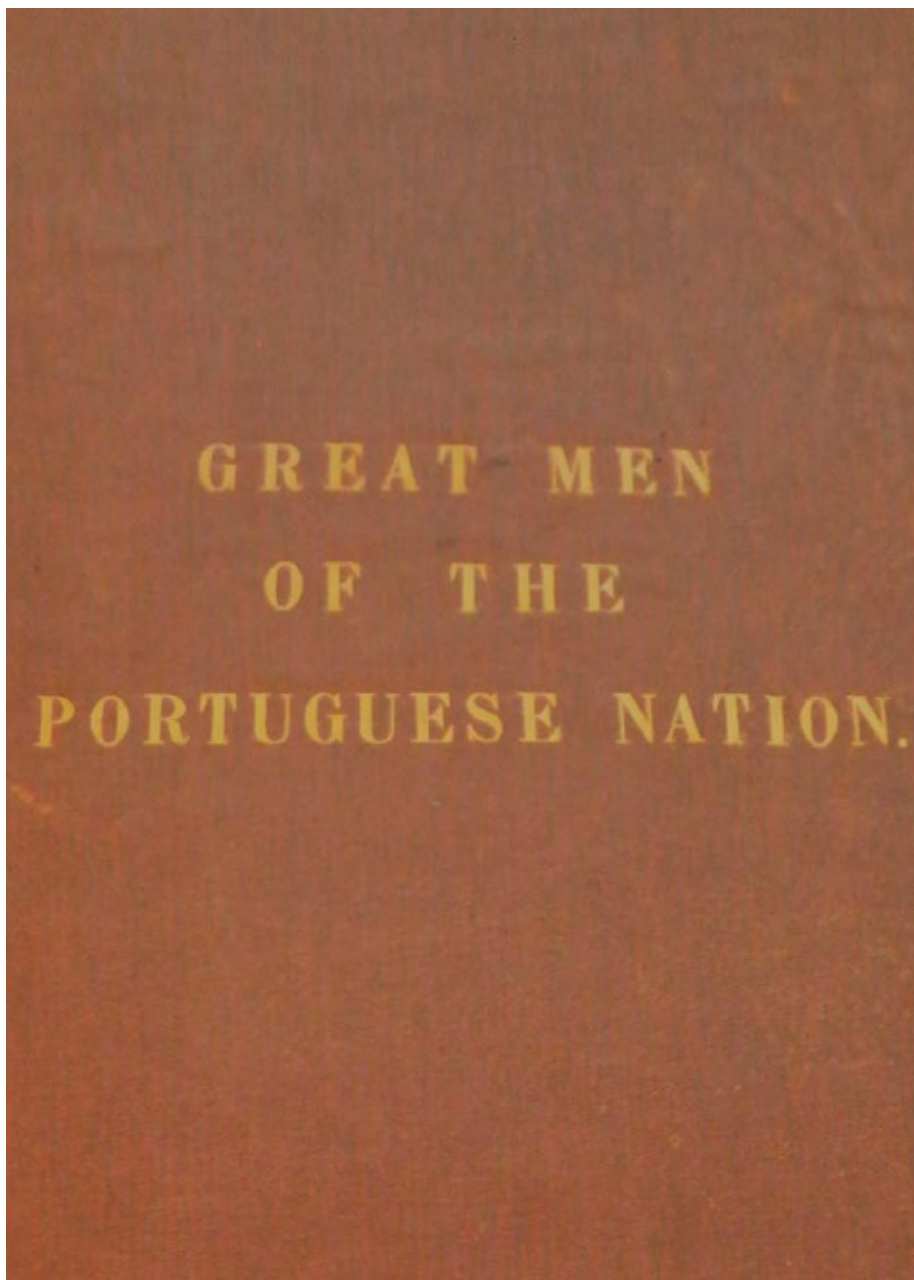
1 RODRIGUES, Antônio Patrício Pinto. **Retratos dos grandes homens da nação portuguesa [em estampas gravadas a buril com epítomes das suas vidas]**. Lisboa [Portugal]: [s.n.], 1805-1825.

2 Antônio Patrício Pinto Rodrigues nasceu na Espanha mas viveu por muitos anos em Lisboa/Portugal para onde foi nos primeiros anos do século XIX, ali morrendo. Não se sabe ao certo a data de sua morte, presumindo-se em torno de 1844. Industrioso e ladino, tinha habilidade para as artes e até para poesia. Entre suas obras publicadas constam: Ode ao augustíssimo e poderosíssimo Rei de Hespanha o senhor D. Fernando VII. Lisboa, 1808; Diccionario geographico, ou noticia historica de todas as cidades, villas, ribeiras, serras, e portos de mar dos reinos de Portugal e Algarves. Lisboa. 10 tomos em 8.º sem lugar de impressão e sem nome do impressor; Retratos dos grandes Homens da Nação Portuguesa em estampas gravadas a buril, com epítomes de suas vidassem folhas separadas; Collecção de Memorias relativas às façanhas dos portuguezes na India. Lisboa. 1839-1841. Cf. SILVA, Innocencio Francisco da Silva, **Diccionario Bibliographico Portuguez, Lisboa. 1858.**

3 Os dados do catálogo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, bem como os de outras fontes tal qual a Gazeta de Lisboa em sua edição número 131, indicam que esta obra fora editada por Antônio Pinto Patricio Rodrigues a partir de estampas de Jean Cardini. Ernesto Soares (1971) supõe que esta coleção de retratos seja “toda do buril” deste artista (vol. 1, p. 152). Além disso, obtivemos informações no sítio da Biblioteca Nacional de Portugal nos dando conta de que os epítomes originais foram publicados em Lisboa por Cardini entre 1804 e 1825. Série publicada por subscrição, em fascículos, avulsa, numerada(sic) e sem rosto. Os originais que compõem o trabalho que analisamos foram produzidos entre 1806 e 1811.

ilustres de Portugal ganham nova visibilidade e seus retratos, outro espaço de circulação⁴. Em razoável estado de conservação, o exemplar objeto de nossa análise encontra-se no Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Sem indicar uma ordem cronológica, é composto por dez personagens: Infante D. Henrique; Afonso de Albuquerque, 2.º Governador da Índia; Luiz de Camões; D. João de Castro, XIV Governador e IV Vice-rei da Índia; João de Barros; Pedro Álvares Cabral; D. Sancho I, segundo Rei de Portugal; D. Afonso II, Terceiro Rei de Portugal; D. Vasco da Gama, 2.º Vice-rei da Índia e D. Sancho II, 4.º Rei de Portugal.

4 É importante salientar que esta obra não foi uma produção isolada pois nos vinte primeiros anos do século XIX surgem em Portugal diversas publicações neste formato (retrato e biografia). Esses trabalhos retratavam personagens de um passado glorioso e de conquistas, em um nítido trabalho de memória. Uma delas, de Pedro José de Figueiredo, com o sugestivo título de Retratos e Bustos dos Varões, e Donas, Que Ilustraram a Nação Portuguesa em Virtudes, Letras, Armas, e Artes, Assim Nacionaes, Como Estranhos, Assim Antigos, Como Modernos na Europa, África, Ásia, e America Datados da Época do Seu Fallecimento com um Extracto de Suas Vidas Tirados de Histórias, e Monumentos Antigos Offerecidos aos Generosos Portuguezes – Por uma Sociedade Philopatrica, editada em Lisboa, com a devida licença de SUA ALTEZA, tenta, como sugere o título, abarcar as mais diversas características virtuosas de um cidadão (letras, armas e artes), bem como expande para quatro continentes os seus interesses. Esta obra consiste em 79 esboços biográficos escritos principalmente por P. J. Figueiredo, publicada em 19 números assim distribuídos: os de 1 ao 12, editados entre 1806 e 1817, constituem o volume 1; os de número 13 ao 19, editados entre 1817 e 1822, formariam a primeira parte do segundo volume, que nunca foi completada. Importante salientar que há algumas alterações importantes entre uma e outra edição: a edição de 1806 intitula-se *retratos e bustos*, já na de 1817 a palavra *bustos* é substituída por *elogio* – forma antiga de escritura de si, tal qual o panegírico, a oração fúnebre e a hagiografia que idealizavam o personagem e as circunstâncias de sua vida – e a menção aos continentes (Europa, África, Ásia e América) foi retirada, certamente porque o Império Português já não era o mesmo. Com isto a redundância do título é anulada e é aberta a possibilidade de abarcar outro público. Importante ressaltar que o retrato é a marca de distinção da obra. Ele é “complementado” com um extrato das virtudes dos homenageados. Localizei ainda no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro outra obra também neste formato, datada de 1816, agora com pessoas ilustres das mais diversas origens, editada por João José de Souza, intitulada “Collecção de Retratos de todos os Homens que Adquirirão Nome pelo Gênio, Talentos, Virtudes, &C. Desde o Princípio do Mundo até os Nossos Dias. Desenhados das Medalhas, e dos Retratos Pintados pelos Mais Celebres Artistas. Com Resumo Histórico das suas Vidas. Impressa no Rio de Janeiro, com licença da Mesa de Desembaraço do Paço, tem encadernação luxuosa e procura abranger diferentes épocas (desde o princípio do mundo) e áreas: reis, rainhas, princesas, mas também cientistas, filósofos, escritores, navegadores, entre outros. Ou seja, homens e mulheres que de algum modo se destacaram por seus talentos e virtudes em épocas passadas. Assim, entendemos que este modelo editorial foi comum nos primeiros anos do século XIX atendendo a propósitos não só moralizantes com o intuito de ensinar e incitar emulação (SAMYN, 2013, p. 314) como também identitários.



1- Capa. Fonte: *Retratos dos Grandes
Homens da Nação Portuguesa*

Num. 10

DA OBRA PERIÓDICA
INTITULADA
RETRATOS
DOS
GRANDES HOMENS
DA NAÇÃO PORTUGUEZA,

Assim antigos como modernos,

Que se distinguirão, e se fizerão, e fazem dignos de eterna Memoria pelas suas Virtudes, Acções Militares, talentos scientificos, e Litterarios, Amor á Patria, e bom gosto nas Artes, que florecerão, e florecem nestes Reinos desde o seu feliz principio até os nossos dias. Nesta Obra occupão tambem hum lugar muito distincto as Heroínas da Nação, e o seu Editor não se descuidará em apresentar ao público Retratos fiéis das Heroínas Portuguezas: todos os Retratos são desenhados por habéis Professores, copiados de Quadros Originaes, de Estatuas, e de Monumentos antigos, e gravados segundo o gosto Inglez, por célebres Abridores Nacionaes, e Estrangeiros.

Esta soberba Colecção de Estampas por ser em folio, bem abertas, em bom papel, e ter gravado na mesma Estampa o Epitome, ou noticia da Vida da pessoa que representa se faz digna de se colocar em paineis nos Gabinetes, Livrarias, e casas das pessoas de gosto; e principalmente por ser esta Colecção composta dos Retratos dos maiores, e mais distinctos Varões Illustres da Nação Portugueza: *Dada a luz pelo Professor Antonio Patricio Pinto Rodrigues.*

Vende-se cada N.º para os Senhores Assignantes a 720 réis na Loja de Carvalho aos Martyres, defron' e da rua de S. Francisco, na de Bertrand aos Martyres, na de Carvalho ao Pote das Almas, na de João Henriques, na rua Augusta N.º 1, e nas da Arcada do Terreiro do Paço, e no Porto, Coimbra, Braga, Elvas, e Lamego.

2 – Folha de apresentação.

Fonte: *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portugueza*

No retrato e na biografia de D. Henrique há características fundamentais das sensibilidades românticas em Portugal. Entre delas a do gênio intuitivo,

Investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões (GUINSBURG, 2013, p. 15).

Os sinais desse heroísmo são claros. De imediato o autor adverte seus leitores de que o personagem merecia ser homenageado por suas façanhas e não por seu alto nascimento.

Há heróis que se immortalizam na série dos tempos por ações ilustres, e gentilezas para elogiar, as quais não bastam as cem bocas da fama. As façanhas que o valor, e a religião fazem executar são muito nobres, e dignas de maior louvor, e é por estas que o Infante D. Henrique foi grande homem (...)⁵.

Outra característica desta sensibilidade romântica portuguesa é evidenciar a ligação com o cristianismo. Na poesia, a principal expressão desta relação é o poema *A Cruz Mutilada* de Alexandre Herculano. Lemos no poema:

*Amo-te, oh cruz, no vértice firmada
De esplêndidas igrejas,
Amo-te quando à noite, sobre a campa,
Junto ao cipreste alvejas;
(...)
Porém quando mais te amo,
Oh cruz do meu senhor,
É, se te encontro à tarde,
Antes de o sol se pôr,
(...)*

⁵ *Retratos dos grandes homens da nação portuguesa.*

*Cruzado aperta o seio
A mãe e o filho seu,
Que busca, mal nasceu,
Fontes da vida e amor.*

*Surges, símbolo eterno,
No céu, na terra e mar,
Do forte no expirar,
E do viver no alvor!*

Embora “o motivo do poema (que se estampa no título), em vez de passar pelo crivo da sensibilidade, passe pelo intelecto” ele documenta o consórcio operado entre o cristianismo e a revolução romântica (MOISÉS, 1985, p. 235).

Na mesma direção de *A Cruz Mutilada*, o retrato de D. Henrique indica que ele é digno de ser exaltado por defender a fé católica, pois nascera com uma cruz debuxada no peito naturalmente. É um cristão, a Cruz de Cristo⁶ no centro do tórax não deixa dúvida. Mas ela sugere mais que isso, pois o epítome complementa o retrato onde lemos:

Aqueles escritores, que lançam mão dos prodígios para conjecturarem futuros, anunciaram logo, que este infante seria um propugnáculo da fé Católica, pois nascera com uma cruz perfeitíssima, debuxada em seu peito naturalmente⁷.

Ou seja, D. Henrique não era um cristão qualquer, já que por sua abnegação e coragem sustentou e defendeu a fé cristã católica tanto pelo lado moral quanto o físico.

6 A ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo originalmente era uma ordem religiosa e militar, criada em 1319. Os ideais da expansão cristã reacenderam-se no século XV quando seu Grão-Mestre, Infante D. Henrique, investiu os rendimentos da Ordem na exploração marítima. O emblema da ordem, a Cruz da Ordem de Cristo, adornava as velas das caravelas que exploravam os mares desconhecidos. Filho do rei D. João I, após sua distinção na tomada de Ceuta, seu pai o armou Cavaleiro da Ordem de Cristo. Após alguns anos de bons serviços prestados a Portugal, D. Henrique foi nomeado governador daquela ordem, cargo que deteve até o fim da vida. Cf. *Biographia das personagens illustres de Portugal*. Damaso Joaquim Luis de Souza Monteiro. 1840-1841.

7 *Retratos dos grandes homens da nação portugueza*.

Outro elemento da imagem a nos remeter às sensibilidades românticas é o traje de D. Henrique. A armadura⁸ – típico atributo do guerreiro medieval, cuja função era proteger e também mostrar posição social superior, pois era cara e pouco acessível – em tom cinza esverdeado com detalhes dourados mostra que se trata da representação de um nobre com poderes militares. Assim como na obra *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano, a alusão a este tema atende, “de resto, ao código estético posto em circulação pelo Romantismo” (MOISÉS, 1985, p. 250). Esta estima pela Idade Média ocorre, sobretudo, porque o romântico “pela imaginação, encontra nela tudo quanto julga perdido ou malbaratado pelo racionalismo clássico: ingenuidade, pureza, lirismo, inocência, misticismo, espiritualismo, nobreza, etc.” (MOISÉS, 2013, p. 173).

O infante seria singularizado tanto pelas palavras, quanto pelo retrato. Mas por que, o infante, um navegador que vivera no século XV, foi retratado nas primeiras décadas do XIX como um cavaleiro cruzado?

A permanência do tema do “cavaleiro medieval”⁹, percebido a partir dos vários atributos contidos no retrato, constituindo uma aura simbólica caracteristicamente guerreira, e considerando o ano em que a obra fora publicada (1806), nos revela a intenção subjacente de glorificar um passado a partir de

8 Importante notar que “a armadura permaneceu um símbolo de nobreza e poder militar até muito depois do desenvolvimento das armas de fogo”. Cf. FONTANA, 2013. Segundo Peter Burke, “os próprios governantes eram vistos como imagens, como ícones. O traje, a postura e as propriedades que os rodeavam transmitiam um senso de majestade e poder, como nos casos dos retratos pintados e esculpidos” (BURKE, 2004, p. 85).

9 O enredo clássico do romance de cavalaria consiste na busca da fama e de justiça empreendida por um cavaleiro solitário, sempre disposto a qualquer sacrifício para defender a honra cristã. O cavaleiro, personagem concebida segundo os padrões da Igreja Católica, revela castidade, fidelidade e dedicação; apresenta-se sempre valente, numa sequência de perigos que ressaltam ainda mais sua coragem e destemor. O romance de cavalaria destaca ainda o ideal de misericórdia ao oponente e a defesa dos fracos. Na definição de Mikhail Bakhtin, o herói deste tipo de obra lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso “de repente”, essa é a condição normal do mundo. Ele é um aventureiro, mas aventureiro desinteressado (aventureiro, naturalmente, não no sentido do uso tardio do termo, ou seja, no sentido do indivíduo que persegue sensatamente os objetivos almejados, pelos caminhos anormais da vida). Por sua própria natureza, ele só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. Sua origem é maravilhosa tanto quanto as circunstâncias de seu nascimento, sua infância, juventude e natureza física. Os atos heróicos realizados em um mundo insólito glorificam os próprios heróis e através dos quais eles glorificam os outros, especialmente os suseranos e a dama (BAKHTIN, 2010, p. 269).

um presente de lutas e instabilidade política¹⁰. Não esqueçamos que o período no qual a obra original fora publicada – 1804 e 1825 – foi um dos mais conturbados para a monarquia portuguesa. O fechamento dos portos portugueses, a invasão francesa, a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves em 1815, as revoltas de 1817 em Lisboa e Pernambuco, a Revolução do Porto em 1820, o retorno de Dom João VI a Portugal em 1821, a Independência do Brasil em 1822 e seu reconhecimento em 1825, nos mostram a complexidade da conjuntura política deste período.

Assim, foram sintetizados na figura de D. Henrique alguns princípios da nação portuguesa: sua origem medieval, a religião cristã¹¹, o caráter expansionista e conquistador, bem como a visão aristocrática do mundo. Desta forma, o tempo pretérito revisitado através do culto aos heróis portugueses tinha a função de libertar a nação dos traumas vividos naqueles dias – a invasão francesa, a conseqüente saída da Corte e as crises política e social daí decorrentes – a colocando em pé de igualdade com os demais países europeus no momento de restauração das monarquias e em posição superior ao Brasil. Vemos que há o claro esforço de mostrar uma tradição cavaleiresca. A outrora gloriosa monarquia lusitana – nas suas inúmeras dinastias – em xeque por conta das conseqüências da invasão estrangeira, renasce na figura do infante, pois foi ele “quem à força de seus desvelos, descobertas, e indústria conseguiu unir à Coroa Portuguesa muitas e ricas possessões”¹². Um passado de glórias, e representado pelos grandes acontecimentos, para o qual a imagem de um Cavaleiro Cruzado se tornava essencial aos portugueses que, sem saber, se preparavam para viver as tempestuosas duas primeiras décadas do século XIX.

Personagem icônico da cultura portuguesa, Luís de Camões teve assegurado seu lugar na obra *Retrato dos Grandes Homens da Nação Portuguesa*.

¹⁰ Em outra chave interpretativa, é possível entender a obra *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa em Estampas com Epítomes das suas Vidas* como uma forma de ressignificar Portugal perante aos demais reinos europeus que o viam como um reino de menor grandeza.

¹¹ Algumas biografias do infante D. Henrique destacam seu fervor anti-muçulmano e, por conseguinte, o desejo indisfarçável de expansão da religião católica. Ver, entre outras, as seguintes obras: RUSSEL, Peter. *Henrique o navegador*. Lisboa: Livros Horizonte, 2016; **Vida do infante D. Henrique escrita e dedicada à Majestade Fidelíssima de ELREYD. Joseph I. Nosso Senhor por Candido Lusitano**. Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/4255>, consulta em 10/12/2019.

¹² *Retratos dos grandes homens da nação portuguesa*.

Mais do que qualquer outro personagem, Camões encarna a figura do herói cultural, o gênio por excelência, características tão caras às sensibilidades românticas. Esta representação cabe naquilo que J. Guinsburg (2013) denominou de nova mitopoética histórica,

Rica pela variedade e colorido nacionais de suas epopeias coletivas e que seus heróis culturais, mas carregada de elementos semilendários, emblemas patrióticos ou paroquiais e idealizações acríicas, acientíficas, não obstante intuições certas e descobertas fecundas, mais tarde verificadas com os recursos de uma ciência histórica mais apurada e rigorosa, cujo desenvolvimento, aliás, só pôde dar-se graças a essas contribuições românticas. Em si, porém, era um discurso arraigado em particularismos, quase sempre envoltos em gloriosa auréola nacional e em simbólicas vestes talares, senão sacerdotais, parecendo falar de coisas eternas e verdades indiscutíveis (GUINSBURG, 2013, p. 19).

Entendida como “repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade durante séculos e séculos de história, é através da língua que o conhecimento se torna possível, assim como as diferenças linguísticas refletem diferentes experiências dos povos” (FALBEL, 2013, p. 43). Daí ser ela (a língua) um meio de individualizar as nações. Decerto é por isso que o consagrado poeta português foi objeto das mais variadas homenagens. Sua biografia e retrato ganharam diversas versões. Na obra de que nos ocupamos, a biografia do Príncipe dos Poetas Lusitanos assim o descreve:

Se Roma soberba, dominadora do mundo, teve o seu Virgílio, que fez sua glória; se a Grécia em seu seio viu nascer o grande Homero, modelo para o Cantor de Mântua; também Lisboa se lisonjeia de ser pátria do nunca assaz bastante louvado Luiz de Camões; todos três heróis abalizados na literatura, ainda vivos no templo da fama, e que obtiveram por seu grande saber serem seus retratos colocados nos altares da imortalidade (...). Preferindo por tanto o nosso poeta os horrores de morte às doçuras de cupido, passou a Ceuta aonde obrou ações próprias de si, e da pátria, que lhe deu o berço. Em glória desta ação, e em companhia de Simão Vaz sustentou um combate naval contra os mouros, em que perdeu uma das vistas, vitória comprada muito cara; porém pouco embaraçou Camões perder um olho ficando-lhe outro para ver os inimigos da pátria, e abatê-los¹³.

¹³ Retratos dos grandes homens da nação portuguesa.

Transitando entre o mundo das letras e o da materialidade da guerra, colocado ao lado de Virgílio e Homero, outros dois grandes cânones da literatura ocidental, Camões obteve o direito de ter seu retrato colocado no altar da imortalidade romântica. Nele, mais do que em qualquer outro personagem de nossa obra, transparece o conceito de gênio original que reúne, de certa maneira, todas as ideias e aspirações do Romantismo (GUINSBURG, 2013, p. 267). Afora a genialidade literária, guerreou em nome da Portugal. Desta forma, ficamos sabendo por conta da descrição das batalhas como, quando e onde Camões perdera um dos olhos. Mas, se tratando de um herói, este fato foi transformado em uma de suas várias virtudes: o olho que lhe restou bastava para ver os inimigos de Portugal. Assim, seu destino é ligado inextricavelmente ao da pátria.

Embora tenha morrido miserável, deixou sua obra maior, Os Lusíadas – poema épico no qual aparece tanto o herói individual, neste caso Vasco da Gama, quanto o herói coletivo, o povo português –, ao lado de Eneida e a Ilíada, como rica herança à humanidade:

Passados alguns anos em 1595 o transferiu D. Gonçalo Coutinho, ilustre patriota, para outro sítio mais decoroso da mesma igreja, pondo-lhe na lápida sepulcral este epitáfio, que dizia “viveu pobre, e morreu miserável, todavia se morreu pobre deixou à humanidade, e aos entendedores uma rica herança, tal é o contraste dos sábios!”¹⁴.

Por isso é admirado, celebrado, louvado e até mesmo invejado pelas demais nações cultas do mundo:

Os franceses as celebram, os ingleses as admiram, os italianos as invejam, os espanhóis as louvam, e nenhum país culto há no mundo, que em retratos, e duradores monumentos não tenha estampado a memória das Lusíadas de Camões, que só tem iguais em beleza a Ilíada, e a Eneida¹⁵.

Afora as referências ao gênio criador, ao guia do homem, aquele a quem se atribui a ideia de progresso, no retrato de Camões, bem ao gosto das

¹⁴ *Retratos dos grandes homens da nação portugueza.*

¹⁵ *Ibidem.*

sensibilidades românticas, não faltam alusões à Idade Média. Ainda que toda descrição na biografia que acompanha a imagem leve a imaginar o personagem despossuído de bens materiais, a gola de rufo indica uma posição aristocrática¹⁶. Além disso, embora seja um poeta do Renascimento e tenha a cabeça coroadada com os louros da vitória, sua figura contém atributos de um verdadeiro cavaleiro medieval: a armadura, a espada – ainda que apenas parte do punho apareça – são alusões aos romances de cavalaria, um “código estético posto em circulação pelo Romantismo” (MOISÉS, 1985, p. 250). A faixa vermelha que lhe cruza o tórax complementa o visual heróico.

No entanto, o que sobressai é a falta de um dos olhos. Seu corpo está voltado para a direita de quem o olha, mas seu rosto gira em direção ao expectador. Certamente para ressaltar a cegueira, sua marca indelével, obtida em combate naval contra os mouros, no qual perdera uma das vistas. Embora relevante, ele alcançou a glória não só por suas proezas militares. A pena de escrever¹⁷ segurada pela mão direita em primeiro plano confirma sua principal façanha: “herança mais preciosa, que toda a suntuosidade de crêso, não pelo seu parnaso, auto de filodemo, e dos anfitriais, parto de seu engenho feliz, mas suas Lusíadas; poema, cujo nome se deve repetir com admiração, e respeito profundo”, diz sua biografia.

Mais uma vez vemos retomado o tema das grandes façanhas portuguesas através da imagem, pois em “Os Lusíadas”, estão fundidos elementos épicos e líricos que sintetizam as principais marcas do Renascimento português: o humanismo, as expedições ultramarinas e seus feitos guerreiros. Luís de Camões é o poeta erudito do Renascimento, se inspira em canções ou trovas populares e escreve poesias que lembram as cantigas medievais. Tanto os feitos guerreiros quanto os eruditos aparecem para lembrar aos contemporâneos o pertencimento dos portugueses ao mundo que ora se transformava. A herança clássica era sublinhada pela vida e imagem dos seus heróis e/ou grandes homens. Transitando por mundos históricos distintos – desde o herói da antiguidade passando pelo cavaleiro medieval – é possível afirmar que a figura de Camões sintetiza o quadro

¹⁶ O rufo era sinal de aristocracia, uma demonstração hierárquica. Sua função inicial era proteger o restante da roupa de restos de comida. Com o tempo virou sinônimo de *status* social. O visual de quem o usava era austero, impedindo a pessoa de ter uma postura mais relaxada. Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com.br> (acesso em 18 de outubro de 2015).

¹⁷ A pena de escrever também está associada aos caminhos da paz. Cf. FONTANA (2013, p. 139).

D. João de Castro, XIV Governador e IV Vice-rei da Índia é o nosso terceiro personagem. Na biografia que acompanha seu retrato lemos que,

Com razão bastante mereceu o valoroso D. João de Castro os elogios com que a posteridade o tem honrado, admiradora de suas grandes proezas. (...) Na juventude mostrou Castro grande amor às letras, de modo, que nos primeiros anos não havia mister ser torcido para o estudo, mas encaminhado; (...). Todavia, não era o descanso de Minerva, quem o dominava, amava as letras mais por obediência, que por gosto; as Armas eram seu destino, e na guerra achava em si inclinação, e em seus avós exemplos (...). Ó maravilha! D. João de Castro servia a Pátria com mesmo amor dos Decios e Camillos, com o qual se partiu de Goa em 1541, a socorrer a fortaleza Dio, combatida furiosamente pelo imenso poder dos turcos, e que D. Antonio da Silveira rebatia como um herói¹⁸.

Embora tenha demonstrado em tenra idade amor às letras, a verdadeira vocação de D. João de Castro era as Armas, com as quais serviria a pátria e por isso lembrado pelos pósteros.

Entre as sensibilidades românticas a busca da plenitude humana, esteve por vezes associada à devoção religiosa. Por isso, percebemos “a atmosfera vagamente religiosa que envolve todo o romantismo” (BORNHEIN, 2013, p. 107). Nesses termos, experiências do passado são ressignificadas à luz da religiosidade cristã:

Se na ativa Roma, capital do mundo, se levantaram monumentos, estátuas, e obeliscos, a seus Decios, Curcios, e Fabios; entrando seus heróis por arcos triunfais, que o povo construía para celebrar seu nome, e agradecer as vitórias com que o nome Romano se exaltava, e engrandecia, o célebre, e memorando Vice-Rei D. João de Castro, recebeu da Câmara, e habitantes de Goa igual obséquio, quando entrou ovante (sic) na cidade; foi um triunfo que bem se pode comparar com os de Constantino, e Trajano (...). Ainda o valor de Castro alcançou os inimigos da pátria, e da religião outros muitos triunfos, e cheio de honras, e trabalhos para ele tão gostosos, acabando valido, morreu pobre (...). Era de Cristo, tendo-lhe ministrado o Sagrado Viático, e a

¹⁸ Retratos dos grandes homens da nação portuguesa.

*Extrema-unção o Bispo D. João de Albuquerque, e sempre assistido do Apóstolo das Índias S. Francisco Xavier (grifo nosso)*¹⁹.

Essa ressignificação esteve nesse caso associada a uma aproximação à Igreja de Roma, e com isso, viam na Idade Média um índice seguro da possibilidade de união real entre o espiritual e o natural, extensível a todos os povos (BORNHEIN, 2013, p. 109). Desta forma, a citação a São Francisco Xavier não pode ser ignorada, pois a Igreja Católica Romana o considera aquele que converteu mais pessoas ao catolicismo do que qualquer outro missionário desde São Paulo.

Importante não perder de vista ambiguidades de sentidos nos ícones utilizados em imagens. Por isso, alguns artistas tentam interferir em sua interpretação, uma vez que “as pessoas se dispõem a venerar o que é visível diante de seus olhos, não uma narrativa” (BELTING, 2010, p. 11). Ao olharmos detidamente o retrato de D. João de Castro entenderemos a afirmativa de Belting. A espada que se oferece ao olhar em primeiro plano aparentemente não pertence ao homenageado. Alguém fora do quadro estaria tocando sua frente com ela. No entanto, ao compararmos esta imagem com outra deste mesmo personagem concebida por Andreas Rossi, ainda no século XVIII e a partir da qual, provavelmente, fora copiada, constatamos que é o próprio retratado quem empunha a arma. Mas, então, por que o artista, ao retratar D. João de Castro, redimensiona conteúdos significativos da imagem? Jamais saberemos. No entanto, o epítome de sua vida nos fornece uma pista.

*As Armas eram seu destino; e na guerra achava em si inclinação, e em seus avós exemplos: a Tanger era, que o chamava o destino, em cuja cidade era governador D. Duarte de Menezes. Militou por sete anos em aquele belicoso teatro, e estes sete anos foram o glorioso ensaio em que mostrou sua intrepidez, e valor, merecendo ser armado Cavalleiro pelas próprias mãos do Governador Menezes, que informou D. João III dos importantes serviços, que fazia aquele filho da sua disciplina; e este Rei, que nasceu para premiar vassallos beneméritos, o chamou à corte, e honrou premiando-o com a comenda de Salvaterra. Marte só é quem domina o coração do Jovem Castro (...)*²⁰.

19 *Retratos dos grandes homens da nação portugueza.*

20 *Retratos dos grandes homens da nação portugueza.*

Agora sabemos que D. João de Castro foi vassalo de D. João III. A vassalagem, laço de dependência característico da Idade Média, ligava todo nobre a seu senhor e “funcionava como a prestação de homenagem que um nobre fazia a outro mais poderoso, passando este a ser seu suserano. O vassalo devia a seu senhor lealdade e serviços, em geral militares” (SILVA; SILVA, 2010, p. 152). Assim, a palavra funcionou como complemento à imagem. A narrativa grandiosa e heróica fora dramatizada tanto pelo textual quanto pelo retrato. Além da moldura propriamente dita que delimita a imagem²¹, a escrita, por sua vez, exerce controle sobre o visual. No caso específico desta obra, isso tem grande importância, pois em seu formato editorial a biografia antecede a imagem. Logo, o pressuposto é que o espectador seja conduzido pelo texto antes de ver o rosto do homenageado. Entretanto, sabemos, ver e ler para lembrar não são atos isolados no impresso e sim complementares, ou melhor, concomitantes. Neste caso, a operação cognitiva se assemelha àquela da lembrança dos santos. Como nos recorda Hans Belting, os santos eram lembrados não só por meio de suas lendas, mas também por seus retratos, pois “enquanto a narrativa só existe no passado, o retrato, ou a imagem, tem a presença necessária para a veneração” (BELTING, 2010, p. 11). Mas a imagem “não resolve tudo e o que lhe falta precisa ser contado e recontado, os feitos e as virtudes do ancestral morto, aquilo que lhe torna digno de ser lembrado e, assim representado” (ENTLER, 2012, p. 133).

Para Gerd Bornheim, “a produção artística é uma tentativa de síntese do conflito entre a livre criação espiritual do artista e a necessidade inconsciente” (BORNHEIM, 2013, p. 103). Na junção entre imagem e letra, os feitos heróicos de D. João de Castro – evidenciados pela coroa de louros em sua cabeça; pela cerimônia de vassalagem descrita no texto e pela espada que ele empunha – mais uma vez remetem a uma visão do passado português glorioso, uma síntese da aura medieval, em um tempo contemporâneo instável no qual a necessidade inconsciente de unidade dirigia a produção artística.

21 Para Facundo Tomás, a moldura se encarrega de estabelecer a distância entre a arte e vida: “Assim, ela se constitui em fronteira entre dois territórios diversos, por um lado a arte, por outro a vida” (TOMÁS, 2005, p. 163).

No século XIX ler e ver não eram linguagens isoladas e passavam a fazer parte do conjunto de estratégias de fortalecimento da memória. O investimento artístico de cunho histórico acompanhava o desenvolvimento da imprensa e concorria para ilustrar a sociedade e suas representações, uma vez que estas envolvem “processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2005, p. 40). Mais do que representar, era necessário “mobilizar e produzir reconhecimento e legitimidade social” (*Ibidem*, p. 41) em especial para as pessoas que viessem a adquirir as obras no formato de galeria de pessoas ilustres. A modernidade inaugurada com a Revolução Francesa traz nova forma de pensar o passado e o retrato conheceu um sucesso sem precedentes depois dela (CASTELNUOVO, 2006). Não só reis e rainhas ganham direito à imortalidade, outros tantos personagens são motivos de lembrança para a posteridade. “Tratava-se também dos novos papéis conferidos aos indivíduos” (CASTELNUOVO, 2006, p. 122). Outros rostos adentram a cena. Não mais aqueles do retrato clássico, “sempre a serviço de um caráter” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 75) e sim um ser mais de “carne e osso”. De enorme repercussão em diferentes aspectos da vida social “a ampla difusão das imagens no decorrer do século XIX representou um fenômeno cultural novo e singular” (TURAZZI, 2009, p. 24) que, articulada com outras formas de representação visual, propiciou outro olhar ao passado, auxiliando, nas palavras de Peter Gay (2009), no confronto às sensibilidades convencionais. Podemos incluir as galerias as quais analisamos no que Maria Inez Turazzi chamou de rede de informações textuais e visuais. Tais redes serviram para o trânsito de conhecimento sobre diferentes aspectos da vida humana em seus dramas, suas paixões e sua arte.

Na biografia que acompanha o retrato de Vasco da Gama esta rede de informações textuais e visuais (biografia e retrato) é sugerida:

Se a concededora do merecimento, a sábia Antiguidade, inventou coroas de louro, e murta para ornar a cabeça de seus heróis, Gama também herói por sua intrepidez, valor, e decidido amor pela pátria deve representar-se, e continuamente aparecer retratado em painéis, em bustos, e estátuas, coroada a fronte de lauréis imarcessíveis (sic) (grifo nosso). Não entra neste elogio de morta cor a menor sombra de dúvida (...). Em infância desenvolveu D. Vasco da Gama logo seu grande talento, e conhecimentos, que foram

*depois um assombro, e inveja de todas as nações, que se jactam de serem belicosas (...). Empresa heroica que imortalizou o Soberano português, e ao grande Gama, que a executou com tamanha gloria, e vantagem do Estado, levou ao majestoso Alcaçar (sic) da fama, em que os heróis triunfam dos baldões da fortuna, e das injurias do tempo (...). Compunha-se a expedição de Vasco da Gama de três navios tripulados com 150 homens, ou para melhor dizer todos heróis e valentíssimos portugueses (...). Que ideias tão gratas de honra, e heroísmo não haviam de nutrir em seus peitos esses valorosos, quando representassem, em sua imaginação a conquista de diversos Povos, diversos em linguagem, e costumes! Façanha assombrosa, e inaudita em que se veem desempenhados o valor, e a constância; façanha que eclipsou toda a glória dos famosos argonautas Jason, e Ulysses com tantos elogios famosos nas páginas das histórias Grega e Romana (...)*²².

Algumas das sensibilidades românticas como a marca do gênio, do idealismo e a pátria aparecem aqui sinteticamente. Os navios “com 150 homens, ou para melhor dizer todos heróis e valentíssimos portugueses” sugerem uma metáfora para definir a própria nação na busca de uma identidade própria delimitando Portugal junto aos demais povos. Em uma época na qual se vivia a incerteza sobre o futuro e cujos efeitos estimularam sentimentos nostálgicos na relação entre um passado percebido como lugar da honra, do orgulho, do esplendor e do prestígio, restabelecer a memória de suas grandes façanhas poderia funcionar como princípio integrador:

*Que vasto campo da honra se não oferece ao espírito de Vasco da Gama? Meditava o Augusto Rei D. Manoel uma empresa, que surpreendeu, e maravilhou todos os monarcas da sua idade. Para seu espírito sublime, que não reconhecía limites no oceano, foi esta uma lisonjeira ideia dilatar seu Império pelas regiões orientais até descobrir o berço em que nasce o sol; nem a pátria de D. Vasco de Gama, nem a humanidade reconheceram dignamente quanto em sua perigosa viagem fez este português admirável (...)*²³.

Os românticos “pretendem a reabilitação do Cristianismo anterior às lutas da Reforma e Contrarreforma”, ou seja, àquele “considerado virtuoso e puro como só teria sido praticado na Idade Média” (MOISÉS, 2013, p. 174):

²² Retratos dos grandes homens da nação portugueza.

²³ Retratos dos grandes homens da nação portugueza.

Gama morreu, mas seu nome não acabou. Nos poucos momentos que esteve em Cochim, as bandeiras portuguesas tremularam gloriosamente em algumas fortalezas dos bárbaros, e seus capitães destroçaram as frotas de Calecut, e Cananor. Estes preciosos frutos levou consigo Gama ao sepulcro; levou vitórias, que seus guerreiros conseguiram para a propagação e extensão da fé católica em países idólatras; Gama não derramou sangue humano, como outros conquistadores, que sacrificam ao seu capricho, e paixões a humanidade. Se foi ao oriente foi por exaltar a fé, por dilatar o nome português, por fazer felizes os mesmos bárbaros supersticiosos adoradores, ou do sol ou de criaturas nefandas. Quantos bens não causou Vasco da Gama à espécie humana com seus descobrimentos? Honre-se sua memória que está viva na duração dos séculos, e quando os vindouros ouçam proferir seu respeitável nome, eles o proferirão com demonstração de amor, e dignas provas de admiração²⁴.

Tamanha é a virtuosidade e a pureza do cristianismo propagado por Vasco da Gama que o levam, em suas conquistas, a não derramar “sangue humano, como outros conquistadores, que sacrificam ao seu capricho, e paixões a humanidade”. Mas como homem de virtude, a sua ida ao oriente teve por meta apenas exaltar a fé católica, dilatar o nome de Portugal e “fazer felizes” – uma metáfora para conversão ao catolicismo – aqueles povos supersticiosos e adoradores.

O retrato de D. Vasco da Gama guarda semelhanças com o do Infante D. Henrique analisado acima. A ligação ao mundo medieval é feita através da armadura que lhe cobre tórax. A Cruz de Cristo – principal referência ao catolicismo português, através da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo – aparece praticamente no centro do retrato. O cetro dourado que o personagem empunha é alusão aos reis cristãos que carregavam este tipo de objeto e, nas cerimônias de coroação, o seguravam com a mão direita – a mesma com a qual Gama o segura – simbolizando o poder da Igreja e também o temporal (FONTANA, 2013, p.150). A espada alude ao conquistador/guerreiro que fora o navegador português. Pretendendo ser também uma “festa para os olhos”, na definição de quadro para Delacroix (ZANINI, 2013, p. 200), o colorido deste retrato, bem como dos demais analisados neste trabalho, não pode ser negligenciado uma vez que no momento de circulação da obra ainda eram raras obras deste tipo coloridas. Como uma estética extremamente visualista,

²⁴ *Retratos dos grandes homens da nação portuguesa.*

no Romantismo a cor se sobrepõe ao linear, e a sua “violência irrompe com o ímpeto de uma liberação subjetiva que procura ganhar superfície através da obra” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 279).

Como tentamos demonstrar, na obra *Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa em Estampas com Epítomes das suas Vidas*, homens ilustres de Portugal ganham nova visibilidade e outro espaço de circulação. Nela, o orgulho de ser português era recuperado pela conformação do passado através da narração de conquistas gloriosas. Os feitos heróicos não só eram registrados como também se tornavam visíveis, no intuito de sensibilizar leitores e espectadores de um tempo presente instável e movediço. Ali estão expressos valores e percepções edificadores do “ser português”. Como uma obra datada, continha características fundamentais das sensibilidades românticas²⁵, entre elas, o passadismo e o nacionalismo, o autor como gênio original e o subjetivismo. Assim, sugerimos que a obra se inseria em um conjunto de estratégias socioculturais em interseção com a reconstrução de uma identidade portuguesa cindida pelas sucessivas crises experimentadas entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

25 Para Nachman Falbel (2013) o exame do período da história que se estende de 1815 e 1848 “não permite ao historiador fixar balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente o início e o fim do grande movimento espiritual – o Romantismo – que tão profundas raízes deixou no ocidente” (FALBEL, 2013, p. 23). Assim, nossa opção teórica pelo conceito “sensibilidades românticas” em detrimento de “pré-romantismo” e “romantismo” deve-se ao fato de entendermos que tanto um quanto outro, tendo nascido de um mesmo movimento histórico com o início coincidente em vários lugares, mostram “o quanto tentaram resolver problemas humanos nas circunstâncias que favoreceram a ruptura com o passado próximo, ou com o mundo ordenado da Idade Média, permitindo uma nova transmutação de valores” (IDEM, p. 24). De fato, se pensarmos que o longo período que se estende de 1770 a 1848 é atravessado por diversas revoluções, e se tomarmos apenas as mais significativas como a Revolução Industrial e intelectual e a Revolução Francesa com suas derivações “nos daremos conta do quanto esses acontecimentos determinaram o espírito da época” (IDEM, p. 24). A leitura de mundo romântica é certamente uma visão de época, mas não aquela configurada por formas artísticas e estilo histórico determinado (Nunes, 2013, p. 54) e sim a de uma concepção de mundo relativa a um período de transição situado “entre o Antigo Regime e o liberalismo, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o ethos nascente da civilização urbana nascente. Desta forma, ao nos valermos do conceito “sensibilidades românticas” estamos pensando menos em uma periodização a partir dos estilos analíticos clássicos e mais nos sentidos dos seus valores e práticas, ou seja, aquela de uma visão de mundo romântica, levando em conta que no conceito de romantismo estão implícitas duas categorias: a psicológica, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a histórica, referente a um movimento literário e artístico datado” (Nunes, 2013, p. 51).

Referências

RODRIGUES, Antonio Patrício Pinto. **Retratos dos grandes homens da nação portuguesa [em estampas gravadas a buril com epítomes das suas vidas]**. Lisboa [Portugal]: [s.n], 1805-1825. Nv., il. Col., ret. Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localização: 19.3.41

Bibliografia

ABDALAJUNIOR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura Brasileira: o Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1969.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da história da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 75-111.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na arte italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 2007.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 23-50.

FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos: a história e os significados ocultos em um guia completo e ilustrado**. São Paulo: Publifolha, 2013.

- GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GONÇALVES, Márcia de Almeida. Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no Romantismo brasileiro. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). **O Brasil Imperial, Vol. II: 1831-1870.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 425-465.
- GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2013. p.13-21.
- JOBIM, José Luís (org.). **Introdução ao Romantismo.** Rio de Janeiro: EDUERJ. (Série Ponto de Partida; 1), 1999.
- MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. **Quem não é visto não é lembrado: produção e difusão do conhecimento histórico nas galerias ilustradas no Brasil do século XIX (1800 – 1860) 2016.** Tese (Doutorado em História Política) – Programa de Pós-Graduação em História da UERJ. Rio de Janeiro, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2013.
- MONTEIRO. Damaso Joaquim Luis de Souza. Biographia das personagens illustres de Portugal. 1840-1841.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 51-74.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- RICCI, Magda. Cabanos, patriotismo e identidades: outras histórias de uma revolução. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). **O Brasil Imperial, volume II: 1831-1870.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 185-231.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 275-293.

RUSSEL, Peter. Henrique o navegador. Lisboa: Livros Horizonte, 2016.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SAMYN, Henrique Marques. Retratos de donas “que ilustraram a nação portuguesa”: modelos de feminilidade nas primeiras décadas de oitocentos. *Miscelânea*, Assis, v.14, p.301-315, jul-dez 2013. ISSN 014-3420

SILVA, Innocencio Francisco da Silva, **Diccionario Bibliographico Portuguez, Lisboa. 1858.**

SOARES, Ernesto. História da gravura artística em Portugal: os artistas e suas obras. Lisboa [Portugal]: Sam-Carlos, 1971. V.1

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2010

TOMÁS, Facundo. **Escrito, pintado**. Madrid: A. Machado Libros, 2005.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e patrimônio**: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia do Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

ZANINI, Walter. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 185-207.

ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ. (Série Ponto de Partida;1), 1999.



Church of Sagal Porta del guarda
Azores

1895

W.W.

Igreja do Colégio, Ponta Delgada. Whitney Warren. 1895.

Registrar a viagem. Uma abordagem à ilustração da literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e Madeira no século XIX

Cristina Moscatel*

Resumo

No contexto do século XIX, a literatura de viagem é um dos elementos chave no estudo da cultura e mentalidade da época. Forma de conhecimento, formação pessoal, educação social e manifestação cultural, a viagem e o registo que dela foi produzido constitui-se, atualmente, como um elemento indissociável para a compreensão do contexto social e cultural de Oitocentos. No caso das ilhas atlânticas da Madeira e dos Açores, os registos produzidos por estrangeiros em contexto de viagem, embebidos de filtros sociais, culturais e civilizacionais, permitem conhecer, com algum grau de pormenor, a vivência das gentes e a mundividência oitocentista. Tanto no caso do registo escrito, como no caso do registo iconográfico, a sua leitura supõe análises interpretativas cuidadas, pois são reflexo do contexto dos seus produtores – os viajantes –, dos conceitos associados à *viagem* – porque se viaja –, e, igualmente, reflexo do contexto de quem recebe – as ilhas e suas gentes. No caso da iconografia, aos cuidados interpretativos que se aplicam igualmente ao registo escrito (o que se desenha e porque se desenha) acrescentam-se elementos técnicos e estéticos (como se desenha) que não se deslindam de conceitos artísticos e culturais românticos como o *pitoresco*.

Pretende-se, assim, ensaiar uma análise à iconografia produzida pela literatura de viagem oitocentista sobre as ilhas dos Açores e Madeira, abordando a relação desses registos visuais com o registo escrito, a sua individualidade e propósito e as suas características técnicas, incluindo as de edição.

Palavras-chave: Literatura de viagem; iconografia; desenho; *sketch*; gravura; pitoresco; ilhas; Açores; Madeira.

* CHAM – Centro de Humanidades / Centre for the Humanities; FCSH/NOVA-UAc.

1. Introdução

A viagem e o registo produzido no seu contexto não é apanágio, nem exclusivo do século XIX, marcando as travessias marítimas europeias desde o seu início e avolumando-se no contexto iluminista. No entanto, no que ao âmbito temporal e espacial deste trabalho concerne, optamos, sem esquecer o percurso antecedente, por analisar apenas o registo de viagem produzido no contexto oitocentista da literatura de viagem estrangeira sobre o arquipélago dos Açores e da Madeira, nomeadamente o que associa registo escrito e registo iconográfico, através de cadernos de desenho, ou outra tipologia, nessa que é uma característica que marca o século XIX no âmbito da literatura de viagem.

Se ao registo escrito já associamos o cuidado na interpretação, pois constituem-se, na sua grande maioria, como olhares embebidos de filtros culturais pré-concebidos, no caso do registo iconográfico a interpretação do que se vê traz associados não só esses mesmos filtros (na escolha do que se retrata), como também acrescem elementos de natureza técnica (a forma como são retratados). Assim, se a grande maioria dos desenhos e gravuras incide sobre costumes (desde a ida à missa, até às festas, passando pelo vestuário e particularidades), paisagens ou vistas marinhas, revelando, assim, a escolha do que se vai retratar (e que coincide com o que é diferente e estranho ao filtro cultural de origem de quem vê ou se relaciona com o propósito da viagem em si – científica, turística, terapêutica, jornalística, etc.), também se denotam opções técnicas, no original e depois na reprodução gravada e/ou litografada (cor, sépia ou escala de cinza; lápis, carvão, aguada ou aquarela) ou diferentes níveis de capacidade de fazer representar essa realidade escolhida (mais ou menos bem conseguidos, relacionando-se com as formações artísticas de quem os executa – desenha o que sabe desenhando – e com os propósitos dos relatos/desenhos – desenha o que pretende desenhando).

Tendo esse enquadramento presente, pretende-se, assim, fazer uma abordagem de estudo a alguma da iconografia gerada no contexto das viagens e literatura produzida por visitantes estrangeiros aos Açores e à Madeira, independentemente do tempo de escala que tenham mantido nas ilhas. O nosso critério de escolha das obras analisadas [Tabela 1]

atendeu, em primeiro lugar, à hipótese real de acesso às mesmas (apesar de existirem registos sobre certas obras em trabalhos da área da literatura de viagem, nem sempre foi possível aceder às obras para as podermos analisar) e, depois, à datação respetiva, tentando escolher obras que pontuassem o século XIX (de forma a podermos analisar a questão iconográfica na sua evolução técnica e estética).

2. Açores e Madeira: uma iconografia oitocentista de viagem em escala atlântica

2.1. Viajar e registar

A *viagem*, no sentido de deslocamento para novos contextos e realidades, como meio de enriquecimento pessoal (educação, formação, conhecimento do Mundo) é uma via intemporalmente escolhida pelo Homem, mas, nos moldes que importa analisar neste trabalho, com determinadas premissas e características definidas e acentuadas a partir do Iluminismo. Da mesma forma como o registo dessa *viagem*, resultado das observações feitas, é algo que percorre com o viajante o percurso escolhido, constituindo-se, como diria Françoise Besson, como a forma de fixar o efémero, sendo encarados – viagem e relato – como partes constituintes de um mesmo entendimento e conhecimento¹. O processo europeu de expansão ultramarina, desde o seu contexto quinhentista e seiscentista² (América, África, Ásia) ao desenrolar setecentista e oitocentista (Pacífico, África), aportou, de forma

¹ “La littérature de voyage est cette forme littéraire de l'éphémère que traduit la permanence des choses (...). La nature et le monde des hommes entrent dans un même regard et l'observation des hommes et des choses dans le mouvement du voyage va révéler au voyageur l'essence du lieu. (...) Paysage et page, deux mots à la racine commune se font écho dans la vision du monde regardé et représenté. (...) De la ligne plantée à la colonne d'écriture, l'origine du mot révèle le regard du monde”. Besson, Françoise – *Le paysage pyrénéen dans la littérature de voyage et l'iconographie britanniques du dix-neuvième siècle*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 11.

² A respeito das viagens e produção literária no atlântico quinhentista veja-se: Ventura, Maria da Graça M. (Coord.) – *Viagens e viajantes no Atlântico Quinhentista*. Lisboa: edições Colibri, 1996; Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina/CLEPUL, 2003.

mútua, novos contextos e realidades do e ao Mundo, ao que acresce o desenvolvimento das Ciências Naturais, da Matemática, da Física e da Astronomia, fontes de novas interpretações, representações³ e teorias sobre o Homem, a Natureza e o Universo.

Não nos detendo no âmbito da caracterização das viagens medievais ou renascentistas, e tomando como mote o contexto gerado pelos fatores acima citados, é durante o século XVIII e XIX que a *Viagem* se institui formalmente como forma reconhecida, apetecida e valorizada de formação e educação pessoal e social. Neste sentido, relembramos as ‘viagens filosóficas’⁴, nomeadamente a do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1716-1815) que se deslocou ao Brasil, entre 1783 e 1792, acompanhado dos desenhadores José Joaquim Freire (1760-1847) e Joaquim José Cordina (séc. XVIII – c.1793), e de um jardineiro botânico. No âmbito das ‘viagens filosóficas’, viagens que se pautavam por questões científicas⁵, o desenvolvimento e predominância do desenho, associado ao registo escrito, destaca-se, embora imperassem as questões didáticas e utilitárias mais do que as estéticas na representação. Não obstante, é neste âmbito que se inserirá a ação dos naturalistas e dos desenhadores de História Natural, dando corpo e cor a esta “simbiose entre conhecimento escrito

3 Nomeadamente as alterações na forma e técnica de ver e representar o real (contributo das teorias de Copérnico e das leis da perspetiva) e as transformações advindas do aparecimento de instrumentos como o telescópio e microscópio que aportariam à representação uma maior exigência de detalhe e pormenor. Cf. Pereira, Maria Dilar da Conceição – *O caderno de campo na construção do desenho científico*. Tese de mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, 2012, pp. 19-29.

4 O termo, atribuído à viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil, deriva da reforma operada pelo Marquês de Pombal na Universidade de Coimbra (1770-71), nomeadamente quando a cadeira de História Natural passou a integrar a Faculdade de Filosofia, constituindo-se a ‘viagem’, então, como um meio de observação, análise e interpretação da Natureza no que se considerava ser uma ‘atitude filosófica’ em termos de conhecimento. As viagens filosóficas tinham objetivos científicos, económicos e estratégicos. Cf. Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), pp. 31-33.

5 “As viagens determinantes já não são de expansão política ou religiosa, mas científica, e o mesmo se deve dizer dos seus critérios orientadores e do seu público. (...) São viagens de expedição apoiadas por sociedades científicas, e decorrem sob o signo de nomes prestigiados (...)”. Cristóvão, Fernando (Coord.) – “A literatura de viagens e a História Natural”. In *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e bibliografias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999, p. 208.

e conhecimento visual, entre ciência e arte”⁶, no que Fernando Cristóvão definiria como uma relação de reciprocidade⁷.

Relembramos, também, o ‘Grand Tour’, termo que designa a viagem aristocrática pelo continente europeu no final do século XVIII e início de XIX (passando inclusive a definir um fenómeno social de elite, bem como a integrar a educação aristocrática a partir do século XVIII), a que se associa o trinómio paisagem/pitoresco/romantismo que pautou a *viagem* no final do século XVIII e no século XIX e, tanto mais, a produção e representação iconográfica associada à mesma. Estas viagens tinham propósitos formativos (incluindo a prática do desenho como parte da formação⁸) e, obedecendo a uma característica setecentista, a busca do prazer e o deleite gerado pela observação e experiência da paisagem⁹ (este conceito que, segundo Françoise Besson, “est une création humaine”¹⁰), bem como a instrução no gosto pela arte e arquitetura da Antiguidade Clássica e o culto da ruína¹¹. Destas

6 Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), p. 32.

7 “O texto da Literatura de Viagens é, pois, simultaneamente, efeito dos conhecimentos da História Natural e causa do desenvolvimento da mesma, sobretudo a partir da descoberta do Novo Mundo. E se alguma coisa deve a ciência a esses textos, também eles beneficiaram do progresso da mesma ciência pelo que o conhecimento da relação entre ambos é relevante, tanto para uma leitura documental como para uma apreciação literária. (...) As plantas, os animais, os objetos representativos do respetivo habitat tornaram-se cada vez mais presentes nas ciências, nas artes, na religião, no comércio, e o veículo privilegiado para os dar a conhecer eram os livros de viagens. Até porque nessas obras, e em outras formas complementares de informação, os desenhos e as gravuras prolongavam e actualizavam a tradição que já vinha das iluminuras medievais, dizendo pela imagem o que as palavras não eram capazes de exprimir.” Cristóvão, Fernando (1999), pp. 185, 188.

8 Em 1692, na sua obra ‘Some thoughts concerning education’, John Locke defendia a aprendizagem do desenho como complemento à verdadeira educação do jovem: “[o desenho] uma coisa muito útil a um gentleman, em várias ocasiões; mas especialmente se viajar, uma vez que ajuda um homem a exprimir, em poucas linhas bem compostas, o que uma página inteira de escrita não seria capaz de representar e tornar inteligível”. Citado a partir de Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), p. 36.

9 “Si tant d’hommes fascinés par les paysages rencontrés lors de leur voyages ont éprouvé le besoin de les représenter sur la page, de peindre par l’écriture ou le dessin les espaces regardés, c’est que le paysage est nécessaire à l’homme pour comprendre son regard intérieur.” Besson, Françoise (2000), p. 11.

10 Besson, Françoise (2000), p. 11.

11 “Pleasing melancholy’ and ‘agreeable horror’ were two types of emotional experience induced by the contemplation of ruins. Both feature prominently in mid-century [XVIII] taste. (...) the ‘meditatio mortis’ in ruined abbeys and country churchyards became much favored as a kind of religious screen for morbid emotionalism. In the later decades of the century [XVIII] the religious pretext is dropped. (...) The uninhibited indulgence of ‘pleasing melancholy’ becomes one of the most compelling motives for the Picturesque tourist to visit ruined abbeys and castles.” Andrews, Malcolm – *The search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. S.I.: Sindcolar Press, 1989, pp. 41, 42.

viagens resultaram cadernos de desenho, cuja prática se enfatiza neste contexto, revelando olhares, fornecendo informações e constituindo autênticos repositórios de memória¹²: “A grande viagem consistia pois, não só no ir a determinado local, mas também, em ir a um local onde o viajante se pudesse formar e educar. É precisamente este testemunho que os cadernos e diários dos artistas e viajantes nos legaram”¹³.

À medida que entramos no século XIX, assiste-se, no entanto, a uma alteração nos propósitos da viagem e na forma de olhar e registar: “(...) se do viajante setecentista se esperava que fosse objectivo e transmitisse no seu relato toda a espécie de informações, que, segundo o espírito do tempo, fossem úteis e instruísem os leitores, o viajante romântico era livre de fazer interferir no relato a sua sensibilidade e de seleccionar os elementos e mesmo as facetas destes que, de modo algo impressionista, iria registar em detrimento de outros”¹⁴. Nessa alteração de visão, influenciou também a própria alteração estética em curso desde finais do século XVIII: “The idea of an absolute standard of taste, governed by rational rules and supported by reference to the example of the ancients, collapses in a succession of essays by the leading writers on aesthetics, who prove, sometimes unintentionally, that the recognition of beauty is subjective and individual”¹⁵.

Assim, e intimamente ligado ao contexto da *viagem* nos séculos XVIII e XIX, introduzimos, por fim, na equação desta questão os conceitos de ‘pitoresco’ e de ‘paisagem’. Aquele, “interregnum between classic and romantic art (...) necessary in order to enable the imagination to form the habit of feeling through the eyes”, consubstanciava-se como o momento “when art shifted its appeal from the reason to the imagination”, e traduzia-se na elevação de um adjetivo a conceito estético, enformando-o com determinado corpo formal¹⁶. Este, como expressão de uma relação entre

12 “A viagem teve uma influência bastante grande no reconhecimento e na representação visual dos monumentos, surgindo as primeiras preocupações com a conservação e preservação de monumentos históricos”. Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), p. 35.

13 Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), p. 36.

14 Sousa, Maria Leonor M. de – “Viagens e viajantes”. In *Arquipélago História*. Número Especial (1988). Ponta Delgada: UAÇ/CEGF, pp. 206, 207.

15 Andrews, Malcolm (1989), p. 41.

16 Andrews, Malcolm (1989), p. viii.

o universo exterior e o mundo interior do observador: “Création récente dans le monde occidental, ce terme est l’image même du lien qui existe entre la nature et l’oeil”¹⁷.

No âmbito da procura do ‘pitoresco’¹⁸, o viajante buscava a paisagem intocada pelo Homem, que correspondesse às formalidades de uma pintura e às descrições idílicas clássicas (Virgílio e Horácio), não obstante isso, no entanto, à tentação de a tentar melhorar com base nos conceitos idílicos pastorais¹⁹. O conceito de ‘pitoresco’ correspondeu, por isso, à definição e procura do ideal de paisagem, num processo de desenvolvimento e afirmação da própria pintura de paisagem (*landscape painting*) no âmbito da hierarquia dos géneros de pintura. Progressivamente, os pintores do ‘pitoresco’ criaram formalidades e vocabulário próprios, cristalizando cenários e ideais de tal forma que se justificou a aproximação à cenografia teatral²⁰. A contestação passou por aproximar o registo ao natural e quebrar com regras de representação, justificando-se assim o desenvolvimento do desenho feito por observação direta do natural (no que teve grande influência John Ruskin) e o recurso a jogos e contrastes de sombra e luz que quebravam com as regras clássicas, de influência italiana, preconizadas (para o que muito contribuiu o uso da aguarela).

Não obstante, o conceito do ‘pitoresco’ marcaria a *viagem* e o viajante durante estes dois séculos, na busca pela identificação de semelhanças entre a arte e a natureza, procurando alcançar locais onde a vida acidentalmente imitasse a arte²¹ e onde os ideais de ‘beleza’, interação entre o natural e o ideal, se expressassem, o que, simultaneamente, moldaria as escolhas e percursos dos viajantes, bem como a produção de registos escritos ou desenhados delas resultantes. Porém, mesmo nos casos em que a escolha do percurso e a escolha do destino não se pautem, à partida, por questões

17 Besson, Françoise (2000), p. 13.

18 A palavra deriva do ‘pittoresque’ francês e ‘pittresco’ italiano (‘picturesque’ = like a picture) e inicialmente não possuía conotação direta à paisagem, mas sim a cenários ou atividades humanas adequadas a uma pintura. Cf. Andrews, Malcolm (1989), p. vii.

19 O que teria correspondência literária, no caso inglês, na ‘Georgic Poetry’, com base nas *Geórgicas* de Virgílio. Cf. Andrews, Malcolm (1989), p. 8.

20 Para uma leitura mais pormenorizada deste processo evolutivo, veja-se Andrews, Malcolm (1989), pp. 24-34.

21 “This is life accidentally imitating art”. Andrews, Malcolm (1989), p. 40.

estéticas, ainda assim, o registo deixado, escrito ou iconográfico, expressa esse enquadramento por parte de quem passou ou permaneceu.

Ao avançarmos no século XIX, outros valores (turísticos) assumem-se²² e o próprio conceito de *pitresco* altera-se²³, ao que também não escaparam as ilhas atlânticas. Lyman H. Weeks (1882), no prefácio de *Among the Azores*, esclarece o leitor de que a obra consiste na reunião de vários artigos que escreveu para os jornais *Boston Traveller*, *Boston Herald* e *Appleton's Journal*, e de que pretende não o rigor da informação, mas “simply (...) to depict in a measure the picturesque and novel phases of Azorean scenery and life”²⁴. O autor referia-se ao pitresco no que diz respeito ao “que ficou do passado” e ao novo no que concerne às inovações e melhorias que as duas últimas décadas do século XIX aportariam sobretudo à ilha de São Miguel.

Regressando ao desenho, seja no contexto do registo científico, seja no contexto do registo lúdico ou de aprendizagem, passou a ganhar autonomia, enquanto arte e enquanto forma de representação *per se*, constituindo-se como a forma de registo visual por excelência no contexto da *viagem*, pois permitia a rapidez necessária ao ritmo imposto por um circuito/percurso/tempo sem descuidar a qualidade da representação, permitia e executava o registo visual a partir do natural e da observação direta e servia como complemento ao registo escrito, revelando muitas vezes o que a palavra não conseguia transmitir.

22 Na própria literatura de viagem, segundo Fernando Cristóvão, assiste-se à mesma alteração: “Passado que foi essa dinâmica incentivada pelo Renascimento, desarmada depois pelos lazeres do Turismo, a descrição da Natureza perdeu relevância nos livros de viagens, como aliás a própria literatura de viagens, passando a ser melhor representada por outros subgéneros literários”. Cristóvão, Fernando (1999), p. 212.

23 “Para os viajantes oitocentistas, a categoria dominante é o pitresco, aplicável tanto a uma paisagem como a um aspecto da realidade urbana ou rural que a sensibilidade estética do observador considerasse semelhantes a uma pintura e dignos de serem fruídos, descritos, desenhados, pintados, fotografados ou modelados em cerâmica. O pitresco relaciona-se com a primitividade (ausência de evolução), atribuída aos costumes rurais, representativos de um tempo passado, e também com a pobreza que lhe era diretamente proporcional. A estética do pitresco popularizou o gosto pelas antiguidades, alargando-o também aos trabalhos artesanais (...)”. Martins, Rui de Sousa – “Imagens antropológicas de Oitocentos. Objetivas subjetivas nos Açores”. In Actas do IV Colóquio *O Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 2007, pp. 660, 661.

24 “With the hope of recalling pleasant memories to those familiar with the scenes he has attempted to describe, and of enabling untraveled readers to gain some conception of this land and people, the author presents these random sketches”. Weeks, Lyman H. – *Among the Azores*. Boston: James R. Osgood and Company, 1882.

A rapidez prendia-se com a própria técnica do desenho (forma rápida de registar, adequando-se à necessidade de registo imediato da informação visual), com os suportes usados para o desenho (cadernos, folhas) e com as técnicas que se desenvolveram no entretanto e facilitaram e promoveram a portabilidade e rapidez dos materiais e execução (nomeadamente a aguarela).

No que à aguarela diz respeito, o grande desenvolvimento que sofreu no final do século XVIII em Inglaterra²⁵, desligando-se da conotação que mantinha ao desenho topográfico, promoveu-a como técnica independente e aplicável à pintura de paisagem²⁶. A sua posição intermédia entre o desenho e a pintura (pois a cor e a linha coincidem, deixando ver, simultaneamente, os delineamentos do lápis e o fundo devido à sua transparência) – fazendo com que “o desenho denuncie o próprio fazer-se no seu acontecer”²⁷ –, aliada às suas características de versatilidade (o desenho tanto pode produzir um simples esboço, como um trabalho elaborado e acabado), de rápida aplicação e secagem e fácil transporte e acondicionamento, fez com que se consubstanciasse na técnica ideal para o registo de imagens de viagem.

Assiste-se, assim, à instauração do desenho como prática *sine-qua-non* à viagem e ao seu registo, com vista à sua publicação posterior, o que se constituía como uma forma de prestígio social, representativo da partilha de hábitos sociais (viagem) e da aquisição de conhecimento. É neste contexto que diversos dos prefácios das obras consultadas incluem justificações à publicação, em grande parte justificando a edição por pressão ou sugestão de conhecidos/amigos.

25 “The improbable Italian light was fading from British landscapes as the century neared its close. This was to a great extent due to the development in watercolor painting, and its more faithful skies in soft washes. This medium, peculiarly suited to the conditions of the British landscape and climate, saw its most spectacular development in England in the last two decades of the eighteenth century. It was, in many respects, original to England, and, consequently, was freer from the influences of convention and tradition than oil painting.” Andrews, Malcolm (1989), pp. 36, 37.

26 “The change from line-and-wash drawing to painting in watercolors may be compared with some of those changing attitudes towards landscape which we have observed elsewhere. What began as a means of topographical and documentary record developed into a medium for expressing certain emotional responses to natural scenery, and raised the status of landscape painting.” Andrews, Malcolm (1989), p. 37.

27 Pereira, Maria Dilar da Conceição (2012), p. 39.

Por fim, uma referência à importância da arte tipográfica, nomeadamente através da gravura e, depois, da litografia, na divulgação destas imagens/registos e na acreditação do desenho. Tal como a gravura havia auxiliado à difusão e co-tação artística da pintura de paisagem (inúmeras reproduções de paisagens em gravura circularam na Europa em finais do século XVIII, compondo-se como parte dos souvenirs do *Grand Tour*²⁸), também a litografia contribuiria para a difusão da iconografia de viagem, contribuindo, como veremos adiante, para a criação de imagens estereotipadas, por vezes adotadas pelos próprios locais.

2.2. Os viajantes

Ao ato de registar, está inevitavelmente associado quem regista: o viajante ou turista, correspondendo aquele a quem percorria o Mundo (neste caso, as ilhas) “fazendo-se acompanhar de papel e lápis para registo”, e este a alguém “mais sedentário, [que] procura[va] o descanso e a comodidade, guardando recordações de viagem”, alguns deles publicados posteriormente²⁹.

As ilhas (e não só as portuguesas) assumem, no contexto da *viagem* e do *registo*, protagonismo no interesse dos viajantes setecentistas e oitocentistas e a passagem de botânicos, nomeadamente britânicos, pelos Açores e pela Madeira³⁰ contribuiu para a divulgação das características físicas dos arquipélagos, nomeadamente a sua fauna e flora, não obstante alguns desses relatos, muitas vezes apresentados oralmente em sede de Sociedades de Geografia e outras de cariz científico, não conterem representações gráficas a ilustrar. Nos casos em que isso se constatou, salienta-se a gravura em madeira da “ilha em fogo” (erupção submarina de 1638 ao largo da ilha Terceira) inserta num folheto anónimo de 5 páginas, impresso em Madrid e datado de setembro de 1638³¹; os desenhos da ilha nascida da erupção de

28 Andrews, Malcolm (1989), p.26.

29 Silva, Susana Serpa – “As ilhas do Faial e do Pico, vistas no século XIX, por viajantes estrangeiros”. In Actas do VI Colóquio O Faial e a Periferia Açoriana. Horta: NCH, 2015, p. 360.

30 Alberto Vieira defende, neste contexto, que a Madeira tornara-se a “escala científica do Atlântico”, justificando-se, assim, os inúmeros exemplares madeirenses espalhados em museus e sociedades científicas inglesas, sobretudo. Cf. Vieira, Alberto – *Do éden à Arca de Noé*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1999, p. 30.

31 Ferreira, H. Amorim – *Naturalistas Britânicos nos Açores*. Separata da Revista *Insulana*, n.º 4, Vol. II. Ponta Delgada: Of. Tip. do “Diário dos Açores”, 1947, p. 7.

1720, ao largo da ilha Terceira, que acompanham a carta de Tomas Foster a J. Machin lida em sessão da Sociedade Real de Londres a 12 de maio de 1722³²; a primeira carta topográfica conhecida da ilha de São Miguel (feita em 1806 e gravada e publicada em Londres em 1808) da autoria de Guilherme H. Read, oficial da Marinha de Guerra britânica, residente em São Miguel desde 1800 como Cônsul britânico para os Açores³³; e o desenho, da autoria do Capitão Tillard³⁴, comandante da fragata inglesa “Sabrina”, da erupção de 1811, ao largo dos Ginetes, ilha de São Miguel, que originou a efémera Ilha Sabrina, e que acompanhou um relato apresentado, em fevereiro de 1812, na Sociedade Real de Londres³⁵.

No caso açoriano, a grande maioria dos visitantes que aportavam às ilhas³⁶ era de proveniência norte-americana ou britânica, fossem turistas, naturalistas, jornalistas, doentes ou outros³⁷. A afluência específica decorria da posição geográfica e das relações comerciais existentes (que justificavam a presença britânica e norte-americana³⁸), bem como das características naturais insulares que atraíam cientistas, nomeadamente naturalistas³⁹.

No caso madeirense, contam-se entre os diversos viajantes também uma clara maioria de britânicos e norte-americanos, decorrente, tal como nos Açores, dos interesses e contratos comerciais entre aqueles países e as ilhas atlânticas. Segundo

32 Idem, p. 8.

33 Idem, p. 9.

34 Que seria replicada em obras posteriores de outros viajantes.

35 Ferreira, H. Amorim (1947), p. 9. Estampa reproduzida no *Archivo dos Açores*.

36 Muitas vezes referidas como “Western Islands”, por oposição às Eastern Islands/Canárias, ou como “ilhas de África”.

37 Dias, Fátima Sequeira – “A redescoberta das ilhas: a construção de um imaginário (a visão nem sempre “politicamente correta” do viajante nas ilhas)”. In *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*. Angra do Heroísmo: IHIT, 1999, Vol. LVII, pp. 171-173.

38 “For years America has made Fayal its objective point of the Azores, largely on account of the travelling facilities afforded by the packet trading between this island and the States. This barque was familiarly known as ‘Dabney’s bridge’, from the fact of its being owned by Messrs. Dabney of Fayal, – a family whose name has been synonymous with about all that Fayal has ever known of active enterprise, and in the hands of whose representatives the American consulate for the Azores has continued for three generations (...)”. Weeks, Lyman H. (1882), p. 47.

39 Cf. Dias, Fátima Sequeira (1999), pp.171-173; Silva, Susana Serpa – “O olhar de viajantes estrangeiros sobre as mulheres açorianas (século XIX)”. In Conde, Manuel A.; Machado, Margarida V. R.; Silva, Susana S. (Coord.) – *Percursos da História. Estudos In Memoriam de Fátima Sequeira Dias*. Ponta Delgada: Nova Gráfica, 2016, pp. 110, 111.

Maria dos Remédios Castelo Branco, cerca de uma centena de britânicos escreveram sobre a Madeira desde meados do século XVI, constituindo-se o porto do Funchal como uma escala demandada por inúmeros viajantes e a Madeira, *per si*, um ponto de interesse para o público britânico⁴⁰, subdividindo esses relatos e viajantes entre olhares fugazes e apressados (turistas de passagem) e olhares demorados e analíticos (turistas de permanência prolongada)⁴¹. As imagens, porém, quando existem, constata-se tanto nuns como noutros relatos, podendo eventualmente mudar o cenário retratado conforme a maior disponibilidade do viajante em penetrar no interior das ilhas ou ficar-se apenas pelos portos e arredores.

É, pois, de suma importância proceder à análise dos registos, escritos e/ou iconográficos, tendo presente que, aos mesmos, estão anexos “aproximações e desvios na observação e explicação da realidade”⁴² e de que “a todos os relatos subjaz uma estrutura comum (...) [que] consiste no percurso de uma personagem – o “eu” narrador – ao encontro do “outro” – o país visitado”, implicando tal percurso “o choque da diferença, que pode evoluir num sentido de agrado (...) ou de conflito e incapacidade de adaptação”⁴³. É por essa razão que Maria Leonor de Sousa defende que a correta análise do registo em contexto da literatura de viagem implica o “conhecer[-se] não só a cultura descrita como também a cultura de origem, pois só assim se poderá compreender o porquê da estranheza perante certas situações e do interesse por determinados aspectos (...)”⁴⁴.

Presença constante nesses relatos era a referência à pobreza e ruralidade (costumes e modos, que compunham, amiúde, o tão esperado *pitoresco*), mas também às belezas naturais (paisagens, recursos hídricos), às parcas condições de saneamento público (limpeza e asseio urbano) e infraestruturas (ruas,

40 “Since Madeira has become such a general resort for stranger invalids – in fact, a regularly frequented ‘watering-place’, the British merchant is no longer called on to display that old-fashioned hospitality which, ten or twelve years ago, the absence of hotels, lodging-houses, etc., obliged him to exercise”. In Pitt-Springett, William Samuel – *Recollections of Madeira: dedicated to M.rs Geo. Stoddart*. Londres. Edição do autor, [1843], p. 7.

41 Castelo Branco, Maria dos Remédios – “Testemunhos de viajantes ingleses sobre a Madeira”. Actas do *I Colóquio Internacional de História da Madeira 1986*. Funchal: Governo Regional da Madeira, 1989, vol. I, p. 198-245.

42 Silva, Susana Serpa (2015), p. 360.

43 Sousa, Maria Leonor M. de (1988), p. 207.

44 Idem, p. 209.

estradas), não faltando, quase sempre, a referência (depreciativa) à religião⁴⁵, num discurso que se pautava, muitas vezes, pela postura comparativa de níveis de civilização⁴⁶.

Essa comparação, longe já do “olhar ingénuo”⁴⁷ do período das Descobertas marítimas, quando os portugueses, povo de marinheiros, se habituaram a ver e a registar para transmitir (um processo que se inverterá depois, passando, na época em que agora analisamos, a serem vistos e alvo de registo para transmissão⁴⁸), baseava-se, agora, num olhar embebido de etnocentrismo, de eurocentrismo e de superioridade civilizacional⁴⁹ (conferida, por exemplo, no caso inglês, pela liderança industrial e económica daquele país⁵⁰), que deixava transparecer “crítica, estranheza, espanto e alguma sobrançeria”⁵¹. Isso mesmo refere Carlos Guilherme Riley ao abordar a visão de Silas Weston, na sua visita aos Açores (Faial e Pico), por volta de 1850: “(...) pode-se dizer que as ilhas do Faial e do Pico representam para

45 Cf. Dias, Fátima Sequeira (1999), pp. 178-194. Segundo Maria Leonor de Sousa, “um caso típico, relativamente aos ingleses, é o modo totalmente negativo com que a tradição e os rituais religiosos dos portugueses são encarados, pois representam a sobrevivência de tudo aquilo que a Reforma quinhentista, considerada um dos pilares da civilização britânica, quisera abolir. Com raras e honrosas excepções, os viajantes ingleses não conseguiram ser objectivos neste campo, pelo que as suas informações resultam em ataques violentos ou em algo a que podemos chamar de caricatura”. Sousa, Maria Leonor M. de (1988), p. 209.

46 Como constata Susana Serpa Silva na análise feita ao olhar estrangeiro sobre as ilhas do Faial e do Pico e sobre as mulheres açorianas no século XIX. Cf. Silva, Susana Serpa (2015) e Silva, Susana Serpa (2016).

47 “Entre esses olhares, situa-se o ‘ingénuo’. Não será um dos modos absolutamente ‘novos’, talvez seja o mais antigo de todos, mesmo o original, aquele que advém da surpresa do homem perante a criação, da inadiável ou inesperada confrontação com a novidade com que se não conta (...)”. Pinto-Correia, João David – “Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingénuo na literatura de viagens”. In Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina/CLEPUL, 2003, p. 13.

48 Cf. Fraga, Maria do Céu – “Literatura de Viagens: Quando nós somos o outro”. Atas do Colóquio *Mark Twain – Um Viajante Inocente? No Centenário do Escritor*. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, n.º 20. Horta: NCH, 2011, pp. 393-401.

49 “Esse olhar caracterizar-se-á de várias formas, a primeira das quais (...) se estabeleceu fosse a ‘ingénua’, a qual será logo seguida ou substituída por outras muito diferentes, mais curiosas ou mais interessadas: o ‘olhar do poder’, o ‘olhar da desilusão e as utopias’ e o ‘olhar da má-fé’”. Pinto-Correia, João David (2003), p. 11.

50 “Outro aspecto que chocou particularmente os viajantes britânicos, chegados do país da Revolução Industrial, com o conseqüente desenvolvimento dos meios de comunicação, foi o estado artesanal em que vivia ainda o povo português e as suas más estradas, que nenhum deixou de notar”. Sousa, Maria Leonor M. de (1988), p. 209.

51 Silva, Susana Serpa (2016), p. 114.

Silas Weston, descontados os prodígios da natureza, um espelho no qual vê refletida a imagem da sua autoconfiante superioridade face a uma sociedade rural cujo desenvolvimento tecnológico diz estar com um século de atraso – ou não viesse ele da industriosa cidade de Providence (...)”⁵².

A análise realizada por Rui Sousa Martins às “objetivas subjetivas”⁵³ que olharam os Açores no decorrer de Oitocentos, conclui que os discursos variam conforme uma série de fatores, exógenos e endógenos, nomeadamente a instrução, o sexo, as motivações ou os recursos. Esses discursos relacionam-se, ainda, com os suportes e interligam-se, de forma diferente, conforme os meios de expressão (escrita e/ou desenhada)⁵⁴ e o contexto comunicacional (‘intrapessoal’ ou ‘interindividual’, ‘grupal’ ou ‘social’⁵⁵).

Um exemplo dessa interligação de meios de expressão e multiplicidade de suportes são, por exemplo, as cartas que Samuel Longfellow enviava para Inglaterra, relatando a sua permanência no Faial, e o caderno de esboços que mantinha nesta ilha.

Samuel Longfellow (1819-1892), norte-americano e irmão do escritor Henry Wadsworth Longfellow, foi perceptor da família Dabney (a convite do Cônsul Charles William Dabney), na ilha do Faial, entre junho de 1843 e o outono de 1844. Influenciado pelas correntes do “transcendentalism” e do “picturesque”, a análise das suas cartas e desenhos poderá servir não só para análises estéticas ou culturais, mas também para revelar um “olhar ecocrítico” (“corrente teórica, (...), que estuda, de uma forma interdisciplinar (...) a produção artístico-cultural em relação ao mundo físico”), como salientou

52 Riley, Carlos Guilherme; Silva, Leonor Sampaio da; Costa, Ricardo Manuel Madruga da – *Um observador observado*. Horta: NCH, 2013, p. 119.

53 Martins, Rui Sousa – “Imagens antropológicas de Oitocentos. Objetivas subjetivas nos Açores”. *Actas do IV Colóquio do Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 2007, p. 655-698.

54 “Tanto privilegiaram um deles (texto escrito, imagem, colecção, exposição), como os utilizaram em paralelo (autor de cartas e de livro de desenhos) ou os associaram na mesma obra (texto ilustrado, postais fotográficos e cerâmicas com inscrições verbais), recorrendo também a formas de interpretação-tradução; ilustrações interpretativas de textos descritivos, reprodução de fotografias em postais ilustrados e de imagens impressas na pintura e na escultura cerâmicas”. Martins (2007), p. 656.

55 “Os estrangeiros, visitantes ou residentes, utilizavam as cartas para alimentar as relações interindividuais com familiares a amigos distantes, enquanto os diários narrativos, os cadernos de desenhos e os álbuns de fotografias criavam memórias identitárias pessoais e familiares”. Martins (2007), p. 656.

Rosa Simas⁵⁶. Das diversas cartas que escrevia da ilha a seu irmão e outros de suas relações relatando o que via e como vivia e passava o seu tempo, inclui-se uma escrita a Edward Everett Hale onde refere, no contexto de um passeio pela ilha “com um grande grupo de senhoras e cavalheiros, uns em cavalo, outros em burros, e ainda alguns a pé”, que se prometia a si mesmo “muitos e agradáveis troféus para o [seu] caderno de esboços”. Já numa carta escrita a sua mãe, datada de 20 de abril de 1844, volta a referir o seu caderno de esboços, desta feita aludindo ao facto de estar completo: “Tenho vagueado um bom bocado, lamentando somente não ter companhia, já que os rapazes preferem passeios a cavalo. De vez em quando pego no meu caderno de esboços que está a ficar cheio e que, num destes dias terei o prazer de folhear e dele falar consigo”⁵⁷. Em outra carta a sua mãe, datada de 4 de maio de 1844, refere que quando os miúdos lhe vêm pedir dinheiro na rua, “à falta de dinheiro, mostro-lhes os meus esboços e tento falar português com eles”⁵⁸.

Podemos, portanto, concluir que, do ponto de vista da produção dos registos de viagem em análise, a autoria (viajante e/ou turista) constituiu-se como parte de uma equação interpretativa da realidade encontrada na chegada às ilhas dos Açores e Madeira, na medida em que o seu contexto de origem (nacionalidade, geografia, educação) molda a forma como a mesma é olhada e descrita e influencia a escolha do que é relatado e desenhado. Do outro lado da equação, estarão os destinos em si e *per si* e a forma como cada viajante desenvolveu uma relação de avaliação/sintonia com os mesmos, consubstanciando-se o produto dessa relação no registo produzido, registo esse que se expressou de diversas formas: escrito, desenhado ou escrito e desenhado. No caso açoriano e madeirense não é irrelevante, muito pelo contrário, a forte ligação ao contexto britânico e norte-americano e a presença de elementos dessas comunidades no local de chegada⁵⁹.

56 Simas, Rosa Neves – “Cartas e Desenhos evocando a natureza dos Açores: Um olhar ecocrítico sobre Samuel Longfellow na Horta. In *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, n.º 22. Horta: NCH, 2013, pp. 105-121.

57 Monteiro, George – “Samuel Longfellow: perceptor dos Dabneys”. In *Atlântida*. Angra do Heroísmo: IAC, 1989, Vol. XXXIV, 1.º semestre, p. 69.

58 Monteiro, George (1989), p. 71.

59 “Madeira contains about 120,000 inhabitants, of whom probably 25,000 reside in Funchal. In this city are upwards of 300 resident British, attracted thither by the wine trade. This colony has in many respects anglicized the place”. Eckersberg, Johan Fredrich – *Views in Madeira*. Dusseldorf: Arnz & Comp, s.d., p. 2.

2.3. A iconografia

O registo iconográfico, tal como o registo escrito, é uma representação “cujo valor intrínseco consiste na dualidade objeto/sujeito”, decorrendo “das possibilidades de leitura do Mundo” que nos aporta⁶⁰. O registo de viagem, encarado como representação do que se vê e de como se vê, poderá ser, assim, e segundo Maria da Graça Ventura, uma forma de invenção/construção do real⁶¹. Nesse sentido, se na abordagem ao registo escrito, no âmbito da literatura de viagem, ponderamos a sua análise e/ou interpretação enquanto registo literário e enquanto registo histórico (não sendo sempre a fronteira entre um e outro bem definida), também no que concerne ao registo iconográfico se colocam dúvidas: estaremos perante um registo artístico ou histórico?

Tendo em conta essa cautela interpretativa, iniciamos esta abordagem à iconografia inserta nos registos de viagem aos Açores e Madeira expondo algumas hipóteses de análise e interpretação da mesma, à luz dos elementos (humanos, estéticos e históricos) que já contextualizámos anteriormente.

No que diz respeito ao que se optou por registar em desenho e/ou impressão (querer registar), para ambos os arquipélagos podemos concluir pela presença de vários elementos em comum, o que decorrerá do contexto e proveniência dos próprios viajantes e da forma, identicamente moldada, de “olhar” a realidade apresentada. Assim, a paisagem, os costumes (sejam festejos, rituais e vestuário), os tipos sociais, o edificado e o “pitoresco” (que poderá integrar alguns dos elementos anteriormente citados) são os grandes enfoques gráficos que compõem as obras de literatura de viagem analisadas para os dois arquipélagos. Em ambos os casos, o que se escolheu e se quis retratar foi uma seleção feita com base em elementos pré-concebidos culturalmente: o que se achava “pitoresco”, o que se estranhava, o que se elogiava, o que se criticava.

No que concerne à representação do elemento paisagístico, e tendo em conta a contextualização estética e artística já exposta anteriormente, podemos estabelecer um paralelismo entre a sua presença constante

60 Ventura, Maria da Graça Mateus – “Do ‘Paraiso Terrenal’ a ‘El Purgatorio’: percursos de desencanto”. In Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina / CLEPUL, 2003, p. 252.

61 Ventura, Maria da Graça Mateus (2003), pp. 233-234, 251-252.

e a proveniência britânica do ilustrador/observador, pois a atenção e sensibilidade tida na observação da natureza é fruto da já comentada tradição britânica do *landscape painting* e do desenvolvimento da procura do *pitresco*. A mesma relação estabelece Maria Leonor de Sousa para o registo escrito, quando refere que “(...) tradicionalmente entusiasmados [os ingleses] pela Natureza, são eles os que mais minuciosamente descrevem as paisagens, revelando uma sensibilidade que em outros é difícil de encontrar e chamando mesmo a atenção para aspectos que aos próprios naturais passavam despercebidos”⁶². O elemento paisagístico é representado nas obras referentes à Madeira e aos Açores, havendo uma relativa coincidência, nas diversas obras analisadas, dos locais – *vistas* – escolhidos para desenhar ou representar em estampas nos dois arquipélagos.

No caso madeirense, a chegada à baía do Funchal, o Curral⁶³, o Rabaçal, a Ribeira de São Vicente⁶⁴ ou a Penha d’Água, por exemplo; no caso açoriano, a chegada à baía da Horta e à de Ponta Delgada⁶⁵, a vista da Horta para o Pico e vice-versa ou as Furnas (zona de caldeiras) e as Sete Cidades (neste caso, sobretudo já no final do século XIX). A importância dada a estas *vistas* em particular é patente quando, no cômputo geral de algumas das obras analisadas, são as únicas estampas a cor, como é o caso das vistas do Pico e das Furnas, a cor, na obra dos irmãos Bullar⁶⁶.

62 Sousa, Maria Leonor M. de (1988), p.209.

63 “No part of the scenery of Madeira is better known, or indeed is more worthy of being known than the Curral, a deep valley lying within a moderate distance of Funchal, and accessible by tolerable roads. This is the first place to which explorers usually direct their steps, and every midshipman employs his first day’s leave of absence (...)”. Eckersberg, Johan F. – *Views of Madeira*, p. 20.

64 “No valley in Madeira is more abundant in picturesque scenery than the Ribeiro of S. Vicente. (...) The bottom of the valley bears a luxuriant growth of wood, principally of chestnut and native laurels, along which vines have been trained much to the increase of picturesque effect.” Eckersberg, Johan F. – *Views of Madeira*, p. 6.

65 “Ponta Delgada presents a remarkably picturesque appearance viewed from the sea, with its numerous churches, convents and white-washed buildings gleaming in the benison of a generous sunshine”. Walker, Walter Frederick – *The Azores: or the Western islands. A political, commercial and geographical account, containing what is historically known of these islands, and descriptive of their scenery, inhabitants, and natural productions; (...) including suggestions to travelers and invalids who may resort to the archipelago in search of health. With maps and illustrations*. Londres: Trubner & CO., Ludgate Hill, 1886, p. 71.

66 Bullar, Joseph e Henry – *A winter in the Azores and a summer in the baths of the Furnas*. Londres: John Von Voorst, Paternoster Row, 1861.



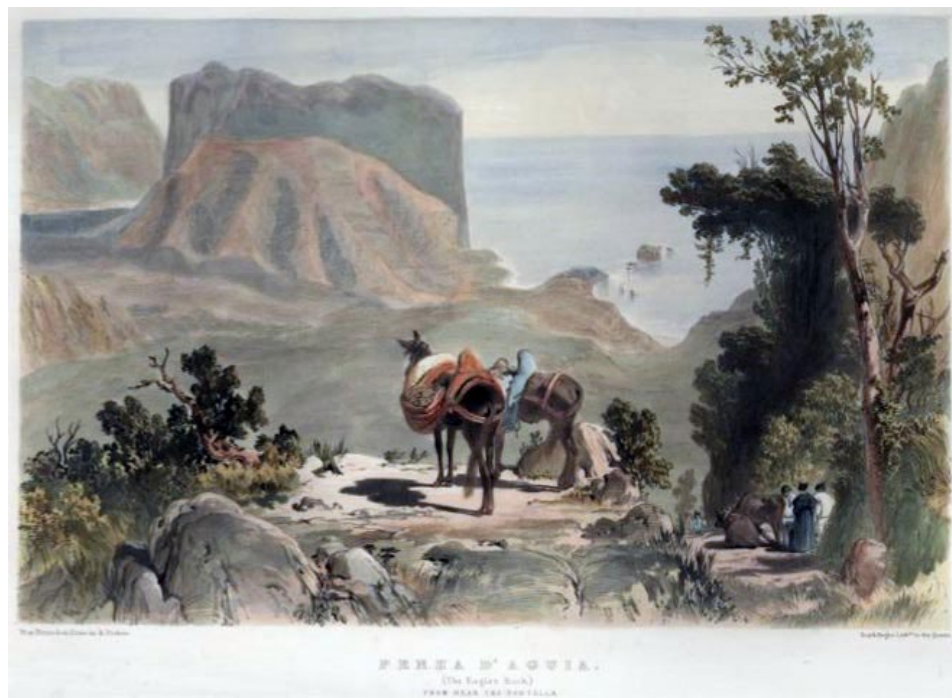
J.F. Eckersberg pinx.

Lith. Jacq. Arriz & C^o Disseldorf.

RABAÇAL.

RABAÇAL.

1 - Rabaçal (Madeira). Johann F. Eckersberg, s.d.



2 – Penha d'Água (Madeira). Andrew Picken, 1840.

A repetição temática poderá explicar-se pelos moldes idênticos que enformam a *procura* (o que ver) e o *olhar* (como ver) – a mesma proveniência geográfica dos viajantes – mas também poderá decorrer de outros fatores. E neste ponto, para além da importância do elemento que é recebido – o viajante – acrescentamos outro argumento que nos parece ser relevante na questão da orientação do olhar para o que registar e como o fazer: o elemento recetor. Se podemos, e devemos, ponderar uma perspetivação do olhar e do registo segundo o contexto de origem do viajante, podemos, igualmente, ponderar alguma influência decorrente de quem recebia esses viajantes, sobretudo até meados do século XIX. Um elemento, aliás, que se repetia nos dois arquipélagos: comunidade britânica (sobretudo inglesa) e/ou norte-americana instalada nas ilhas. Nesse sentido, sendo uma possível explicação para a repetição de desenhos das mesmas vistas, locais e pormenores geomorfológicos, podemos ponderar a presença de uma viagem “guiada” pela seleção prévia de outrem que, baseado nos seus próprios critérios, escolhe apresentar e explicar determinada

realidade aos visitantes que recebe⁶⁷. Estamos, neste caso, perante a criação de “imagens de”, ou seja, construções baseadas na alteridade que analisam, definem e compõem o Outro (humana e fisicamente) e que são transmitidas como real identificação.



3 – Faial com vista para o Pico (Açores).
Captain Boid, 1835.



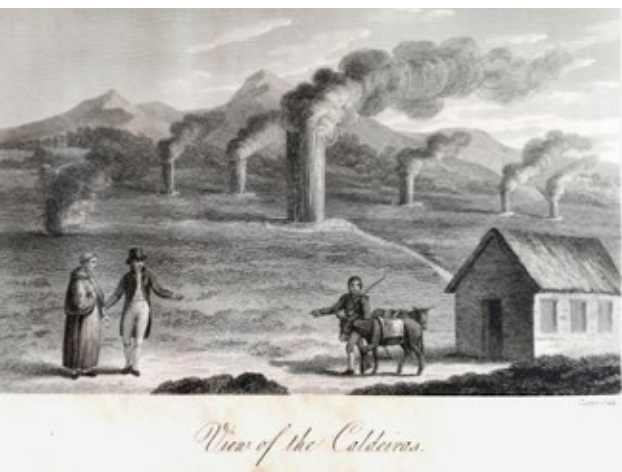
4 – O Faial visto do Pico (Açores).
Joseph e Henry Bullar, 1838/39.

Criam-se, assim, “imagens de” que se repetem em estampas, numa difusão de identificações iconográficas que, talvez mais do que o registo escrito, fixam e criam⁶⁸. Podemos inferir isso mesmo, por exemplo, através da obra de Bernardino José de Sena Freitas (1845), com desenhos e alguma litografia da mão de

67 Uma conclusão que Maria dos Remédios Castelo-Branco retira da análise das obras de Robert Steele (*A Tour through part of the Atlantic or Recollections from Madeira, the Azores (or Western Isles) and Newfoundland, visited in the Summer of 1809*) e de Thomas Ashe (*History of the Azores or Western Islands*): “Em termos de descrição e de narrativa, os dois textos aproximam-se muito, e aproximam-se mesmo nos comentários que pessoas e locais visitados suscitam, em muitos casos os mesmos. O facto não nos surpreendeu, dado que estes dois oficiais da marinha inglesa receberam a hospitalidade da mesma pessoa, que a ambos deu assistência e lhes serviu de intérprete e de guia. Refiro-me ao cônsul britânico em Ponta Delgada, William Harding Read”. Castelo-Branco, Maria dos Remédios – “Viajantes ingleses nos Açores nos inícios do século IX”. In Atas do Colóquio *O Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 1995, p. 283.

68 “Na segunda metade do século XIX, a divulgação do gosto pelas estampas e pelas publicações ilustradas, nos meios burgueses e aristocráticos, o desenvolvimento da indústria tipográfica e litográfica, das artes do desenho, da gravura em madeira e da fotografia, nas ilhas de São Miguel, Terceira e Faial, impulsionou a produção e reprodução local de textos escritos e de imagens etnográficas dos Açores, em especial da ilha de São Miguel”. Martins, Rui Sousa (2007), p. 665.

sua mulher, Mariana A.A.C.A. Freitas, onde se constata a reprodução, litografada por esta, de uma estampa das caldeiras das Furnas originalmente publicada na obra de Thomas Ashe (*View of the Caldeiras*), em 1813, e a vista das caldeiras das Furnas, desenhada por Joseph Bullar entre 1838-39 (*The Baths of the Furnas*).



5 – Caldeiras das Furnas (Açores). Thomas Ashe, 1813.



6 – Caldeiras das Furnas (Açores). Bernardino de Sena Freitas, 1845.

Há ainda, na mesma obra de Sena Freitas, a repetição de outra gravura dos Bullar (*Principal caldeira at the Furnas*), mas assinada por Pr.^a e, finalmente e ainda na mesma obra, a utilização da figura do camponês micaelense com carapuça, dos Bullar, acrescentado com bordão, para compor a capa da obra⁶⁹. Também assistimos a repetição, por exemplo, na reprodução da imagem da autoria do Capitão Tillard (1811-12), referente à erupção vulcânica marítima que daria origem à efémera ilha Sabrina, na obra de John W. Webster (1821).

Como fator de diferenciação e/ou repetição pesa ainda a existência de obras anteriores (com forte presença gráfica ou não) que vão orientando, na comunhão ou na diferença, previamente os fatores acima referidos:

69 “A referida imagem do camponês de bordão, intercalada no texto, foi reproduzida por Mariana Amaral e Freitas numa composição com elementos vegetalistas e fundo montanhoso (...). Desta forma, o ícone emblemático micaelense e o próprio modo de representação, produzidos pelos viajantes ingleses, foram adoptados e veiculados pelas elites nacionais e regionais”. Martins, Rui Sousa (2007), p. 664.



7 – Furnas (Açores).
Bernardino de Sena Freitas, 1845.



8 – Furnas (Açores).
Joseph e Henry Bullar, 1838/39.

“The most formidable obstacle to any further addition to these innumerable works, and which, indeed, ought effectually to close the door against future rivalry in this special school, is Mr. Picken’s magnificent book, entitled “Madeira Illustrated”. With this proof of genius and cultivated talent before my eyes, I almost tremble at the audacity of venturing my feeble sail in the same sea with such a noble bark; and therefore, as much as in my power lies, have shaped my course in a totally different direction; and whilst he depicts the sublime and lofty peculiarities of Madeira landscape, I, recollecting that ‘Surgit amari aliquid’, humbly endeavor to notice, in a manner worthy of the acceptance of the Public, those slighter beauties beneath his genius and regard”⁷⁰.

“Adanson and Masson are, in fact, the only persons, who have left us any account of the natural history of the Azores, and their remarks extend only to botany and zoology (...) The only work having for its object a particular account of the Azores, which I have met with, is the incorrect, and, in many instances, fabulous, ‘History of the Azores by T. A.’, published in 1813”⁷¹.

70 Pitt-Springett, William Samuel – *Recollections of Madeira: dedicated to M.rs Geo. Stoddart*. Londres. Edição do autor, [1843], p. 3.

71 Webster, John W. – *A description of the island of St. Michael, comprising an account of its Geological structure; with remarks on the other Azores or western islands. Originally communicated to the Linnean Society of New England*. Boston: R. P. & C. Williams, N.º2, Cornhill-square, 1821, pp. III, IV.

No que diz respeito à representação dos costumes e tipos sociais, que, como já vimos anteriormente, integram, no evoluir do conceito, aspetos do *pitoresco* oitocentista, sente-se a sua presença mesmo quando os registos são quase exclusivamente escritos e de orientação mais científica⁷². Não obstante, nas obras analisadas, a presença de estampas com representação de vestuário, tipos sociais⁷³ e rituais/festas locais é acentuada e recorrente em todas, para ambos os arquipélagos.



9 – Carapuça micaelense (Açores).
Joseph e Henry Bullar, 1838/39.



10 – Capote e Capelo (Açores).
Walter Frederick Walker, 1886.

72 Até John Webster, que produz um registo maioritariamente científico, refere que “to the geological description of St. Michael some account of the manners and costumes, and of such religious rites and memories of the inhabitants as I witnessed, has been prefixed; and in the appendix I have given as much information as I could collect respecting the islands I did not visit (...). Webster, John W. (1821), p. V.

73 A este respeito, e no que à iconografia produzida sobre os Açores diz respeito, é incontornável a leitura de Martins, Rui Sousa – “Imagens antropológicas de Oitocentos. Objetivas subjetivas nos Açores”. Actas do IV Colóquio do *Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 2007, p. 655-698.

No caso açoriano, destacamos as obras de Walter Frederick Walker⁷⁴, Lyman H. Weeks⁷⁵ e dos irmãos Bullar⁷⁶ pela profusão e representatividade, ainda que sem cor, dos tipos sociais e vestuário das diversas ilhas: camponês micaelense com carapuça⁷⁷; capote e capelo micaelense (com comparações ao modelo faialense); lavadeiras micaelenses e faialenses, aguadeiras picarotas, corvinas e micaelenses, fiadeiras ou leiteiros terceirenses e membros do clero local.



11 – Rebanho (Açores).
Thomas Ashe, 1813.

74 A sua obra adota a representação de um camponês micaelense com a sua carapuça típica como imagem de capa. Walker, Walter Frederick – *The Azores: or the Western islands. A political, commercial and geographical account, containing what is historically known of these islands, and descriptive of their scenery, inhabitants, and natural productions; (...) including suggestions to travelers and invalids who may resort to the archipelago in search of health. With maps and illustrations.* Londres: Trubner & CO., Ludgate Hill, 1886.

75 Também na obra deste jornalista americano consta, como imagem de capa, a representação de um leiteiro terceirenses. Weeks, Lyman H. – *Among the Azores.* Boston: James R. Osgood and Company, 1882.

76 A imagem de abertura do livro é a representação de um camponês micaelense com carapuça. Bullar, Joseph e Henry – *A winter in the Azores and a summer in the baths of the Furnas.* Londres: John Von Voorst, Paternoster Row, 1861.

77 “It is singular how, in the size and form of their *carapuças*, the people of the various and particularly remoter villages in St. Michael preserve a species of ethnographical distinction, which extends to the entire group, the *carapuças*, especially of St. Michael, Terceira and Madeira, differing so entirely as if they belonged to different planets, and a very interesting and good-sized volume might be written upon the strangely varying headgears of the inhabitants, both male and female, of this archipelago (...)”. Walker, Walter Frederick (1886), pp. 284,285. A mesma variedade captou a atenção dos irmãos Bullar que produziram um registo resumo, em desenho, de todos os tipos de chapéus e adereços de cabeça que viram: “(...) and their characteristic distinctions may here be illustrated by a collection of heads indiscriminately taken from our sketch-books, in which the faces and head-dresses peculiar to all the islands we have visited – namely to St. Michael’s, Fayal, Pico, St. George’s, Flores and Corvo, have been correctly represented”. Bullar, Joseph e Henry (1861), p. 211.



12 – Aguadeira do Pico (Açores). Lyman H. Weeks, 1882.

13 – Clero (Açores). Joseph e Henry Bullar, 1838/39.

No contexto madeirense, a mesma profusão constata-se, salientando-se as obras de William Samuel Pitt-Springett⁷⁸, de William Combe⁷⁹, de Andrew Picken⁸⁰ e de James Bulwer⁸¹ na representação, a cores, do vestuário de várias zonas da ilha e de diversos estratos sociais, bem como a tipificação social, em desenho: camponeses da zona sul e norte da ilha da Madeira, agricultores, mulheres fiadeiras, carregadores de vinho⁸² e de lenha, membros da Câmara e do clero (masculino e feminino), senhoras e criadas ou carregadores de palanquins, músicos itinerantes, mulheres idosas, para citar apenas alguns.

78 Pitt-Springett, William Samuel – *Recollections of Madeira: dedicated to M.rs Geo. Stoddart*. Londres: edição do autor, [1843].

79 [Combe, William] – *A History of Madeira: with a series of twenty-seven coloured engravings, illustrative of the costumes, manners, and occupations of the inhabitants of the Island*. Londres: Rudolf Ackermann, 1821.

80 Picken, Andrew – *Madeira illustrated by Andrew Picken with a description of the island*. Londres: Dr. James Macaulay, M. A., 1840.

81 Bulwer, Rev. James – *Views in The Madeiras*. Londres, 1827.

82 “As the characteristic circumstance displayed in the plate admits of a humorous idea, a humorous title has been given to it, but altogether consistent with the natural habits of the peasants employed in the office of wine-carriers. (...) This plate gives so distinct a view of the dress of these people, that a description of it will not find a more suitable place than on this page. Its form is correctly represented by the pencil; and it only remains for the pen to add (...)”. Combe, William (1821), p. 89.



Peasants in usual Costume

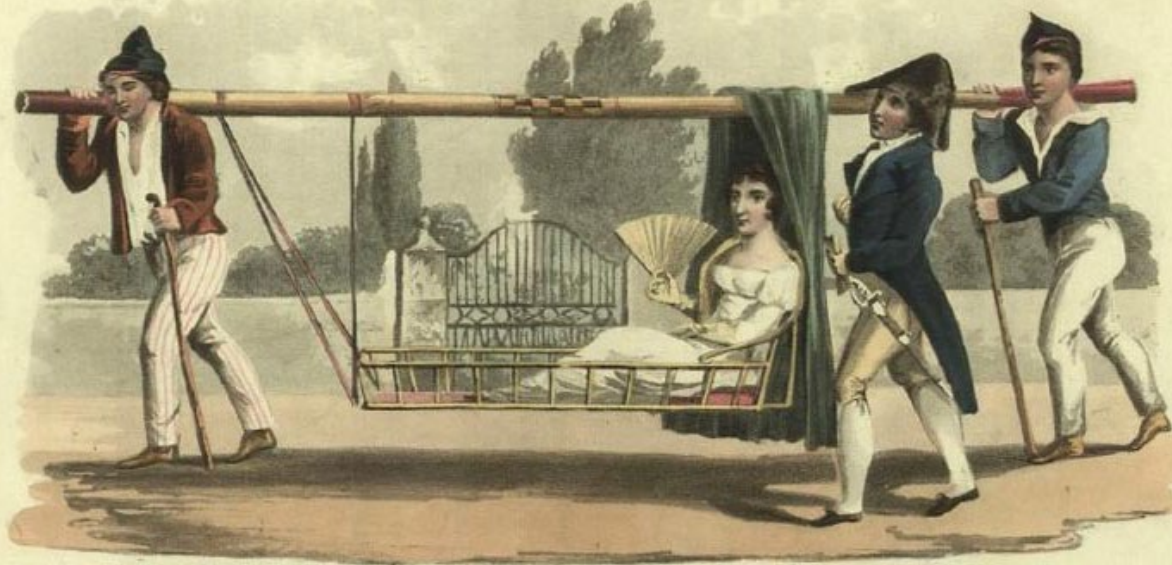


14 – Camponeses com vestuário típico (Madeira). William Combe, 1821.
15 – Camponeses e um membro do Clero (Madeira). Thomas Edward Bowdich, 1823.



16 – Vista sobre o Funchal a partir de S. Lázaro (Madeira). Andrew Picken, 1840.
17 – Baile (Madeira). Isabella Hurst de França, 1853/54. <http://museus.madeira.gov.pt>.

No que concerne às representações dos conjuntos edificados ou arquitetónicos, e tendo por base as obras acima referenciadas para os Açores e Madeira, podemos salientar a representação de largos junto às igrejas principais (Sé do Funchal; Matriz de Ponta Delgada), igrejas e ermidas (Machico, Horta) as fontes/chafarizes e lavadouros públicos, ruas do Funchal, Ponta Delgada e Horta, cemitérios (os católicos e também os ingleses, quando existentes), ruas e teatros, numa abordagem entre a procura e representação do pitoresco e a crítica ao grau civilizacional.



Manner of Visiting among the Ladies at Funchal.

18 – Senhora transportada em liteira (Madeira). William Combe, 1821.



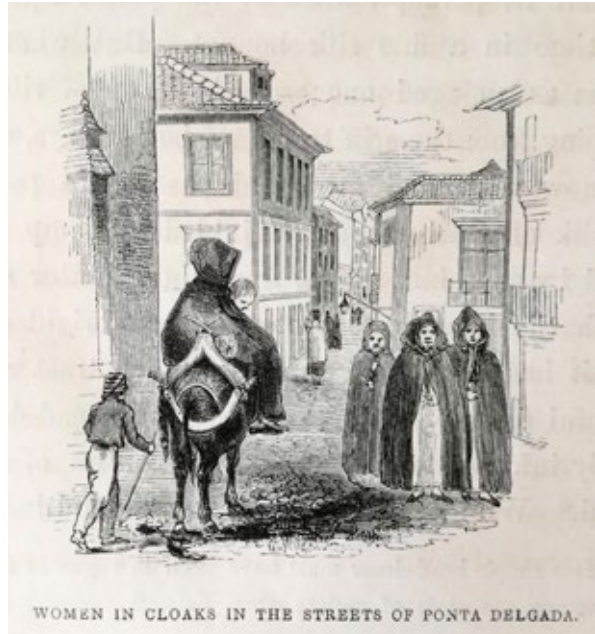
19 – Raparigas corvinas na fonte (Açores). Joseph e Henry Bullar, 1838/39.

Outro elemento a analisar é, ainda, a presença ou não da cor nas ilustrações. Esse fator, a nosso ver, poder-se-á ligar a três causas: a data de edição da obra e a capacidade técnica de impressão à altura, o editor da obra e o propósito da mesma, onde se coloca em causa a primazia ou não do registo iconográfico em relação ao registo escrito.

No primeiro caso, podemos estabelecer uma clara diferenciação de qualidade entre as estampas insertas em obras até meados do século XIX e a partir dessa altura. Se analisarmos a qualidade de impressão na obra de Thomas Ashe (1813), podemos constatar não só uma forma ainda rudimentar de gravura (quando assinada: *Cooper Sculp*), como a expectável ausência de cor nas mesmas. Poderá influir aqui, sempre, o segundo e terceiros fatores, pois essa qualidade, para além da questão técnica, poderá ser condicionada pelo editor em causa e pelo propósito do registo. Ou seja, uma obra editada em 1810-20 estaria sujeita às técnicas disponíveis à época e ao editor em causa, bem como à importância da imagem no contexto do registo. No caso de Thomas Ashe, a inclusão, *a posteriori*, das gravuras é claramente um complemento ao objetivo primordial: o registo escrito.



20 – Largo da Fonte (Madeira). Andrew Picken, 1840.



21 – Mulheres de capote em Ponta Delgada (Açores). Joseph e Henry Bullar, 1838/39.

Não podemos esquecer, também, qual o contexto de produção de tais registos em específico. Neste caso, não se tratavam de registos meramente turísticos, mas com propósitos científicos e políticos claros/definidos⁸³ – neste caso, a perspetiva de passagem dos Açores para o domínio britânico. Justifica-se, assim, a predominância de mapas e cartas de localização geográfica, bem como quadros com elementos estatísticos (que variavam conforme o propósito científico e político da viagem em causa), embora não descurando o serem apelativos ao público em geral:

83 “(...) it is no part of my intention to surprise with extraordinary incidents, or to alarm with hair-breadth escapes. The narrative, therefore, can raise neither wonder nor astonishment; but, I trust, it may afford such entertainment as truth and observations, clothed in an unornamented style, are generally found to yield”. Ashe, Thomas (1813), pp. 2-3.



CATHEDRAL, HORTA.



22 - Igreja na Horta (Açores). Lyman H. Weeks, 1882.

23 - Funchal (Madeira). Frank Dillon, 1850.

“But, it is in a commercial, or rather in a political, point of view that the author appears anxious to exhibit the Azores to the British nation; although he has diversified the subject with interesting anecdote and picturesque description: and he has been induced the more particularly to do so, because no traveler, has heretofore described the Azores: or, to his knowledge, treated upon the same subject”⁸⁴.

Essa condicionante da novidade técnica fica bem expressa, por exemplo, nas identificações das imagens inseridas na obra do Capitão Boid (1835), *A description of the Azores or Western islands from personal observation*. Com desenhos realizados pelo Almirante Sartorius, litografados por *Day & Hagbe Lith.rs to the King*, as estampas possuem indicação expressa de já serem feitas com processo litográfico (“on stone”).

84 Ashe, Thomas (1813), pp. iii, iv.



Des. v. J. Selleny

Drawn & Coloured by Selleny

Lib. J. Faguet

CATEDRALE IN FUNCHAL.

Verlag - Leipzig v. L. T. Frommann u. Co.

Verlagshaus - auswärts in Vertheilung

24 – Sé do Funchal (Madeira). Joseph Selleny, 1857.

O mesmo acontece com a obra do Reverendo James Bulwer (1827), *Views in the Madeiras*, que ostenta no seu frontispício a nota “executed on stone”. E a mesma lógica podemos aplicar à informação constante no frontispício da obra de William Combe (1821) com divulgação da existência de gravuras coloridas (“with a series of twenty-seven coloured engravings”).



25 - Vista de São Miguel (Açores). Captain Boid, 1835.

26 - Santa Cruz (Madeira). Rev. James Bulwer, 1825/26.

Pelo contrário, quando analisamos obras que foram alvo de edições após meados do século XIX, abrangendo já um mais diversificado contexto de viagem ou propósito de edição do relato (outros e novos propósitos) do que os exemplos anteriormente citados, constatamos uma maior presença do elemento iconográfico, não só em termos de qualidade técnica (onde se inclui um uso mais disseminado da cor, sobretudo no caso madeirense, ou a maior definição da estampa como resultado da evolução das técnicas de impressão), mas também em termos da quantidade das ilustrações: um claro objetivo de promover e fixar visualmente. Algumas das obras comportam mesmo descrição do processo de impressão das estampas:

“No apology, however, is needed for the excellent wood-cuts with which these volumes are illustrated. The merit of converting coarse and hasty sketches into engravings of great delicacy and spirit is wholly due to Mr. Fussell, who first reduced and drew them in pencil on the wood, and to Mr. Thompson, and his clever daughters, who afterwards engraved them. In thus transforming their rough materials, these artists have sacrificed no single characteristic truth to effect or picturesqueness”⁸⁵.

Podemos também apontar alguns exemplos que, ao contrário de registos mais antigos, e para o caso madeirense, são construídos em torno e a partir de desenhos feitos em viagem. É o caso da obra *Madeira Illustrated*, de Andrew Picken, de *Recollections of Madeira*, de William Samuel Pitt-Springett, ou de *Views of Madeira*, do norueguês Johan F. Eckersberg, onde se constata que desenhos feitos em e sobre a viagem às ilhas, acabaram por ser editados, a grande maioria em Inglaterra, em obras que podem ser enquadradas no género da literatura de viagem, com texto acrescentado posteriormente. Estamos, portanto, perante a inversão da lógica anterior, havendo, nestes casos, uma orientação textual que obedece ao registo iconográfico, e que o complementa, e não o contrário. Essa primazia da imagem poderá ser o motivo para a vivacidade das cores e para o rebuscado (comicidade) das cenas e personagens retratadas. Aliás, o próprio Pitt-Springett chama a atenção para o objetivo inicial dos desenhos que compõem a sua obra:

85 Bullar, Joseph and Henry (1861), p. viii.

“The Sketches of Madeira Costumes and Characteristic Scenes which are herein delineated, were originally intended for my wife’s Drawing-Room Scrap-book; and I did not, when engaged in their execution, entertain an idea of their attracting more attention and notice than that which a few friendly guests, in lieu of better amusement, might feel inclined to bestow on them. Some of my acquaintance, however, first expressed a wish that I should have a few of the more striking drawings lithographed; and after listening to their flattering counsel, and consenting to their request, I determined on publishing the whole collection as it now appears”⁸⁶.

No caso da obra de Johan Eckersberg, o registo escrito que acompanha a iconografia revela de imediato que foi composto para a complementar, e não o contrário, tentando salientar o objetivo do artista nas escolhas, estéticas e técnicas, tomadas na representação das cenas:

“the village of Cama[sic] de Lobos (...) occupies the centre of the artists painting”⁸⁷; “These regular figures are in striking contrast with the wild and broken outlines around them. The waterfall, which the artist has here depicted in moonlight, is known as the Poço das Calas”⁸⁸; “Crossing the stream as he best can (...) the traveler passes through the villa, half a dozen houses planted round a church, and soon reaches the point from which the view was taken. (...) The other objects in the view have their names, but to detail them would not assist in the comprehension of the artists’ sketch”⁸⁹.

Detendo-nos, ainda, um pouco mais, nas obras sobre a Madeira, podemos salientar alguns aspetos importantes do ponto de vista da interpretação da composição iconográfica destas ilustrações da literatura de viagem. Assim, na obra de William Combe trespassa a sensação de encenação (cenografia) das cenas desenhadas, ou seja, a criação da imagem para ilustrar determinados elementos que apreendeu na viagem. No prefácio, o próprio autor alude à importância da presença das imagens (gravuras) que compõem o registo da obra:

86 Pitt-Springett, William Samuel – *Recollections of Madeira*, [ca 1843].

87 Eckersberg, Johan F. – *Views in Madeira*, estampa “Cabo Girão”, p. 8.

88 Idem, estampa “Waterfall, S. Vicente”, p. 6.

89 Idem, estampa “Ravine of São Vicente”, p. 10.

“It is presumed that its pages will not be found defective in historical or topographical information, and that the manners of the people are correctly displayed in a series of Engravings, communicated by a resident of the Island, which, by the enlivened character of the designs, will tend to amuse the inquisitive reader, and instruct the visitors of the Island in that preparatory knowledge (...). These designs being made with a view to display character, as well as dress and figure, appropriate thoughts naturally arising from the description have been ventured, to increase the interest of the picture (...)”⁹⁰.

Veja-se, igualmente, como descreve as diversas estampas que dão o mote à obra, tomando apenas como exemplo a descrição da estampa intitulada “Rural occupation”:

“The young woman, as represented in the plate, is engaged in spinning from the distaff, (...). The old woman appears to be winding thread from the reel into balls. The banana-tree, rising behind her, grows here in great plenty; and the turkey, a figure which seems to enliven the picture, is of some consequence (...). The old woman must be considered as having attained a very advanced age, being represented with spectacles, as the natives generally retain the blessing of sight to the latest period of life (...)”⁹¹.

Podemos ainda, nesta análise, estabelecer uma diferença relacional entre as ilustrações feitas *in loco* (“on the spot”) e as feitas *a posteriori*, já com base na memória visual e/ou oral e escrita. É a diferença do “olhar” que analisa, filtra e regista diretamente (com um determinado objetivo e condicionado às técnicas e condições de elaboração do desenho na hora⁹²) e um registo feito a partir de

90 Combe, William (1821), p. iv.

91 Combe, William (1821), p. 67. Igualmente encenadas nos parecem as estampas “A farmer and his daughter going to town”, na página 73, “Female peasants grinding corn”, na página 75, ou “Peasants in their general costume”, na página 77.

92 “The main object which the Authors have kept before them has been to convey to others, as clearly and faithfully as they were able, their own impressions of what they saw during an eight months’ residence among these almost unknown islands; and they have been content to allow these impressions to stand in the somewhat unfinished form of extracts from their journals, in hope that notes made on the spot might have a greater truth about them than more finished recollections composed at home”. Bullar, Joseph e Henry (1861), p. viii.



27 – Machico (Madeira). Frank Dillon, 1850.

um “olhar” indireto ou de memória⁹³ (relato condicionado que equivale a um desenho orientado). Assim, o desenho dito “ao natural”, componente da viagem oitocentista⁹⁴, feito ao ritmo da viagem e, na maioria dos casos, com recurso à aguarela, assume relativa importância, justificando-se a inclusão nos próprios

93 “Parece-me particularmente importante o modo de supressão e complementação como explicação da construção do mundo nos textos dos viajantes. (...) aquilo que retemos ou captamos constitui ‘fragmentos e pistas’ significativos que requerem complementação e composição. (...) A nossa memória surge-nos, assim, como um registo subjetivo baseado em supressões e complementações. (...) Claro que se segue, naturalmente, o modo de deformação que mais não é do que uma reconfiguração, correção ou distorção daquilo a que se poderá chamar realidade”. Ventura, Maria da Graça Mateus (2003), p. 233.

94 O registo fiel ao natural aplicava-se tanto ao escrito, como ao iconográfico. A esse respeito, leia-se o que escreveu Thomas Ashe, em 1813: “The painter, therefore, should not be permitted to bring together all the pleasing features of Nature for the distinct purpose of constituting a natural landscape. Nothing is to be allowed to the imagination. He should confine himself to the spot on which he stands, and introduce nothing alien to the scene presented. The eye of truth should never be offended, merely that the picturesque eye may be gratified. I may also remark, that the power which the imagination has over these natural scenes is not greater than the power which they have over the imagination. (...) Though the eye, therefore, might take more pleasure in a view of the Azores in a picturesque light; that is, adorned by the hand of Art, yet I much doubt whether such a view would have that strong effect on the imagination as when rough, as it shall be from my pen, with all its bold irregularities about it; (...)”. Ashe, Thomas (1813), p. 4.

títulos e subtítulos das obras⁹⁵ – Robert White (“*Illustrated with Engravings, from Sketches taken on the spot by John Botcherby, Esq.*”); Rev. James Bulwer (“*Drawings made from nature*”); Frank Dillon (“*Sketches in the Island of Madeira*”) – e a constante na rotina da viagem: “We lounged about on the empty casks, – *sketched the sailors*, – talked to the jew, – watched the eggs while roasting, – made tea for ourselves and the qualmiest passengers, – fed the consumptive soldier with eggs and wine, – climbed in and out of the cabin, – (...)”⁹⁶.

Para finalizar esta análise, podemos ainda acrescentar uma outra condicionante à produção do registo iconográfico e que se prende com as diversas autorias dos registos, ou seja, os casos em que o registo escrito é produzido por um autor e o registo iconográfico por outro. Não estaremos, nestes casos, perante a conjugação de dois “olhares” que, apesar de complementares (olhada com o mesmo tipo de filtro, a realidade observada é encarada com interesse ou não) não deixam de ser duas formas de “olhar”, selecionar e representar/registar?



27 – Machico (Madeira).
Frank Dillon, 1850.

⁹⁵ “No período romântico (...) é frequente encontrar nos títulos de relatos de viagem ingleses o termo *sketch*, que deveremos traduzir como *esboço*, se queremos conservar a intenção do autor. Ao usá-lo, tentava-se transpor para a descrição literária o estilo correspondente ao exercício tão em voga de registar em desenho – ou melhor, em esboço – os aspectos mais interessantes dos lugares por onde se passava.” Sousa, Maria Leonor M. de (1988), p. 207.

⁹⁶ Bullar, Joseph e Henry (1861), p. 292.

É o caso, por exemplo, da obra de Robert White (1851), “illustrated with engravings from sketches taken on the spot by John Botcherby Esq.”. A cêdência das imagens para compor a obra final por parte de John Botcherby valeu-lhe uma referência no prefácio da mesma: “an additional and important interest has been imparted to the work by the kindness of John Botcherby, Esq., who has furnished the excellent and accurate sketches from which the illustrations have been taken”⁹⁷. É também o caso, já no âmbito açoriano, da iconografia da obra de Walter Frederick Walker, onde constam ilustrações feitas por um aristocrata local e artista amador – o Barão das Laranjeiras⁹⁸.



29 – Festas do Espírito Santo (Açores). Walter Frederick Walker, 1886.

97 White, Robert – *Madeira, Its Climate and Scenery: containing medical and general information for invalids and visitors: a tour of the island, etc.* 1851, p. V.

98 Duarte Borges de Medeiros da Costa e Albuquerque, 3.º barão das Laranjeiras, nasceu em Ponta Delgada, São Pedro, Quinta das Laranjeiras, a 8 de julho de 1851, e morreu no Pará, Brasil, em novembro de 1899.

As duas ilustrações saídas da sua pena diferenciam-se das restantes que compõem a totalidade da obra, não só na qualidade do desenho, mas igualmente pelo pormenor captado, algo que só um olhar local, próprio da comunidade observada, poderia fazer representar. Esse facto é plenamente visível na estampa desenhada e litografada pelo Barão das Laranjeiras, referente a uma festa do Espírito Santo na ilha de São Miguel⁹⁹.

Conclusão

No contexto da literatura de viagem oitocentista produzida acerca das ilhas açorianas e madeirenses, e com base na iconografia das obras analisadas, podemos concluir que a produção destes registos visuais enformou-se, em primeiro lugar, de todo um conjunto de fatores culturais oitocentistas que orientaram não só as estéticas procuradas, como também as estéticas produzidas. A este conjunto de fatores associa-se o elemento que contextualiza o próprio viajante, tomando a sua proveniência carácter influenciador na forma de olhar a realidade insular e de a representar.

Desta forma, a produção iconográfica analisada está marcada pela escolha do que se quis retratar (o que se relaciona com o fator cultural e com o fator de proveniência do autor do registo – condicionamento do olhar para a procura), prevalecendo a recorrente presença de representações de paisagens, costumes, tipos sociais e conjuntos edificados, espelhando a evolução conceptual do romântico *pitoresco*.

Está igualmente marcada pela forma como foi retratada, nomeadamente no que ao uso da cor e ao desenho do natural diz respeito. No primeiro caso, estabelecemos uma relação com a própria técnica de impressão e com os objetivos da obra, pois apesar de eventuais originais em aguarela (cor), a produção da estampa, condicionada pelos dois fatores acima referidos, poderia constituir-se apenas como uma representação sem cor. No segundo caso, abordámos a questão do desenho feito “in loco”, ou “on the spot”,

99 “I must also express my deep obligation to my talented friend, the Baron Das Laranjeiras, for the two excellent and faithful drawings he kindly made for me, and which I present exactly as received from him. I have, lastly, to thank the Proprietors of the «Graphic» for the illustrations taken from photographs they have permitted me to reproduce”. Walker, Walter Frederick (1886), p. iv.

componente da viagem oitocentista, tentando estabelecer diferenças entre os desenhos (e respetivas reproduções) feitos ao natural e os desenhos feitos *a posteriori*, com base em relatos ou memória.

Relacionado com este ponto, está outro elemento da nossa análise: a primazia do desenho em relação ao registo escrito no cômputo geral da obra, sendo que algumas das obras analisadas, nomeadamente as referentes à Madeira, invertem a lógica de uma ilustração que acompanha e complementa um relato escrito. Em alguns casos, a iconografia produzida toca a encenação de cenas baseadas nos elementos apreendidos a partir do real e da viagem que são comentadas.

Finalmente, abordámos também a produção de iconografia independente do autor do registo escrito. Nestes casos, estaremos perante dois olhares que, muitas vezes, expressando o que era visto em suporte diferente (escrito – desenho) não deixava de exprimir o mesmo valor e apreciação do que era olhado.

A iconografia oitocentista da literatura de viagem estrangeira analisada permite, assim, concluir pela presença de elementos idênticos para os dois arquipélagos, decorrentes da moldura estética, cultural e social comum e da idêntica proveniência da grande maioria dos viajantes e autores dos registos. No entanto, para o caso madeirense a diversificação técnica (gravura, litografia, cor e desenho do natural) é mais marcante, relacionando-se este fator, pensamos, com a evolução do próprio conceito de *viagem* e do contexto de produção do seu registo: turística/turistas.

Bibliografia

Andrews, Malcolm – *The search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. S.I.: Scholar Press, 1989.

Besson, Françoise – *Le paysage pyrénéen dans la littérature de voyage et l'iconographie britanniques du dix-neuvième siècle*. Paris: L'Harmattan, 2000.

Castelo Branco, Maria dos Remédios – “Testemunhos de viajantes ingleses sobre a Madeira”. Actas do *I Colóquio Internacional de História da Madeira 1986*. Funchal: Governo Regional da Madeira, 1989, vol. I, p. 198-245.

Castelo-Branco, Maria dos Remédios – “Viajantes ingleses nos Açores nos inícios do século IX”. *Atas do Colóquio O Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 1995, pp. 283-289.

Costa, Ricardo Manuel Madruga da Costa – “Uma outra visão do Faial – A reportagem de um companheiro de viagem de Mark Twain”. *Atas do Colóquio Mark Twain – Um Viajante Inocente? No Centenário do Escritor. Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, n.º 20. Horta: NCH, 2011, pp. 467-481.

Cristóvão, Fernando (Coord.) – *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e bibliografias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina/CLEPUL, 2003.

Dias, Fátima Sequeira Dias – “A redescoberta das ilhas: a construção de um imaginário (a visão nem sempre “politicamente correta” do viajante nas ilhas)”. *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*. Angra do Heroísmo: IHIT, 1999, Vol. LVII.

Faria, Cláudia; Alves, Graça; Gomes, Sandra – *Paisagens literárias. A Madeira nos contornos da escrita*. Funchal: Secretaria Regional da Cultura, Turismo e Transportes. Centro de Estudos de História do Atlântico, 2014.

Ferreira, H. Amorim – *Naturalistas Britânicos nos Açores*. Ponta Delgada: Of. Tip. do “Diário dos Açores”, 1947.

Fraga, Maria do Céu – “Literatura de Viagens: Quando nós somos o outro”. *Atas do Colóquio Mark Twain – Um Viajante Inocente? No Centenário do Escritor. Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, n.º 20. Horta: NCH, 2011, pp. 393-401.

Luz, J. L. Brandão da – “O vale das Furnas na literatura de viagens do século XIX”. Separata da revista *Insulana*. Ponta Delgada: ICPDL, 1995.

Martins, Rui Sousa – “Imagens antropológicas de Oitocentos. Objetivas subjetivas nos Açores”. *Actas do IV Colóquio do Faial e a Periferia Açoriana*. Horta: NCH, 2007, p. 655-698.

Monteiro, George – “Samuel Longfellow: perceptor dos Dabneys”. In *Atlântida*. Angra do Heroísmo: IAC, 1989, Vol. XXXIV, 1.º semestre.

Pereira, Maria Dilar da Conceição – *O caderno de campo na construção do desenho científico*. Tese de mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, 2012.

Pinto-Correia, João David – “Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingénuo na literatura de viagens”. Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina/CLEPUL, 2003.

Pratt, Mary Louise – *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1991.

Riley, Carlos Guilherme; Silva, Leonor Sampaio da; Costa, Ricardo Manuel Madruga da – *Um observador observado*. Horta: NCH, 2013.

Rodrigues, José Damião – “Entre ficção e realidade: O Faial e as Ilhas do Grupo Central no Relato da Segunda Viagem de James Cook. Atas do III Colóquio O Faial e a Periferia Açoriana. Horta: NCH, 2004, pp. 85-101.

Silva, Susana Serpa – “As ilhas do Faial e do Pico, vistas no século XIX, por viajantes estrangeiros”. Actas do VI Colóquio O Faial e a Periferia Açoriana. Horta: NCH, 2015.

Silva, Susana Serpa – “O olhar de viajantes estrangeiros sobre as mulheres açorianas (século XIX)”. Conde, Manuel A.; Machado, Margarida V. R.; Silva, Susana S. (Coord.) – *Percursos da História. Estudos In Memoriam de Fátima Sequeira Dias*. Ponta Delgada: Nova Gráfica, 2016.

Simas, Rosa Neves – “Cartas e Desenhos evocando a natureza dos Açores: Um olhar ecocrítico sobre Samuel Longfellow na Horta”. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, Horta: NCH, 2013, n.º 22.

Sousa, Maria Leonor M. de – “Viagens e viajantes”. In *Arquipélago História*. Número Especial (1988). Ponta Delgada: UAÇ/CEGF, pp. 205-210.

Taquelim, Mara – *Desenhando em viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*. Tese de mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, 2008.

Ventura, Maria da Graça M. (Coord) – *Viagens e viajantes no Atlântico Quimbentista*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

Ventura, Maria da Graça Mateus – “Do ‘Paraiso Terrenal’ a ‘El Purgatorio’: percursos de desencanto”. Cristóvão, Fernando (Coord.) – *O olhar do viajante. Dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina/CLEPUL, 2003.

Vieira, Alberto – *Do eden à Arca de Noé*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1999.

Vieira, Alberto – *As Ilhas Atlânticas – Para uma visão dinâmica da sua História*. Online, Funchal, CEHA, disponível em: <http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/avieira/islas.pdf>, consultado em 02.06.2017.

Fontes impressas

Ashe, Thomas – *History of the Azores or Westerns Islands*. Londres: printed for Sherwood, Neely, and Jones, Paternoster Row, 1813.

Bowdich, T. Edward – *Excursions in Madeira and Porto Santo, during the Autumn of 1823, while in his third voyage to Africa*. Londres: George B. Whittaker, 1825.

Brassey, Lady – *In the trades, the tropics & the roaring forties, by Lady Brassey*. Londres: Longmans, Green & C.^o, 1885.

Bullar, Joseph and Henry – *A winter in the Azores and a summer at the baths of the Furnas* [1838-39]. Londres: John Von Voorst, Paternoster Row, 1861.

Coleridge, Nelson – *Six months in the West Indies*. Nova Iorque: G&C Carvill and E Bliss & E White, 1826.

Combe, William – *A history of Madeira. With a series of 27 coloured engravings, illustrative of the costumes, manners, and occupations of the inhabitants of that island*. Londres: R. Ackermann, 101, Strand, 1821.

Cooper, William White – *The Invalid's Guide to Madeira with a description of Tenerife, Lisbon, Cintra, Maфра, etc.* Londres: Smith, Elder and Co., 1840.

Dillon, Frank – *Sketches in the Island of Madeira, by Frank Dillon*. Londres: Paul and Dominic Colnaghi, 1850.

Hadfield, William – *Brazil, the River Plate and the Falkland Islands, with the Cape Horn Route to Australia, including notices of Lisbon, Madeira, Canaries and Cape Verdes*. Londres, 1854.

Harcout, Edward William – *A sketch of Madeira containing information for the traveler or invalid visitor*. Londres: John Murray, 1851.

Picken, Andrew – *Madeira: illustrated by Andrew Picken, with description of the Island*. Edited by Dr. James Macaulay, M. A. – London: Day & Haghés, 1840.

Pitt-Springett, William Samuel – *Recollections of Madeira: dedicated to M.rs Geo. Stoddart / by W. S. P. S.* – London; 17 Gate S.t, Lincoln's Inn F.ds: published for the author, [ca 1843]: Day & Haghe Lith.rs to the Queen).

Rendell, J. M. – *A handbook of Madeira / Concise handbook of the island of Madeira with a plan of Funchal and Map of the island*. Londres: C. Kegan Paul & C.^a, 1881.

Roundell, Julia – *A visit to the Azores with a chapter on Madeira*. Londres: Bicker & Son, 1889.

Walker, Walter Frederick – *The Azores: or Western Islands. A political, comercial and geographical account, containing what is historically known of these islands, and descriptive of their scenery, inhabitants, and natural productions*. Londres: Trubner & C.^a, Ludgate Hill, 1886.

Weeks, Lyman H. – *Among the Azores*. Boston: James R. Osgood and Company, 1882.

Wilde, W. R. – *Narrative of a voyage to Madeira, Teneriffe and along the shores of the Mediterranean, including a visit to Algiers, Egypt, Palestine, Tyre, Rhodes, Telmussus, Cyprus and Greece, with observations on the present state and prospects of Egypt and Palestine, and on the climate, natural history, antiquities, etc.* Dublin: William Urry, Jun. and Company, 1840.

Wilkes, Charles – *Voyage round the World embracing the principal events of narrative of the United States Exploring Expedition*. Philadelphia: Geo. W. Gorton, 1849.

Wortley, Emmeline Stuart – *A visit to Portugal and Madeira*. London: Chapman and Hall, 1854.

Anexos

Anexo: Tabela 1 – Tabela comparativa das obras analisadas.

Anexo

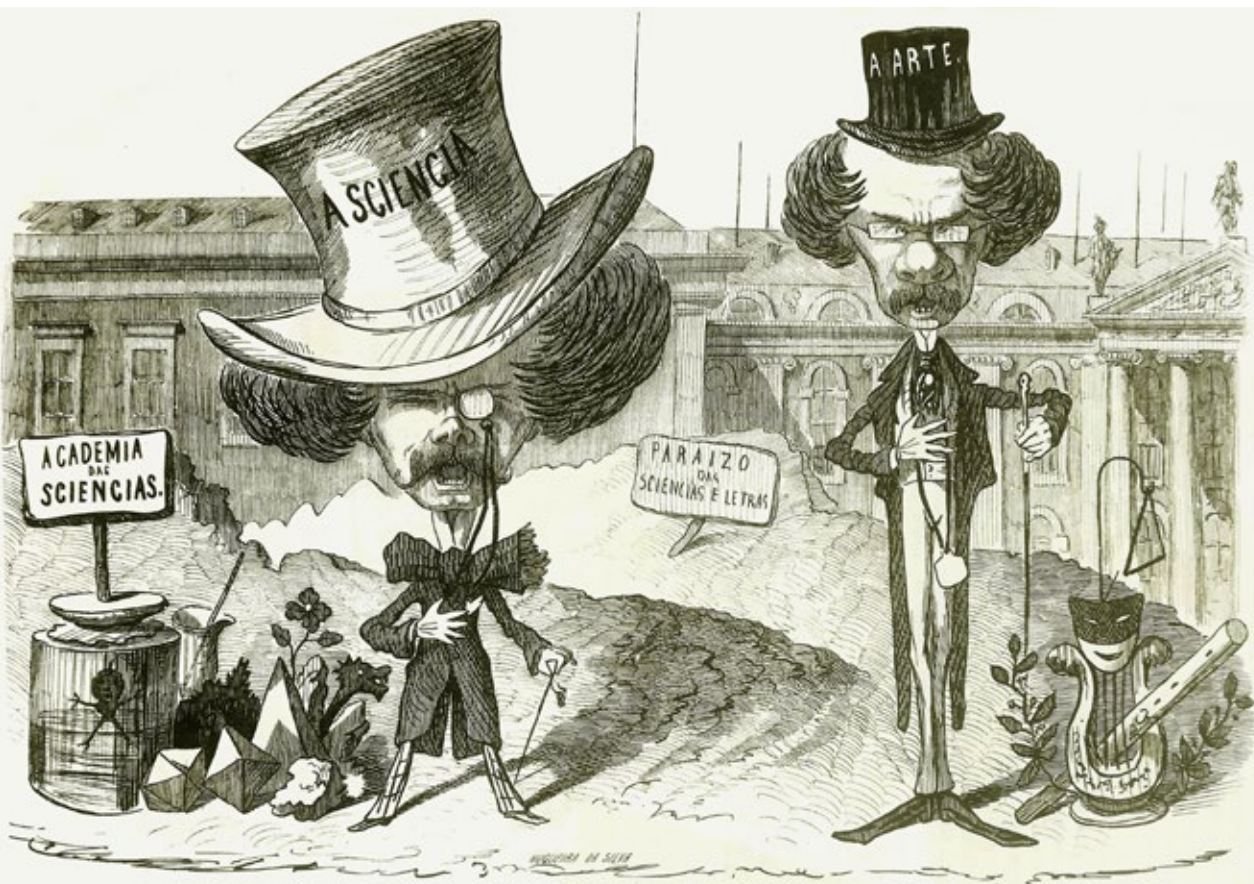
Tabela 1 – Tabela comparativa das obras analisadas

Autor	Obra	Data da viagem	Data da edição	Arquipélago	Desenho	Litografia	Cor	Editor
Lady Annie Brassey	In the trades, the tropics & the roaring forties.	188?	1881	Madeira Açores			P/B	
Thomas Edward Bowdich	Excursions in Madeira and Porto Santo, during the Autumn of 1823, while in his third voyage to Africa.	1823	1825	Madeira	Sarah Bowdich (mulher)		Cor	Londres: George B. Whittaker. Impresso por William Clowes
Frank Dillon	Sketches in the Island of Madeira.		1850	Madeira	Frank Dillon		Cor	Londres: Paul and Dominic Colnaghi
Emily Geneviève Smith [Mrs. Reginald Southwell Smith]	A panoramic view of the city of Funchal, in the island of Madeira: sketched on the spot.		1844	Madeira	Emily Geneviève Smith	I. Haghe Lith.r to the Queen	P/B Cor	Londres: B. Benson; D. Bogue; R. Innes
Andrew Picken	Madeira illustrated by Andrew Picken with a description of the island.		1840	Madeira		Day & Haghes Lith.rs to the Queen	Cor	Londres: Dr. James Macaulay, M. A.
[William Combe]	A History of Madeira: with a series of twenty-seven coloured engravings, illustrative of the costumes, manners, and occupations of the inhabitants of the Island.		1821	Madeira			Cor	Londres: Rudolf Ackermann

Autor	Obra	Data da viagem	Data da edição	Arquipélago	Desenho	Litografia	Cor	Editor
[William e Richard Westall]	Foreign Scenery, A Series of Picturesque and Romantic Scenery in Madeira, the Cape of Good Hope, Timor, China, Prince of Wales's Island, Bombay, Mahratta Country, St. Helena and Jamaica.			Madeira	William e Richard Westall			Londres: T. Cadell & W. Davies
Rev. James Bulwer	Views in The Madeiras.	1825 1826	1827	Madeira	Rev. James Bulwer	William Westall		Londres
[Alfred Lyall]	Rambles in Madeira, and in Portugal in the early part of M.DCCC.XXVI with an appendix of details, illustrative of the health, climate, produce and civil history of the island.	1826	1827	Madeira				Londres: impresso por C. & J. Rivington
Johan Fredrich Eckersberg	Views in Madeira.			Madeira	Johan Fredrich Eckersberg	Lith. Jnst Arnz & C.º Dusseldorf	Cor	Dusseldorf: Arnz & Comp
Edward Vernon Harcourt	A sketch of Madeira: containing information for the traveler, or invalid visitor.		1851	Madeira	Lady Susan V. Harcourt			Londres: John Murray
Robert White	Madeira, Its Climate and Scenery: containing medical and general information for invalids and visitors: a tour of the island, etc.		[1851] 1860 (2.ªed)	Madeira	John Botcherby			[Londres: Cradock & C.ª Patternoster Row, and F. Wilkinson & C.ª Madeira] Edimburgo: Adam and Charles Black

Autor	Obra	Data da viagem	Data da edição	Arquipélago	Desenho	Litografia	Cor	Editor
W.S.P.S. [William Samuel Pitt-Springett]	Recollections of Madeira: dedicated to M.rs Geo. Stoddart.		c.1843	Madeira		Day & Haghe Lith.rs to the Queen	Cor	Londres. Publicado pelo autor.
John W. Webster	A description of the island of St. Michael, comprising an account of its Geological structure; with remarks on the other Azores or western islands. Originally communicated to the Linnean Society of New England.	1817-18	1821	Açores: São Miguel. Referências a outras ilhas.	Mapa dos Açores: H. Morse Sc. Mapas barométricos 2 reproduções da erupção da ilha Sabrina, 1811 – Capt. Tillard del; Annin & Smith sc. Vista do Pico e São Jorge a partir do Faial – Annin & Smith sc.		P/B	Boston: R. P. & C. Williams, N.º2, Cornhill-square.
Walter Frederick Walker	The Azores: or the Western islands. A political, commercial and geographical account, containing what is historically known of these islands, and descriptive of their scenery, inhabitants, and natural productions; (...) including suggestions to travelers and invalids who may resort to the archipelago in search of health. With maps and illustrations.		1886	Açores: São Miguel	Barão das Laranjeiras Des. e Lith. Gravuras a partir de fotografias; Mapa de S. Miguel a partir do Capitão Vidal.	Lith. dos Açores (1882)	P/B	Londres: Trubner & CO., Ludgate Hill

Autor	Obra	Data da viagem	Data da edição	Arquipélago	Desenho	Litografia	Cor	Editor
Lyman H. Weeks	Among the Azores.		1882	Açores: Flores, Faial, Pico, Terceira, São Miguel	J. Marley del.	Mapa litografado em Nova Iorque	P/B	Boston: James R. Osgood and Company
Captain Boid	A description of the Azores or Western islands from personal observation.		1835	Açores: São Miguel, Faial, vista do Pico	Admiral Sartorius	Day & Haghe Lith.rs to the King; Mayhew & Isaac Lith. (mapas)	P/B	Londres: Edward Churton
Thomas Ashe	History of the Azores or Western islands; containing an account of the Government, laws and religion, the manners, ceremonies, and character of the inhabitants: and demonstrating of the importance of these valuable islands to the British Empire. Illustrated with maps and other engravings.		1813	Açores: São Miguel		Cooper Sculp.;; engravings by H. Cooper, 28, Chancery Lane (mapa)	P/B	Londres: printed for Sherwood, Neely, and Jones, Paternoster Row
Joseph and Henry Bullar	A winter in the Azores and a summer in the baths of the Furnas.	1838- 39	1861	Açores: São Miguel, Terceira, Faial, Pico, São Jorge Flores, Corvo			P/B Cor	Londres: John Von Voorst, Paternoster Row



Uma voz: - Quem é o primeiro homem de Portugal? - (Ambos ao mesmo tempo:) - Eu eu!...

1 - Uma voz: - Quem é o primeiro homem de Portugal? - Ambos ao mesmo tempo: - Eu eu!... Desenho de Nogueira da Silva. *Jornal para rir*, 1856, p. 20.

Nogueira da Silva (1830-1868) e a caricatura satírica

Maria de Aires Silveira*

Resumo

Francisco Augusto Nogueira da Silva (Lisboa, 1830-1868) morreu jovem, mas destacou-se nos periódicos de meados do século XIX como crítico social, através de ilustrações em xilogravura. Foi aprendiz de gravador na oficina do Arsenal do Exército, com doze anos, matriculou-se na Academia Real das Belas-Artes e por insistência paterna, abandonou os estudos para assentar praça como aspirante de marinha. Foi o diretor artístico da *Revista Popular* (1849-51) e interessou-se pelo estudo técnico da gravura em madeira. Fascinava-o o inventário de “Tipos nacionais”, o registo crítico de janotas à porta do café Marrare, no Chiado, de gaiatos pelas ruas, do noveleiro político e dos frequentadores do Passeio Público, em noites de iluminação. Também em *A Semana*, no mesmo ano, desfilavam figuras características lisboetas em “Mistérios do Chiado”, e alguns anos depois, em 1856, fundava o *Jornal para rir*, com a duração de um ano.

* Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa. Créditos das imagens: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Uma experiência inédita para a caricatura em Portugal, onde texto e imagem se ligavam, de forma original e humorística, apresentando figuras grotescas e provincianas. Em 1856, neste jornal, evidenciou a caricatura de uma figura popular com intenções políticas, provavelmente inspiradora de Rafael Bordalo Pinheiro. No final deste semanário, um poderoso autorretrato e alguns textos com referências francesas de humoristas contemporâneos, Gavarni, Grandville, Cham e Philippon, revelavam conhecimentos de uma cultura visual, ligada à ilustração de periódicos estrangeiros. O periódico *Arquivo Pitoresco*, publicado a partir de 1857, sob a sua direção artística, distinguiu-se pela técnica aperfeiçoada da gravura em madeira, explorando um “museu vivo” de populares e burgueses, que se expunham em primeiro plano, entre a sátira e a hilaridade, um “petisco social”, esclarecia Nogueira da Silva. O prazer do riso estava presente na caricatura de uma “saia-basílica” no ônibus, na ostentação de riqueza do provinciano analfabeto, no cortejo domingueiro de famílias patriarcais, no galego da esquina, no barbeiro-sangrador... A surpreendente ousadia crítica das ilustrações das Obras completas de Nicolau Tolentino, em 1861, articulava-se com a defesa de ideais sociais, assumindo-se como professor gratuito de Desenho, no Centro de Melhoramento das Classes Laboriosas, e fundou a associação Civilização Popular. Nogueira da Silva foi um dos primeiros desenhadores ilustradores desta época a utilizar a caricatura, o traço simplificado, os sombreados excessivos e o desenho exorbitante, em situações caricatas.

Palavras-chave: Jornalismo, ilustração, caricatura, xilogravura, Nogueira da Silva, *O Panorama*, *Jornal das Belas-Artes*, *Revista Popular*, *Jornal para rir*, *Arquivo Pitoresco*, *O Ocidente*, *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*.

A caricatura, uma das mais vibrantes e cáusticas formas de expressão artística que se desenvolveu durante o século XIX, estimulada pelo florescimento da imprensa periódica ilustrada, sobretudo em França, teve significativos ecos em Portugal. Nesta época, a prática da gravura em madeira foi fundamental para o sucesso da imprensa periódica por permitir uma maior tiragem, a partir de uma técnica mais simples e apurada do que a gravura em matriz de metal. Destacavam-se os qualificados gravadores Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), João Pedroso (1825-1890), Caetano Alberto (1843-1924), Francisco Pastor (1850-1922) e José Maria Baptista Coelho (1812-1891). De facto, esta prática atingiu grande sucesso por se ajustar à elevada produção de jornais e revistas que garantiam a exigência reputada da imagem, tornando-se acessíveis e atraentes, de modo a combinar a pena e o buril. Os periódicos destacavam artigos informativos e de opinião, folhetins e novidades, mas também imagens representativas do património nacional, como monumentos, reconhecidos vultos da intelectualidade ou da esfera política, e os acontecimentos socio-políticos mais marcantes. Os periódicos tornavam-se o elemento decisivo da opinião pública, o motivo de convívio, reflexão e entendimento de situações sociais, artísticas ou literárias. *O Panorama* (1837-1868) foi o primeiro periódico a utilizar a xilogravura com o objetivo de disponibilizar uma maior divulgação da informação em várias áreas, particularmente, no domínio científico, histórico, literário e patrimonial. Editado pela importante Sociedade dos Conhecimentos Úteis e sob a direção de Alexandre Herculano (1810-1877) integrava-se no espírito da época e dos ideais liberais, mas a sua importância foi crucial para estimular a prática de gravura em madeira, em meados do século XIX.

Nesta época, destacavam-se três periódicos, tanto pela qualidade dos seus textos, como pela perfeição técnica das xilogravuras: o *Jornal das Belas Artes*, o *Arquivo Pitoresco* e *O Ocidente*. O *Jornal das Belas Artes* (1843, 1845-46) valorizava, na sua introdução, o assunto artístico “sob os auspícios de uma reunião de literatos e artistas”, com a direção de um escritor, Almeida Garrett (1799-1854) e de um artista, professor da Academia de Belas-Artes de Lisboa, António Manuel da Fonseca (1796-1890). As suas páginas revelavam imagens bem definidas e sensíveis, inspiradas em obras de arte, com a colaboração dos artistas Augusto Roquemont (1804-1852), José Maria Baptista Coelho (1812-1891), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Maurício José Sendim (1790-1870), Máximo Paulino dos Reis (1778-1865) e Pedro Augusto Guglielmi (c.1837-1852).

O *Arquivo Pitoresco* (1857-1868) semanário ilustrado, divulgado em Portugal e no Brasil, pretendia fomentar, como afirmava na primeira página, “a nossa gravura em madeira, dar relevo à palavra e abrir campo em que as vistas curiosas espaiquem pelas criações da arte, da natureza ou da fantasia” (fig. 2). Distinguiam-se artistas apreciados que também ao desenho e gravura se dedicavam, como Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Nogueira da Silva (1830-1868), Tomás da Anunciação (1818-1879) e João Cristino da Silva (1829-1877).



2 – Igreja de Conceição Velha em Lisboa. Desenho de Nogueira da Silva.
Gravura de Flora. *Arquivo Pitoresco*, 1858, julho, n.º 5, p. 33.

Este periódico, publicado a partir de 1857, sob a direção artística de Nogueira da Silva, destacava-se pela técnica aperfeiçoada da gravura em madeira, explorando um “museu vivo” de figuras populares e burguesas que se expunham entre a sátira e a hilaridade. Nogueira da Silva entendia-o como um “petisco social”, referia na página introdutória, ao explorar o prazer do riso, através da sátira de crônicas sociais que revelavam os aspetos mais hilariantes de características individuais e dos quotidianos lisboetas.

O Ocidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro (1878-1915), periódico apresentado por um grupo de intelectuais, assumia-se como uma publicação ilustrada que contava com a colaboração de um excelente desenhador, Manuel de Macedo (1839-1915) e reconhecidos gravadores, como Caetano Alberto (1843-1924), coordenador de uma equipa formada por Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Neto, Domingos Caselas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto de Oliveira, José António Kjolner e A. Francisco Vilaça.

A participação de Francisco Augusto Nogueira da Silva no *Arquivo Pitoresco*, um dos periódicos de maior relevância nacional, manifestou-se da maior importância por evidenciar a crónica humorística, numa dimensão rara, presente na crítica anónima de aspetos caricatos. Foi um dos pioneiros da sátira cidadina em periódicos, através de desenhos críticos que o colocavam como um artista mordaz de costumes sociais lisboetas, cidade onde nasceu. Homem de múltiplos talentos, foi conhecido, ainda muito novo, pelo médico de Entremuros, zona onde vivia, em Lisboa. Apesar da ausência de conhecimentos científicos, tratava a cegueira segundo um método estrangeiro e duvidoso, facto revoltante para os médicos que o acusavam de vender apenas água enfrascada como medicamento, pressionando-o a abandonar esta atividade. Entendia assim a vida de forma jocosa, entre uma especial e convicta habilidade, no atendimento das queixas dos mais desesperados hipocondríacos e a passividade crédula dos transeuntes, a partir de uma atitude de observação crítica que mais tarde se exprimiria no papel, nos registos caricaturados de figuras lisboetas.

Aprendiz de gravador na oficina do Arsenal do Exército, aos doze anos, matriculou-se na Academia Real das Belas-Artes, mas por insistência paterna, rapidamente deixou os estudos para assentar praça como aspirante de marinha e que abandonaria em 1853-1854. Caetano Alberto, também gravador e seu discípulo, traçou a sua biografia, no periódico *O Ocidente* (fig. 3). Valorizava os primórdios da gravura em madeira, método utilizado na Imprensa

periódica, distinguia os primeiros artistas, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho, mas apontava Nogueira da Silva (fig. 2) como o grande impulsionador desta arte que tanto aperfeiçoou, graças “ao seu belo talento e aptidão”.



3 – Retrato de Nogueira da Silva. Desenho de M Macedo (Manuel de Macedo).
Gravura de Alberto (Caetano Alberto). O Ocidente, 1885, n.º 225, p. 69.

Ainda em 1851, Nogueira da Silva era o diretor artístico da *Revista Popular* (1849-1851). Interessava-se pelo estudo técnico da gravura em madeira e fascinava-o o inventário de “Tipos nacionais”, o registo crítico de janotas que estanciavam à porta do café Marrare, no Chiado, os ambientes criados pelos gaiatos nas ruas de Lisboa, as poses anedóticas dos característicos noveleiros políticos e dos frequentadores do Passeio Público, em noites de iluminação. Neste periódico apresentavam-se galerias de “tipos”, próximas da observação dos quotidianos, da banalidade dos acontecimentos diários, permitindo revelar o que Nogueira da Silva designava por uma “desfeita”, dedicada a qualquer desprevenido e incauto cidadão. A personalidade e as características individuais ajustavam-se assim a uma série denominada “tipos”, submetidos ao anonimato, focados no registo das vivências citadinas, e por essa razão, estes “tipos” diluíam-se em comportamentos generalizados, sem ataques pessoais, nem reações contra o artista. A intenção de tornar o riso fácil descobria-lhes a crítica social subjacente.

Considerando que se atravessava uma época de afirmação dos nacionalismos e que em Portugal se apelava para a descoberta do país, desde a sugestão de Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, romance publicado em 1846, começavam a surgir estudos de carácter etnográfico, intencionalmente marcados pela valorização da literatura e imaginário popular. As *Lendas e narrativas*, 1851, e o *Cancioneiro popular coligido da tradição*, ambos de Teófilo de Braga, 1867-69, “para que se saiba que existiu este povo, que também sofreu e cantou” e mais tarde, igualmente do mesmo autor, em 1885, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, revelavam um interesse por estas temáticas, tal como os estudos de Consiglieri Pedroso e José Leite de Vasconcelos, já em finais do século XIX. Tratava-se de uma preocupação nacionalista lançada, ainda em inícios do século XIX, pelo liberalismo e consolidada pela Primeira República, ao despertar a pesquisa e investigação das raízes e costumes nacionais, tradições, lendas populares, em cenários rústicos. Esta era também a intenção dos desenhadores satíricos que optavam pela provocação e por ridicularizar situações e gostos, de modo a gravar o que Nogueira da Silva designava por “desfeita” e transformar a rotina diária em riso franco. Por outro lado, circunscreveram-se à cidade e aos seus tipos, projetados de forma abrangente para os “tipos” nacionais porque o país concentrava-se na cidade, segundo este artista. Chegavam a Lisboa os saloios, os beirões, os vendedores

das periferias da capital, as lavadeiras, mas também existiam na capital os viscondes, os provincianos afortunados e as cenas caracteristicamente citadinas, com especial destaque para o Chiado elegante. Estes grupos estabeleciam na cidade a dicotomia cidade / serras, ironicamente observada por Eça de Queirós, em finais do século XIX.

Na referida *Revista Popular*, e com a técnica da gravura em madeira, Nogueira da Silva introduzia um novo gosto, veiculado pelas publicações francesas, e que contrariava a simplicidade grotesca do traço de alguns anteriores humoristas políticos portugueses, como nos desenhos básicos do anti cabralista *Suplemento burlesco do Patriota* (1847-53). Na realidade, o percurso da caricatura francesa seguiu um rumo semelhante, na década anterior. Entre 1831 e 1835, o jornal *La caricature*, fundado por Charles Philipon (1800-1861) em 1830, relacionava crítica e política, mas a crónica diária satírica começava a impor-se como temática preferencial. Philipon ligava-se a ilustradores reconhecidos, como J. J. Grandville (1803-1847) e ao escritor liberal e satírico Honoré de Balzac (1799-1850) que ridicularizava as *Petites misères de la vie conjugale*, em 1830. Deste modo, Philippon cruzava a linguagem literária e a ilustração, com o intuito de provocar o riso e o entretenimento feliz, tornando este jornal um marco importante no periodismo ilustrado.

Na verdade, Charles Baudelaire (1821-1867), escritor e crítico de arte francês do século XIX, analisava este fenómeno do interesse humorístico na publicação *Da essência do riso*, em 1854, embora já se tornassem conhecidos alguns textos anteriores sobre este assunto, desde 1846. Concluía que existia uma mudança de orientação da caricatura, em França, após a tentativa de assassinato de Luís Filipe, em 1835, e depois da Revolução de 1848. Estes factos históricos determinaram o final da crítica política que sempre provocara o riso. Estas intenções irónicas eram por vezes escandalosas, tornando perigosa a profissão de caricaturista político, obrigando-o a cumprir pesadas penas e multas por ofensa à dignidade individual. A caricatura política quase se extinguiu com a censura e iniciou-se um período dedicado à caricatura de costumes, revelador de quotidianos e de práticas diárias que satirizavam os cidadãos, entrando até “no domínio do romance”. Era mais conveniente e pacífico fazer rir do ridículo, de situações grotescas, dos “tipos nacionais” que definiam uma identidade. Surgiam assim as publicações periódicas ilustradas, tentadas a rir do cidadão anónimo, do desconhecido, das suas paranoias e

interesses. Na verdade, ninguém se queixava deste género de paródia, os jornais ilustrados atraíam o riso, sem penalizações, e dominavam a esfera pública com uma animada criatividade. Apresentavam as cenas como testemunhos sociais desta época e revelavam situações hilariantes, através da caracterização e dos aspetos anedóticos, em imagens exageradas de crónicas diárias.

Nogueira da Silva manteve-se no limiar desta atitude, ao observar “tipos”, sempre crítico no ridículo e exagero de situações, normalmente assertivas relativamente a desequilíbrios sociais. Nas primeiras colaborações em periódicos, *Revista Popular* e *Semana*, os corpos das suas figuras ainda apresentavam uma materialidade, sublinhada por jogos de sombra, mas no *Jornal para rir*, periódico de 1856-57, o artista experimentava a novidade da simplicidade de traço e síntese da forma, em imagens únicas e de um pioneirismo de referências modernas, inclusive para posteriores caricaturistas.

Em 1856, a criação de *Jornal pra rir* constituiu uma experiência singular para a imprensa satírica em Portugal, especialmente pela qualidade do seu traço. Por outro lado, texto e imagem ligavam-se de forma original e humorística, ao recriar figuras grotescas e provincianas. Nogueira da Silva terá conhecido os polos de uma cultura visual cosmopolita e efervescente, através de jornais ilustrados parisienses, de ampla divulgação. Interessava-lhe captar, como pretendia o caricaturista francês Charles Philipon, uma história do seu tempo, “écrite et burinée à notre manière”. Este artista frequentara o atelier do caricaturista Grandville (1803-1847) em 1827 e, dois anos depois, convencia o cunhado Gabriel Aubert (-1847) a fundar uma editora, uma das mais reconhecidas empresas, onde se imprimiria *Le journal pour rire*, de 1848 a 1855, um periódico original que explanava, intencionalmente, uma atitude crítica não-política mas interventiva e mesclada de questões sociais ou banais, a que se seguiria *Le journal amusent*, de 1856. Estes periódicos desenvolviam um sentido cómico através da sátira de costumes e apresentação de tipos nacionais.

Nogueira da Silva apreciara os seus objetivos, seguira as suas páginas e traduzira estas ideias para os jornais lisboetas de meados do século XIX com brilhante habilidade técnica. Desfilavam caricatas figuras, os extravagantes do Chiado, e todas as situações bizarras, grotescas, dos quotidianos de Lisboa e dos seus mistérios, num *Jornal para rir*, em 1856, homónimo do



4 – O deputado de Província
e o deputado do Ultramar.
Desenho de Nogueira da Silva.
Jornal para rir, 1856, p. 2.

jornal de Philipon. Por divergências com o sócio, Gonçalves Lopes, o jornal terminava em 1857. Com a duração de um ano apenas, revelou-se um qualificado e divertido periódico, na sua fugaz passagem, pelo pertinente cruzamento entre a comunicação e opinião, ao relacionar o texto e a sátira, de uma forma intrínseca e mordaz. O *Jornal para rir* apresentava-se como um ousado ensaio nacional de jornal ilustrado humorístico. O seu programa inicial determinava a “essência do riso” porque quando uns “andam de viseira caída”, há um que anda sempre “com a carinha na água”. E se muitos andam com “língua de palmo”, há um que gosta de “mostrar os dentes”. Entre tantos a “choraminger”, há um “a galhofar”, o caricaturista. Pode considerar-se esta introdução, na primeira página do jornal, como um manifesto sobre o riso porque entendiam os autores do seu programa que a imprensa não servia para “enfrenesiar” mas para fazer rir, numa Lisboa que se queria feliz, pois ironizava e ridicularizava as suas falhas, assim como o seu provincianismo, ligado a um país essencialmente rural.

Começava por noticiar a importância dos *Novos uniformes* e o bem observado contraste entre os perfis do deputado da província e do deputado do Ultramar (fig. 4) ambos ataviados, embora salientasse o nariz, peito medalhado e barriga inchada de uma das figuras e os lábios do outro homem, sugerindo as ligações a África e a uma mentalidade colonialista.



5 – Passeio Público. Como na atual estação ninguém pode aturar preleções dentro de uma casa, o nosso L... de M... resolveu dar o seu curso de economia política, anunciado há sete meses para o Centro, no meio do Passeio Público, às quintas feiras. Dizem que a Câmara será a primeira a aproveitar as lições, dispensando, economizando, quero dizer, a regadura, por ficar mais bem substituída pelos inesgotáveis perdigotos, do esperançoso financeiro! Desenho de Nogueira da Silva. *Jornal para rir*, 1856, p. 13. Tipos de gente que vive muito, e morre sem deixar sucessores. Desenho de Nogueira da Silva. *Jornal para rir*, 1856, p. 13.

Caprichos da moda caricaturava as saias rodadas, absorventes, meios de transporte para marido e filho, assim elas afastavam e davam sumiço aos homens, comentava-se no texto. Em Lisboa, figuras bizarras e o mau entendimento das vanguardas da moda na capital provocavam o riso pelas diferenças de postura e de traje, bem como pela surpresa de aldeãos perante a dimensão da cidade, como a representação jocosa de uma saloia obesa, de lenço bicudo, um saloio de barrete e um camponês de chapéu de abas, de expressões estupefactas e sorridentes. Sublinhava-se a série “tipos portugueses”, com figuras de contorno simplificado e sem volumetria de formas. Um amedrontado *Cabo de polícia*, o *Escrivão*, o *Regedor da paróquia*, o *Taberneiro*, o *Bicho careta*, em desenhos decididos no plano caricatural, convictamente abandonando o desenho figurativo das primeiras gravuras da *Revista Popular*, e aproximando-se das composições de Paul Gavarni (1804-1866) e mesmo de Cham (1818-1879). A figura do *Janota* ajustava-se ao enquadramento intitulado *As metamorfoses do macaco*, com o chapéu de coco característico, luneta e casaca, figura elegante e delgada, desenhada num traço único, acompanhado de versos que o ridicularizavam, curiosamente assinados por um Gavarni, esclarecendo assim o seu conhecimento acerca da obra deste artista.

Os textos descreviam o provincianismo e parodiavam a ostentação, através de uma linguagem direta, traçavam ambientes quase romanceados e irónicos, em histórias que pretendiam satirizar o gosto e ambiente de época das burguesias recém formadas e endinheiradas, interessadas na afirmação pessoal, através do retrato que se tornava moda, destacando-se nos salões burgueses de meados do século XIX, como representação referencial do estatuto social do retratado.

Um texto e imagem deste jornal ridicularizava esta tendência (fig. 7). Um dia bateram à porta dois seres “grotescos e simplórios – É aqui que mora o Sr. Francisco Nogueira da Silva?” O tom era intimidatório e contrastava com o aspeto de um casal obeso de portugueses genuínos, “legítimos filhos dos bons tempos de D. João VI, tempos esses repletos de simplicidade e patriotismo, em que a aristocracia vestia toda de briche e os poetas andavam de chinelo no pé”, como personagens de alguns contos de Camilo Castelo Branco... Assim se descrevia o casal, em texto e imagem. Ele, sorridente e espantado, ela, de notável bigodeira e canudos a moldarem-lhe a face. Arrastavam a sua pacatez, alheios ao progresso civilizacional. O texto introduzia uma situação caricata e a imagem ridicularizava o seu carácter provinciano. No entanto, no elegante

Passeio Público encontravam-se os “tipos que apareciam em noites de iluminação” e os “Assinantes do Passeio Público” (fig. 6) janotas nos seus exageros de proporções. Nogueira da Silva descrevia-os como cegonhas humanizadas, registrando a sua altivez metamorfoseada, em imagens próximas do desenho de Grandville, *Scènes de la vie des animaux*, 1842.

Apareciam também os elixires fabulosos, criticados por nada resolverem nos cabelos e gengivas de quem sofria com os seus problemas. Nogueira da Silva inspirava-se num anúncio do jornal *Revolução* que publicitava elixires maravilhosos dos produtos de M. De Vitri, destinados a “robustecer, desenvolver e crescer” as gengivas. Havia também a pomada de Mr. Philibert para fazer “crescer os cabelos caídos e por cair”, tanto da cabeça como das barbas... Garantia Nogueira da Silva que copiara os dois retratos, de corpo inteiro, ao natural, desenhos “que assinei com as minhas iniciais de uso quotidiano”, ou seja, NS (fig. 8). Outros aspetos da vida lisboeta eram criticados, como a companhia do Teatro S. Carlos e o saber enciclopédico da Academia. O elenco da companhia de teatro lírico não escapava à crítica mordaz. Todos mereceram críticas, inclusive o maestro. Mas havia aplausos para a companhia, concluindo que “foi o que se pôde arranjar...” Segundo o texto anexo à gravura, A Escola Académica pretendia valorizar o saber enciclopédico e por isso se afastava do verismo, tão defendido por Nogueira da Silva e pelos jovens artistas, alunos da Academia das Belas-Artes, contestatários do ensino de atelier e cópia das gravuras dos grandes mestres. Pretendia o grupo de pintores e escultor, *Cinco artistas em Sintra* (Tomás da Anunciação, Francisco Metrass, José Rodrigues, Victor Bastos e o próprio autor) em pintura realizada por João Cristino da Silva, em 1855, registar a paisagem e o retrato, em apontamentos tirados “do natural”. Desconhece-se se estes artistas estabeleceram amizade com Nogueira da Silva, se trocaram opiniões nos convívios citadinos, mas partilharam semelhantes intenções quanto à ideia de representação do natural, embora a corrente humorística deste autor se tornasse manifestamente provocatória.

Ainda neste jornal, aparecia uma *Tia Veríssima* (fig. 9) verdadeira, característica figura popular lisboeta que sabia protestar. De lenço, xaile traçado nas costas, chinelas, gesticulava e introduzia um texto sobre a “paródia”. O texto irónico gracejava com o próprio termo “paródia”, esclarecendo que o jornal pretendia eleger a caricatura a um género, ou seja, o equivalente a “uma desfeita”. Era este o ponto que definia o riso, uma paródia e brincadeira maldosa, uma

HISTORIA NATURAL.



Assignantes do Passeio Publico.

6 – História Natural.
Assinantes do Passeio
Público. Desenho de
Nogueira da Silva. Jornal
para rir, 1856, p. 3.

recriação do ridículo, na sua essência. Esta figura popular, a *Tia Veríssima*, surgia em proporções disformes, avental e lenço bicudo na cabeça, eventualmente inspiradora da figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro, a *Maria Paciência*, alguns anos depois. *Maria Paciência* era uma velha alcoviteira, resignada a uma sociedade machista, mas a matriarca *Tia Veríssima*, apresentada por Nogueira da Silva, em 1856, era uma Tia que reclamava e evidenciava as suas opiniões.

Curiosamente, nesta série de “tipos populares”, surgia também uma figura masculina, grotesca, roupas rasgadas, descalço, face abrutalhada (fig. 10). Clamava na legenda *O Estado sou eu*, em 1856, e eventualmente terá sido uma das inspirações dos primeiros desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro, ao criar a figura do *Zé Povinho*, em 1875, no periódico *A Lanterna Mágica*, tanto pela ironia subjacente, como pela figura de rosto bizarro, sobrancelhas cerradas, barba a contornar o rosto, e boca entreaberta... Na realidade, esta imagem de Nogueira da Silva terá sido uma das suas únicas referências ao assunto político, em clara aproximação e contraste com a frase do rei francês, Luis XV, o Rei Sol, que considerava reunir na sua pessoa todo o poder da nação, senhor “absoluto” do país e dos seus súbditos.



7 – Casal. Desenho de N. S. (Nogueira da Silva).
Jornal para rir, 1856, p. 2.



8 – Clientes de Mme de Vitry e Philibert.
Desenho de N. S. (Nogueira da Silva). Jornal
para rir, 1856, p. 3.

As caricaturas, particularmente esta última, adquiriam uma dimensão social e política, como nunca antes surgiram. Este homem, sentado junto a um caminho sinuoso, representava a imagem da pobreza, ligada à degradação física, mas a legenda indicava que seria ele o garante do poder, tal como o rei absolutista francês. Seria eventualmente, uma alusão irónica ao ano de eleições legislativas, 1856, em Portugal. Perante a vitória do Partido Histórico que contou com a eleição de 162 deputados e uma oposição de 41 deputados do Partido Regenerador, para além de 5 miguelistas que recusaram prestar juramento, e, considerando que grande parte do povo não votava por se entender que o poder residia na Nação, surgia esta crítica à apropriação do poder. A figura popular de Nogueira da Silva apontava o indivíduo, inclusive o mais pobre, como detentor do poder. Nogueira da Silva expunha as suas ideias, defendia os desprotegidos, e mostrava-se crítico do sistema eleitoral. Foi professor gratuito de Desenho no Centro Promotor dos Melhoramento das Classes Laboriosas, associação que funcionou desde 1853 a 1874, com estatutos redigidos por Francisco Maria de Sousa Brandão (1818-1892), um engenheiro ferroviário e político republicano, fundador do Partido Socialista Português. Nogueira da Silva



9 – A tia Veríssima. Desenho de N. S. (Nogueira da Silva). *Jornal para rir*, 1856, n.º 9.



10 – O Estado sou eu. Desenho de Nogueira da Silva. *Jornal para rir*, 1856, p. 4.

provava assim a sua convicção na “cruzada” das associações em Portugal, sendo o principal fundador da Associação Civilização Popular, “educando e instruindo os filhos do povo”¹.

Nogueira da Silva era uma figura que outros artistas admiravam, como cidadão e artista; tal é o caso de um articulista do *Jornal para rir* e que se identificava apenas como *L.*, eventualmente Luís de Araújo Júnior, habitual colaborador deste periódico. Traçava a sua biografia, elogiando o percurso artístico, a par dos grandes caricaturistas franceses. O seu autorretrato, *Eu, eu*, provocava o riso, ao surpreender com a sua própria crítica, assumindo-se como observador do seu *Eu*, afinal especializado em duas áreas distintas, Ciência e Arte, disciplinas referenciadas nas cartolas de cada uma das figuras caricaturadas (fig. 1). A dualidade do personagem, como um desdobramento de si próprio, criava neste autorretrato uma tensão moderna, satirizada pelo próprio que ri das suas pretensões, ligadas a uma atitude científica e artística, tal como Rafael Bordalo Pinheiro faria décadas mais tarde.

1 Caetano Alberto, *Idem*

Porém, no último número do *Jornal para rir* anunciava a despedida (fig. 11) com um autorretrato original, de mãos dadas com o diretor da revista, com desproporcionadas cabeças e finura de corpos. Declaravam “aos assinantes, o magno diretor e eu – muito agradecidos pelo bom acolhimento que teve esta futrica”, modestamente desvalorizando a importância deste periódico na cultura visual da época.

11 – Aos assinantes, o magno diretor e eu – muito agradecidos pelo bom acolhimento que teve esta futrica. Desenho de Nogueira da Silva. *Jornal para rir*, 1857, p. 21.



Este jornal apresentava um original efeito visual, através da dicotomia texto / imagem. Por outro lado, as citações das suas referências artísticas ajudavam a traçar o perfil deste caricaturista, conhecedor do seu ofício e informado acerca dos novos processos técnicos, a xilogravura, aplicada a uma cultura visual diferenciada do panorama artístico nacional e aberta à crónica humorística dos quotidianos. A caricatura apresentava-se como forma de expressão artística, focada por Nogueira da Silva, observador perspicaz, próximo dos mais conhecidos caricaturistas estrangeiros, em periódicos ilustrados. Aliás, o autor aparecia citado no referido texto deste jornal, assinado por *L.*, como o “Grandville português”, acrescentando que seguia um caminho, “para orgulho dos seus”, próximo de “Gavarni e Cham”. De facto, a estilização da figura, o afileamento das pernas e distinção do tronco, tal como o exagero de algumas das características identitárias das suas figuras ligavam-no a uma linha de caricaturistas europeus, interessados em tornar o riso simples, a partir de situações cómicas. Talvez por essa razão, Caetano Alberto afirmava que ele trabalhava com perseverança o género da caricatura, estudava “as fases da sociedade” e expunha o ridículo que

entre nós “é mina tão rica de inspirações”, cultivando-a tão indispensavelmente como “a telegrafia elétrica ou os caminhos de ferro”².

Pouco tempo depois, em 1857, a empresa Castro Irmão publicava o *Arquivo Pitoresco* e Nogueira da Silva assumia o cargo de diretor artístico deste periódico, reconhecendo Caetano Alberto, seu biógrafo, o trabalho inovador dedicado à xilogravura, “levantando-a do abatimento em que se achava e fazendo-a progredir a olhos vistos”³. Exercia a prática da gravura em madeira, revelando imagens arquitetônicas, de ornato, paisagísticas e figurativas, e trabalhava com um pincel microscópico que substituía o buril, mas sem o auxílio de lente. O processo resultava num efeito visual de “bem acabada gravura”⁴. As suas páginas seguiam uma linha semelhante ao periódico *Panorama*, com muitos textos sobre curiosidades científicas, História, artigos de opinião, biografias e conhecimentos úteis para o grande público, constituindo um testemunho dos interesses do público, embora com um perfil bastante diferente do periódico humorístico *Jornal para rir*. Os casos apresentados no *Arquivo Pitoresco* eram sérios. Pretendia informar e divulgar, mas sem ironias nem risos. A linha do periódico exigia uma atitude de desenhador, agora próxima de Bartolomé Murillo (1617-1682) pela expressividade, enquadrada no realismo literário e artístico de finais do século XIX, apesar de Nogueira da Silva manter o sentido crítico perante desigualdades sociais.



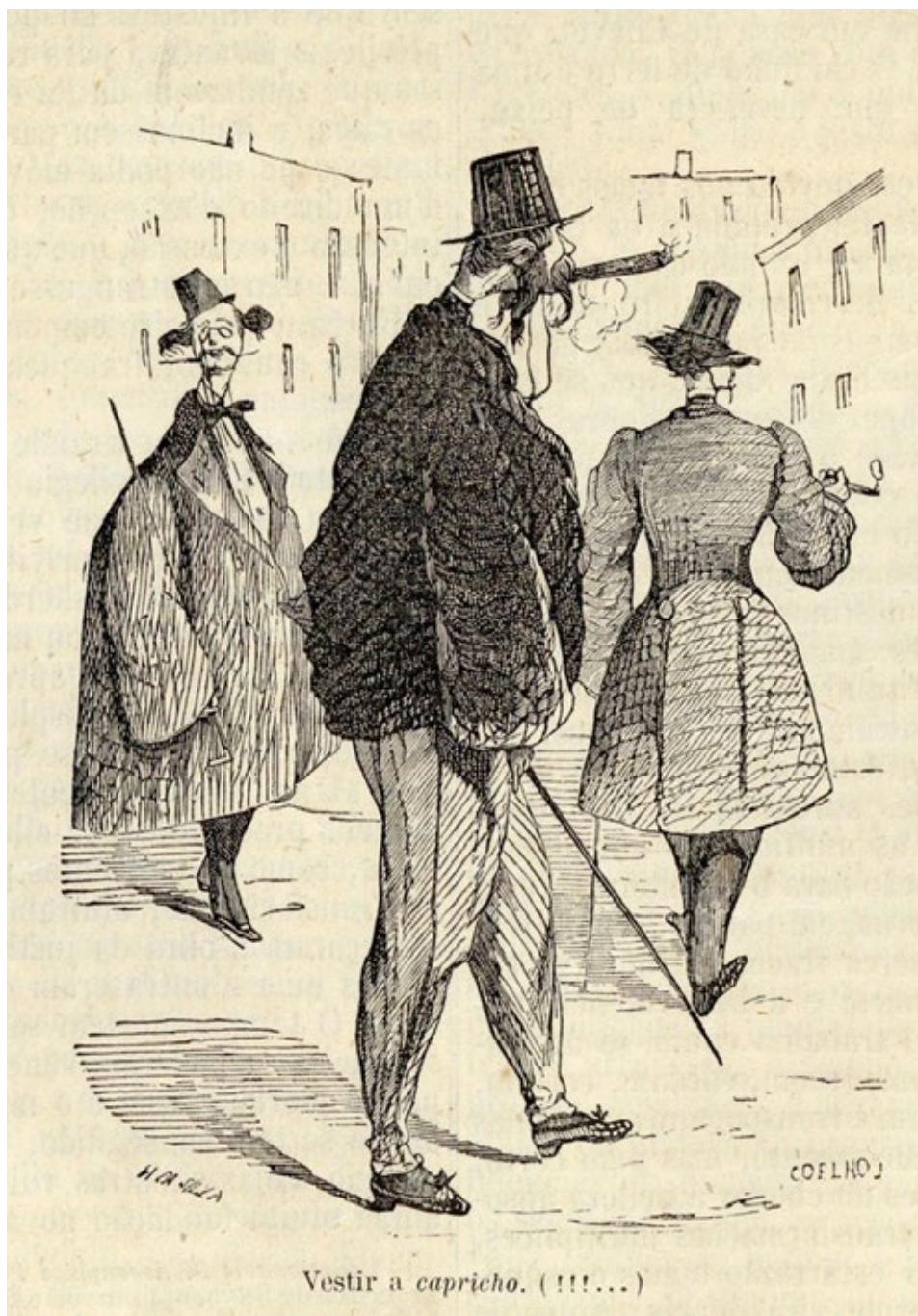
12 – Costumes portugueses. O cego pedinte. Composição e desenho de Nogueira da Silva. Gravura de Barracho. *Arquivo Pitoresco*, 1857, outubro, n.º 17, p. 129.

13 – O chanfaneiro (tipo galego). Desenho de N da Silva (Nogueira da Silva). Gravura de Baracho. *Arquivo Pitoresco*, 1860, n.º 35, p. 273.

2 Caetano Alberto, *Idem*

3 Caetano Alberto, *Idem*

4 Caetano Alberto, *Idem*



14 - Vestir a capricho!!! Desenho de N da Silva (Nogueira da Silva). Gravura de Coelho J. Arquivo Pitoresco, 1858, p. 160.

Nos primeiros números deste periódico, Nogueira da Silva apresentava uma gravura representativa do tema *O cego pedinte* (fig. 12) e inspirada numa pintura de José Rodrigues, em temática já apresentada por este autor no óleo *Cego Rabequista*, de 1855. Segundo o texto que acompanhava a imagem, o pintor expunha uma situação de exploração infantil. O acompanhamento do músico cego por uma criança, suscitava a caridade e uma maior rentabilidade da situação. O texto de Nogueira da Silva apontava para a necessidade de expor a verdade na arte e criticava imagens “que o povo não entende”. Na sua opinião, a arte deveria assumir o estatuto de denúncia da fragilidade de algumas questões sociais. Defendia a caracterização do “estado civil, moral, religioso” de um país através do estudo de “um tipo, um uso, um costume, uma cena”. Este era o seu manifesto, a intervenção como artista crítico, sublinhando a injustiça desta situação porque o cego pedinte abandonava as crianças na adolescência quando já não serviam a “indústria”, entregando-as à ociosidade.

Por outro lado, nesta galeria de “tipos” surgiam varinas, com um acentuado jogo de claro escuro, pretendendo o artista criar um “museu vivo” de figuras que se encontravam “nas ruas, nos passeios, nas praças públicas”, mas sempre com uma observação crítica. Desfilavam famílias, operários, lisboetas no requinte da moda. Interessava-lhe registar os “tipos tirados ao vivo” e que se encontravam em maior abundância nas grandes cidades, mais do que nas humildes aldeias, quando “o lápis quer satirizar”. *O chanfaneiro* (fig. 13) era um “tipo galego”, o “Matta da galegagem”⁵. Era o cozinheiro de pequenos restaurantes que apresentavam pratos apetitosos e acessíveis, como a chanfana, e faziam “crescer a água na boca aos que a trazem sempre às costas”, ou seja, aos galegos aguadeiros.

Nogueira da Silva dedicava-se também à observação da moda e este aspeto distinguia-o dos primeiros gravadores do *Panorama*, como Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Fonseca e Pereira que apresentavam imagens descritivas de cidades e vilas, em composições equilibradas. Nogueira da Silva introduzia as figuras na paisagem ou na panorâmica da rua, e destacava-as em primeiro plano, exibindo o ridículo ou a injustiça social. O olhar irónico atingia também a zona do Chiado elegante e os *Janotas* (fig. 14) que o frequentavam, de bengala e chapéu alto, de tal modo que vestiam “a capricho”⁶, num traço influenciado

5 O texto referia o famoso restaurante lisboeta, propriedade de João da Matta, com originais menus.

6 *Arquivo Pitoresco*, 1858.

por Gavarni. Eram caricaturas em ação, explicava o texto, os “protótipos do ridículo”, iniciando um capítulo intitulado *Petiscos sociais*, numa sociedade em que “é raro o homem que vive como nasceu, e que morre como viveu”.

Afirmava o artista que para além do riso, provocava o “apetite da sátira e a hilaridade”. A moda das saias-balão (fig. 15) e os seus inconvenientes, sobretudo na entrada para o ônibus, fascinavam Nogueira da Silva. Explorava o ridículo das situações, exageradas nos metros de tecido dos vestidos e no modo de os acondicionar no transporte público.



15 – Saia entufada no ônibus. Desenho de N da Silva (Nogueira da Silva). Gravura de Coelho Junior. Arquivo Pitoresco, 1859, p. 228-229.

Uma outra figura ridicularizava a ostentação e a fortuna rapidamente adquirida como forma de afirmação social. O retrato do *Provinciano analfabeto* (fig. 16) em pose, num largo com casario e onde até se observava ao longe uma elegante dama e um salão, encostado a um prédio, revelando assim os desequilíbrios sociais. Criticava a deselegância e ostentação desta figura de provinciano, rapidamente enriquecido. O texto descrevia-o como um ser que respirava “o ar puro dos campos”, criado com o “bom leite (...) e a desenojativa broa de milho”. Chegado à capital, encomendava fato no mais “afamado e barateiro algibebe” e exibia a vaidade de um “analfabeto e enfatuado”, com vistoso grilhão de ouro e anel de chapa no indicador. Em 1860, Nogueira da Silva

apresentaria, neste periódico, outros cenários, realistas e idílicos: as “Mulheres do Minho”, com um texto de Vilhena Barbosa sobre os costumes da região, através de um olhar observador, mas idealista. Apareciam casais de namorados e grupos de saloias, em cenas adequadas a ambientes literários, semelhantes ao do futuro romance de Júlio Dinis, *As pupilas do senhor reitor*, publicado no *Jornal do Porto*, em folhetim, seis anos depois, em 1866.



16 – Tipo de provinciano analfabeto. Desenho de Nogueira da Silva. Gravura de JP (João Pedroso). Arquivo Pittoresco, 1860, n.º 18, p. 137.

Nesta década, colaborava numa grande publicação, em 1861, na ilustração das *Obras de Nicolau Tolentino* (fig. 17-18). Revelava uma linha cômica, mas por menorizada no desenho da figura, por vezes avolumada, caricaturando o ridículo das narrativas. Eventualmente pela sua qualidade técnica, a ousadia do

seu traço e a singularidade das suas imagens, criava uma das mais importantes escolas de gravura em madeira, em Portugal, em 1862, na oficina da Tipografia Castro, Irmão e C.^a, proprietária do periódico *Arquivo Pitoresco*.



17 – Por crimes de alta gula e muito siso, de mesa bem servida, mas severa, foi num dia lançado de improviso. Desenho de Nogueira da Silva. Nicolau Tolentino. Obras completas, 1861.

Nogueira da Silva apresentava um inventário de figuras de um país fortemente ruralizado e com desequilíbrios sociais profundos, especialmente na capital, através do riso e de registos “tirados ao vivo”, num universo camiliano, caracterizado por uma profusão de “tipos”, cenas irónicas e situações captadas “do natural”. A vida escapava-lhe em 1868, apenas com 38 anos, numa época de maior relevo dos periódicos ilustrados. Caetano Alberto, seu discípulo e biógrafo, analisava rigorosamente a sua obra, em 1885, no periódico *O Ocidente*.



18 – Vai, mísero cavallo lazarento, pastar longas campinas, livremente.
Desenho de Nogueira da Silva. Gravura de Barracho.
Nicolau Tolentino. Obras completas, 1861.

Afirmava que se distinguiam “os traços mais exorbitantes, os pormenores mais caricatos”, numa inédita ousadia de linhas simplificadas que ridicularizava a moda e os janotas, criticando também a ostentação e o prestígio social, o “arrivismo e o recém-chegadismo provinciano”, em curiosas representações das permanentes dicotomias lisboetas entre o progresso e a ruralidade. Nogueira da Silva foi um original caricaturista de costumes sociais, o desenhador-ilustrador que através da paródia entendia o riso como um caso sério. Por coincidência, Nogueira da Silva desaparecia dos percursos humorísticos nacionais no ano em que Rafael Bordalo Pinheiro entrava em cena, em 1868, ao participar na exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes.

Bibliografia

Monografias

BRAGA, Teófilo de – Contos tradicionais do povo português. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999

ESTEVES, R. – *Arquivo Pitoresco*. In BUESCU, Helena Carvalhão, coord. – Dicionário do romantismo literário português. Lisboa: Caminho, 1997, p. 23-24

TOLENTINO DE ALMEIDA, Nicolau – Obras completas ilustradas por Nogueira da Silva com alguns inéditos e um ensaio biográfico-crítico por José de Torres. Lisboa: Tipografia de Castro e Irmão, 1861

Publicações periódicas

Arquivo Pitoresco, 1857-1868

Jornal das Belas-Artes, 1845-1846

Jornal para rir, 1856-1857

O Ocidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, 1878-1915

O Panorama, 1837-1868

Revista Popular, 1849-1851

Referências bibliográficas em periódicos

AFONSO, Graça – *Arquivo Pitoresco*. In hemerotecadigital.cm-lisboa.pt

ALBERTO, Caetano – Um desenho inédito de Nogueira da Silva. In *O Ocidente*, 1885, n.º 225

DIAS, Eurico – *Arquivo Pitoresco*. In hemerotecadigital.cm-lisboa.pt

PHILIPPON, Charles – *La Caricature*, 1935, 27 de agosto, n.º 251

LUIZINHA, A LEITEIRA

SCENA COMICA ORIGINAL

POR

P. C. d'Alc. Chaves.

LISBOA

TIPOGRAPHIA DE L. C. DA CUNHA
COSTA DO CASTELLO, 15
1860

THEATRO
DE PEDRO CARLOS DE ALCANTARA CHAVES

Collecção de dramas e comedias, inéditas e representadas

Numero 1—Primeira Serie

CULPA E PERDÃO

DRAMA ORIGINAL EM 3 ACTOS

Representado nos theatros da rua dos Condes, de Lisboa—do Baquet, do Porto
e de S. Pedro d'Alcantara, do Rio de Janeiro.

Lisboa

IMPRESSA DE J. G. DE SOUSA NEVES
Rua do Caldeira, 17.

1863

O POETA CASADO

COMEDIA EM UM ACTO

POR

PEDRO CARLOS D'ALCANTARA CHAVES

REPRESENTADA NO THEATRO DA RUA DOS CONDES

PREÇO 100 RÉIS

LISBOA
Typographia, rua do Arco n.º 19 (junto à rua Formosa)

1863

P. C. D'ALCANTARA CHAVES

O FERRO VELHO

SOBREIS

Empresa editora

J. A. Mattos, A. Rocha & Avellar Machado, director

1866

Tipógrafos no meio teatral oitocentista: Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893)

Licínia Rodrigues Ferreira*

Resumo

Várias figuras do meio literário e artístico oitocentista português provêm da classe dos tipógrafos, como por exemplo Eduardo Coelho ou Teófilo Braga. No teatro, profissionais da tipografia dedicaram-se à dramaturgia e à crítica, integraram empresas e colaboraram na produção de espetáculos. Dentro deste grupo, vamos encontrar Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893), agente teatral que se destacou na segunda metade do século. Exerceu a função de ponto no Teatro da Rua dos Condes, para o qual escreveu diversas comédias, que alcançaram êxito, sobretudo entre o público de gosto popular. Na sua obra, Alcântara Chaves reproduz tipos populares (lavadeiras, sapateiros, criadas, funileiros...), reflete sobre a vida do operário e retrata a condição da classe tipográfica. Conhecer melhor o autor / agente teatral / tipógrafo Pedro Carlos de Alcântara Chaves e as relações entre a tipografia e o teatro é o objetivo deste trabalho.

Palavras-chave: Pedro Carlos de Alcântara Chaves; Teatro português; Século XIX; Teatro da Rua dos Condes; Tipógrafos; Operários; Associativismo

* Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Introdução

O presente trabalho parte da reflexão acerca da cultura popular em Lisboa na segunda metade do século XIX, particularmente a sua expressão num determinado meio cultural, o teatro, que, naquele tempo, era um privilegiado veículo de formação e de entretenimento. Este tema permite encontrar interligações de diversas realidades sociais que caracterizam o século, como o associativismo e o movimento operário, com a atividade artística. Trata-se de um período de luta pelos direitos dos operários, de revoluções socialistas, de greves.

Tal como refere José Barreto (1981), os tipógrafos desempenham um papel fundamental na luta pelos direitos dos trabalhadores; embora operários manuais, o ofício que exercem é a produção de livros e jornais. Entre os operários das artes gráficas, são precisamente os compositores, de quem se exige maior cultura, que se destacam na ação sindical. De facto, os tipógrafos eram, reconhecidamente e por dever de ofício, uma classe instruída. E, como nota também Susana Durão (2003), formam uma classe privilegiada no conjunto dos diversos ofícios mecânicos.

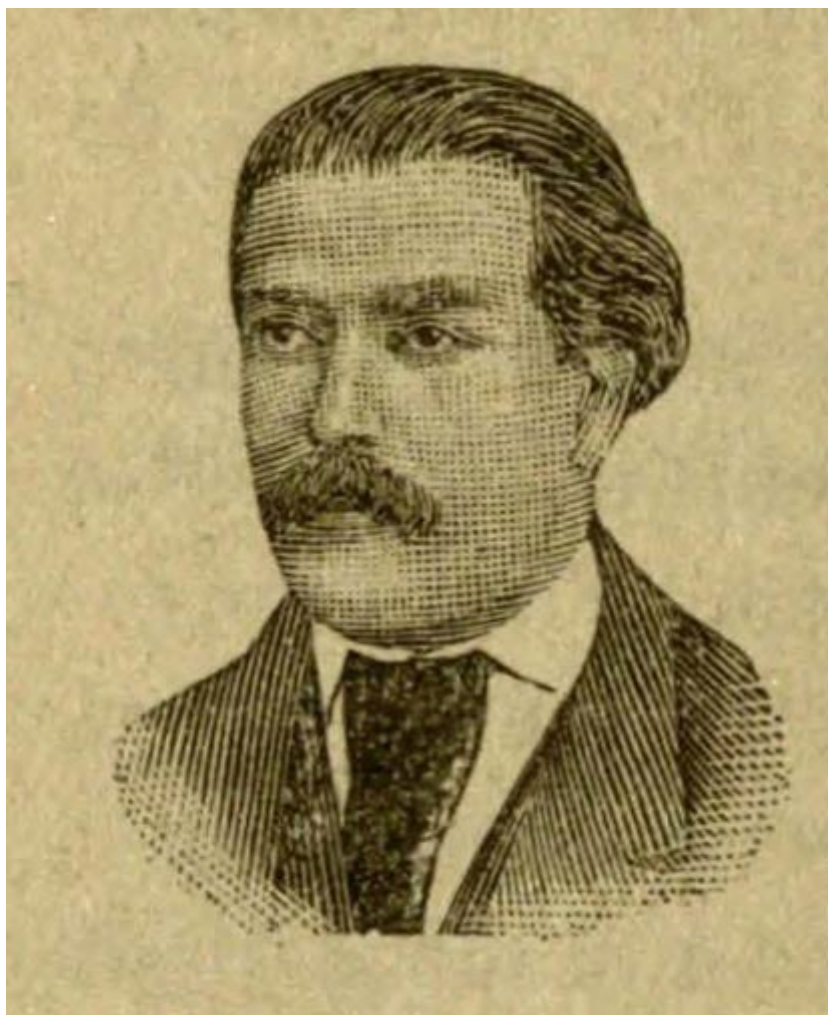
Com efeito, o tipógrafo, principalmente o compositor, caracteriza-se por uma cultura superior à da maioria dos restantes operários. Segundo atesta o tipógrafo Manuel Pedro (1944: 9), «A leitura constante que, por dever de ofício, se faz dos originais, que versam assuntos e matérias diferentes umas das outras, contribui imensamente para que o operário tipógrafo se instrua, seja um pouco letrado e se evidencie por este motivo de todos os outros obreiros». Os tipógrafos cultivam uma certa cumplicidade com os homens de letras, e alguns deles escrevem e publicam a sua própria obra (cf. Pacheco, 2013: 23).

A presença de profissionais das artes gráficas no meio teatral é antiga e frequente, englobando diferentes intervenientes na produção de espetáculos. Numa outra obra, Manuel Pedro (1950: 12), falando de tipógrafos portuenses do início do século XX, sublinha o interesse dos colegas por assuntos teatrais, discutidos nos cafés nas horas de convívio. Não será abuso transpor para Lisboa a afirmação de Manuel Pedro de que o teatro era a maior atração dos tipógrafos (portuenses).

A ligação entre tipografia e teatro encontra-se presente ao longo do século XIX, desde logo na transferência de tipógrafos para a carreira teatral, quer na escrita quer na interpretação. Entre os atores, citamos Teodorico Batista da Cruz (velho), que, segundo Brito Aranha (1908: 16), foi chefe do exímio tipógrafo, livreiro e impressor Miguel Cobelos. Francisco Alves da Silva Taborda, um dos mais célebres atores do século XIX português, foi também tipógrafo.



1 - Tipógrafos de ontem.
Fonte: Manuel Pedro (1950)
2 - Pedro Carlos de Alcântara
Chaves. Fonte: Bastos (1898)



A escolha de Pedro Carlos de Alcântara Chaves para explorar a relação entre tipografia e teatro tem o intuito de enaltecer a vasta produção dramática e o alcance da sua obra, indissociável da atividade do Teatro da Rua dos Condes no terceiro quartel do século XIX. De um modo abrangente, situa-se no âmbito do teatro popular, com ligações ao movimento operário português.

Pedro Carlos de Alcântara Chaves tipógrafo

Pedro Carlos de Alcântara Chaves, nascido em Lisboa a 26 de julho de 1829, era filho do compositor-tipógrafo Basílio José Chaves¹. Entrou como aprendiz na Imprensa Nacional em 1842, no dia em que completava 13 anos. A entrada de aprendizes nas oficinas fazia-se por volta dos 12/13 anos, mas podiam começar aos 10 ou ainda antes. A Imprensa Nacional desempenhava então um importante papel de escola das artes gráficas (cf. Ribeiro, 1912: 69). Sob a direção de Frederico Pereira Marecos, a Imprensa Nacional encontrava-se em fase de modernização, tomando como modelos as mais avançadas técnicas das tipografias europeias.

Depois de alguns anos passados como aprendiz na Imprensa Nacional, Chaves trabalhou em diversas oficinas². Na década de 1850, colabora com órgãos da imprensa dedicados ao movimento operário, nomeadamente o *Eco dos operários* (1850-1851) e o *Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas* (1853).

Com efeito, embora receoso devido à sua parca instrução e à crítica negativa que anteriores escritos seus receberam, acede ao convite de Francisco Vieira da

1 O assento de batismo, redigido a 27 de setembro de 1829 na paróquia das Mercês (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Livro dos batismos da paróquia das Mercês 1824-1836, f. 137v), revela-nos que o pai, Basílio, e a mãe, Maria José, moravam na Rua Formosa, atual Rua do Século. Casaram a 18 de fevereiro de 1828 na paróquia da Encarnação (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Livro dos matrimónios da paróquia da Encarnação 1824-1834, f. 118), sob testemunho de outros dois profissionais das artes gráficas, António Sebastião Coelho, compositor de letras, e João Francisco Moniz, abridor de estampas. A família de Basílio era originária da vila de Chaves, e a de Maria José proveniente da vila de Góis.

2 Entretanto, Pedro Carlos casa com Maria do Rosário na paróquia das Mercês, a 7 de maio de 1849 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais, Livro dos matrimónios da paróquia das Mercês 1824-1850, f. 285).



COMPOSITOR TIPOGRÁFICO

3 - Compositor tipográfico. Fonte: Manuel Pedro (1950)

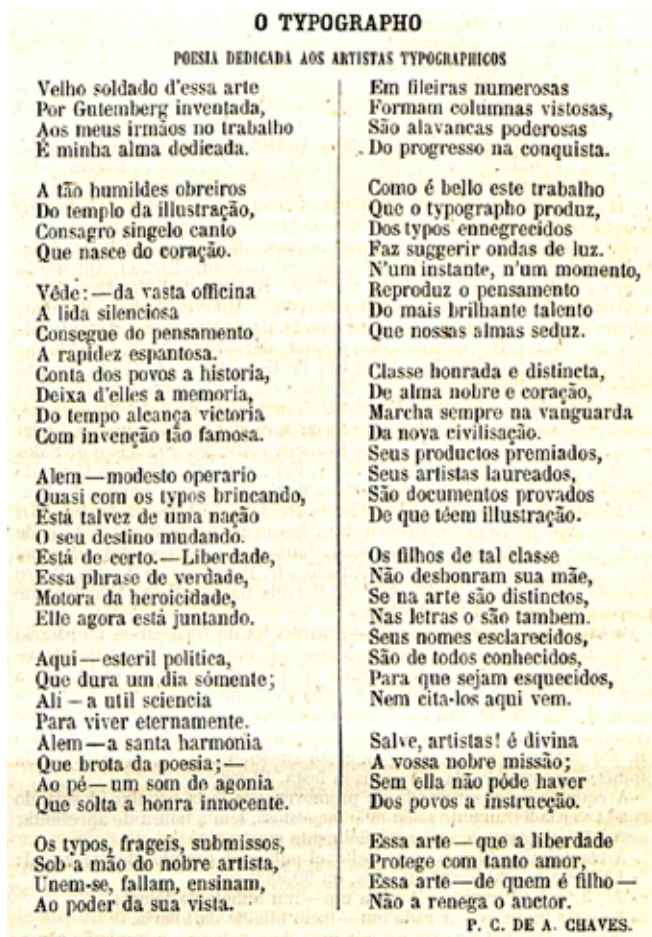
Silva no sentido de colaborar com o *Eco*. Promete contribuir para a luta da classe operária: «Artista do coração, tiranizado por homens ineptos, e que da arte só sabem o nome, dói-me profundamente a miséria das nossas classes; e vítima de uma arbitrariedade feroz, eu sei avaliar as dores causadas por ela, e hei de no seu jornal pugnar pelos interesses das vítimas que lhe estão sujeitas» (*Ecco dos operarios*, n.º 27, 2/11/1850). O primeiro artigo destina-se a denunciar, precisamente, a escravidão a que os mestres sujeitam os aprendizes, desde crianças. Tal violência terá sido experimentada por Alcântara Chaves enquanto aprendiz de tipógrafo. Denuncia igualmente o hábito dos mestres de não ensinarem tudo o que sabem aos discípulos – uma prática que Susana Durão ainda testemunhou, século e meio depois, no seu estudo sobre oficinas tipográficas.

No período de formação da primeira Associação Tipográfica em Lisboa, Alcântara Chaves publica uma nota sobre a constituição do montepio tipográfico, em 1852, de cuja administração fazia parte. No mesmo artigo (*A Revolução de Setembro*, 27/7/1852), Chaves afirma que «Era sem dúvida a classe tipográfica aquela que, devendo sempre marchar na vanguarda da civilização, devia também soltar o grito e abraçar todas as ideias nobres e generosas a favor do engrandecimento das classes, e da maior soma de benefícios para aqueles que vivem do trabalho». Contudo, a Associação era na altura controlada pelos operários da Imprensa Nacional, que, com salários mais elevados, usufruíam de condição superior às dos colegas de outras oficinas (Barreto, 1981: 268).

Em 1855, Alcântara Chaves abandona a profissão de tipógrafo para se dedicar à arte dramática, entrando na empresa do Teatro da Rua dos Condes como ponto, acumulando sucessivamente as funções de dramaturgo e ensaiador. O espetáculo do dia 31 de dezembro de 1855, em seu benefício, conta com a declamação de uma poesia de M. M. dos Anjos intitulada “O operário”.

Embora passando a dedicar-se à arte dramática, Chaves não se despediu das dificuldades monetárias, e é assim que explica mais tarde a opção de publicar os seus textos: «Não é a louca vaidade de me querer inculcar literato, porque sabem que o não sou, todos aqueles que me conhecem, e hão de percebê-lo aqueles que me lerem; é apenas o desejo de procurar por esta forma melhorar os deficientes recursos que as minhas ocupações me proporcionam» (dedicatória de *Culpa e perdão*, 1863).

Ao longo da sua carreira e obra, Alcântara Chaves mostrou sempre admiração pela arte tipográfica, patente em especial no poema intitulado “O tipógrafo”, que o periódico *A federação* publicou em 1865. Com a sua arte de dispor as letras, o «modesto operário / Quase com os tipos brincando, / Está talvez de uma nação / O seu destino mudando». Tem, portanto, consciência da imensa responsabilidade do tipógrafo, pois os tipos «São alavancas poderosas / Do progresso na conquista». A instrução dos povos depende da missão «divina» da classe tipográfica.



4 - Poema “O typographo”. *A federação* (1865)

Alcântara Chaves e a Associação do Teatro da Rua dos Condes

Quando Alcântara Chaves entra no Teatro da Rua dos Condes, em 1855, o espaço é gerido por uma associação, formada em novembro de 1853, a aguardar a aprovação régia dos seus estatutos – o que sucederia em 1856. No verão de 1855, quando o proprietário do edifício, o tabelião António Pedro Barreto de Saldanha, tenta tomar a empresa do teatro, Chaves escreve nos jornais um artigo denunciando a usurpação e defendendo a legitimidade da Associação e do seu representante/empresário, Agostinho Joaquim dos Santos (*O portuguez*, 26/6/1855).

A escolha de um modelo associativo para a gestão do Teatro da Rua dos Condes foi inovadora. A Associação nasce perfeitamente enquadrada num contexto, nacional e internacional, de apologia deste modo de reunião de interesses de indivíduos, classes ou instituições. A época apresenta numerosas associações nascentes, em variados quadrantes, desde as ciências e a educação, aos ofícios mecânicos. Favorecidas pela Regeneração, ultrapassada a desconfiança do cabralismo, as associações proporcionaram uma forma útil de organização, permitindo beneficiar os seus membros. Eram especialmente os cidadãos das classes operárias que assim se juntavam, por necessitarem de melhorar as condições de vida e aceder à instrução. A Associação Tipográfica Lisbonense nascia em 1852, com 126 sócios (Barreto, 1981: 255).

Apesar de se cruzar com incisivos obstáculos no caminho, e de ser a primeira dentro deste campo de atuação, a Associação do Teatro da Rua dos Condes revelar-se-ia um exemplo de sucesso, sustentando a atividade deste teatro durante trinta anos. Aspirava também a fornecer um apoio à incerta vida dos atores e restantes artistas, uma garantia mais estável do que a de um empresário.

Esse apoio, sempre diferido pela Associação, acabou por se materializar através de um organismo independente suportando toda a classe dos atores e atrizes, com um fundo monetário de socorro. Trata-se do Montepio dos Atores Portugueses, fundado em 1860, e no qual Pedro Carlos de Alcântara Chaves integrou os órgãos dirigentes: em 1865 e 1866 foi eleito para o conselho fiscal (*Diário de Lisboa*, 4/2/1865 e 2/3/1866)³.

³ Para a recuperação destes dados foi preciosa a pesquisa possibilitada pela base de dados DIGIGOV-Diário do Governo Digital 1820-1910, recentemente lançada pelo CEPES – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.



THEATRO DA RUA DOS CONDES — CONDEMNADO A SER DEMOLIDO — VISTA EXTERIOR — SALA DOS ESPECTACULOS — CORREDOR DOS CAMAROTES
(Desenho do natural por Macedo e Christino)

5 - Teatro da Rua dos Condes. *O Occidente* (1/7/1882)

Um dos membros da Associação do Teatro da Rua dos Condes era o também tipógrafo Francisco Vieira da Silva (1825-1868), conhecido pelo seu ativismo associativo e pela defesa dos direitos dos operários. Vieira da Silva combateu pela sobrevivência da Associação, em momentos em que ela enfrentou maiores dificuldades. O teatro, para Vieira da Silva, erguia-se como escola para todas as classes (cf. Ribeiro, 1990: 324).

Sob a égide da Associação, o Condes afirma-se como um teatro de comédia para as classes populares. Pode-se dizer que Alcântara Chaves escolheu o teatro como forma de intervenção junto dessas classes. Os amigos a quem dedica as suas peças e para quem compõe poemas são sobretudo atores, como Joaquim Bento, Rolão ou Simões.

Sintoma da popularidade do Teatro da Rua dos Condes era o elevado número de benefícios comprados por entidades externas. Em geral, são associações e organizações populares que escolhem o espaço da Rua dos Condes para angariar

fundos. Como exemplos, temos o Grémio Popular (benefícios a 13/10/1860 e 8/5/1861), a Associação dos Calafates (benefício a 27/10/1860), a Associação Protetora da Infância Indigente (benefício a 17/5/1861), o Montepio Esperança (benefício a 24/5/1861), a Associação dos Barbeiros (benefício a 3/6/1861), ou ainda a Filarmónica Capricho e União (benefício a 15/7/1861). Estes espetáculos deixam transparecer a proximidade da camada menos abastada da população lisboeta com este teatro.

Para essa união muito contaria, por certo, a presença de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, como se veria nos benefícios da Associação Tipográfica Lisbonense, em 1861 e 1862, da qual permanecia sócio diligente. A sua colaboração na imprensa periódica volta-se, também, para o teatro, tornando-se redator de *O palco*, hebdomadário teatral dirigido por António de Sousa Bastos (1863).

Produção dramática de Alcântara Chaves

Pedro Carlos de Alcântara Chaves produziu, entre as décadas de 50 e 80 do século XIX, mais de oito dezenas de textos para teatro, incluindo cenas cómicas, comédias em 1 ato, revistas, entreatos, dramas, poesias – sendo a grande maioria pertencente ao género cómico⁴. A imprensa de J. G. de Sousa Neves lançou uma coleção dedicada ao teatro de Alcântara Chaves, onde se incluem peças inéditas e representadas, como *Consequências de um baile de máscaras*, comédia em 1 ato, *A tomada de Tetuão*, «tolice cómica» (1863), e o drama *Culpa e perdão* (1863). Cada folheto custava 120 réis.

O teatro de Chaves ultrapassou rapidamente as fronteiras da capital⁵, pois foi representado em vários pontos do país (Porto, Setúbal, Santarém etc.) e até no Rio de Janeiro. A crítica chegou a lamentar que o autor desperdiçasse a sua inteligência escrevendo para teatros secundários (*Arquivo universal*, 4/7/1859). Júlio César Machado, anunciando a publicação de *Culpa e perdão*

4 Ver lista no final do artigo.

5 O tema da produção dramática de Alcântara Chaves e da atividade teatral lisboeta é enquadrado e desenvolvido em Licínia Rodrigues Ferreira – *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Lisboa: [s.n.], 2019, tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, parte V.

num folheto d'*A Revolução de Setembro* (1/7/1863), elogia o talento e a coragem do dramaturgo: «Entre os autores de teatros populares, o sr. Chaves ocupa por assim dizer o lugar mais literário. Isto se deve ao seu estudioso engenho, e a um talento natural, que tem sabido resistir à adversidade com uma coragem de lutador convicto. Há um sopro de poesia nas suas composições».

As cenas cómicas são as peças de maior sucesso do tipógrafo-dramaturgo, e, dentro deste género, *Luisinha, a leiteira*, continuada pela série do *Descasca-Milho*, com inúmeras récitas e várias reedições. A cena de Luisinha (interpretada por Luísa Fialho) é o campo, os seus modos são de saloia, a sua linguagem é do povo (um dos segredos de Chaves é, precisamente, dar às personagens o competente sotaque). Nas cenas cómicas, desempenhadas geralmente por um único intérprete, cria-se uma empatia com o público, a quem o ator se dirige diretamente; e há também versos cantados entre as falas – Luisinha dedica-os a contrastar os costumes da cidade (que conhece enquanto vendedora) com os do campo. Luisinha é cortejada pelos rapazes da aldeia, entre eles o Descasca-Milho.

Na primeira parte do *Descasca-Milho*, descobrimos que o seu verdadeiro nome é José Bezerra (interpretado por Queirós). Intervém o par Luisinha e José Bezerra, e daí que passe a entreato cómico (já não cena cómica). Se Luisinha era saloia, o Descasca-Milho é-o a dobrar, imitando o trabalho na lavoura. À custa de promessas, obtém o sim de Luisinha, que por sua vez se compromete a deixar o negócio, não sem desgosto de perder os fregueses da cidade.

Chaves é igualmente responsável por um tipo especial de revista do ano, em forma de cena cómica. A *Revista do ano de 1859*, estreada a 2 de janeiro de 1860 no Teatro da Rua dos Condes, apesar de se intitular revista, consiste, na verdade, em uma cena cómica, desempenhada pelo ator Joaquim Bento. Joaquim Bento representa Portugal como «velho janota, de luneta e xailemanta, apoiado a uma bengala, porque padece dos calos». Entra numa sala pobre e dirige-se ao público com um rol de lamentações, começando pela vela de sebo, porque não pode ainda usar iluminação a gás. Os vizinhos são um espanhol, um francês e uma inglesa, e de todos tem queixas a fazer. O dinheiro é-lhe escasso, no entanto, apresenta-se janota.

Pelo meio, sente uma algazarra: «É a companhia do Teatro da Rua dos Condes que chega de Setúbal. Deixou os habitantes daquela vila encantados com os *Encantos de Medeia*, apesar de *Os inimigos da alma* lhe terem feito frente».

A companhia do Teatro do Ginásio chega do Porto, a do Teatro de Variedades de Santarém. A personagem desenrola uma narrativa sobre os espetáculos mais vistos e os atores mais famosos na capital, e até as exposições de feras e raridades. E encontra mais uma incongruência: tantos divertimentos para um velho pobre.

Há também os jornais, os almanaques, as revistas, em grande número e permanente flutuação, que vão mantendo o velho ocupado. Até porque, no que diz respeito a melhoramentos materiais, eles vão com «o andamento das obras de Santa Engrácia» e com promessa «de estarem acabados quando as galinhas tiverem dentes». A implementação do sistema métrico também deu que falar a Portugal, prometendo confusão nas medidas. Entremeia e termina com versos cantados: «Se gostaram da revista, / Se julgam que não fui mal, / Peço palmas portuguesas / Cá p'ra o velho Portugal». Aqui estava, pois, uma nova revista inventada, simples e curta, mas obedecendo ao preceito de passar em revista os principais acontecimentos do ano.

Em final de fevereiro de 1861, Pedro Carlos de Alcântara Chaves estreia nova revista em forma de cena cômica, com música de Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida e interpretação de Joaquim Bento. Recorremos agora à descrição de Luís Francisco Rebelo (1984: 73):

O agrado que a Revista do ano de 1859 suscitou levou-o a repetir a mesma fórmula no ano seguinte: desta vez a personagem que resume, galhofeiramente, os sucessos de 1860 é “um velho ainda rijo”, o Sr. Lisboa, que vive numa casa pobre com “móvelia de pau dum lado e móvelia sumptuosa do outro” – o que ele explica numa cançoneta jocosa:

*Quem me vê no meio da rua
Não me chama sapateiro;
Lá fora pareço rico,
Mas sou pobre verdadeiro.*

*Nesta casa onde me vedes
Tenho o tipo retratado,
Com a pobreza de Alfama
Junta ao luxo do Chiado.*

Como na revista anterior, o comentário passa da imprensa aos teatros, dos toiros ao circo (com uma alusão ao empresário inglês Thomas Price, que construíra na borta do Salitre o primeiro edifício destinado a espetáculos dessa natureza, a que deu o seu nome) – não deixando de criticar-se o que já então era um vício nacional:

*Divertimentos não faltam
No caso de haver dinheiro,
Mas os nossos pouco apanham
Porque é pouco p'ra o estrangeiro.*

E cada uma das secções temáticas em que o texto se dividia era rematada por uma canção, após uma espécie de bordão que pontuava o discurso do Sr. Lisboa – “Enfim, são coisas” –, como, ulteriormente, viria a tornar-se habitual.

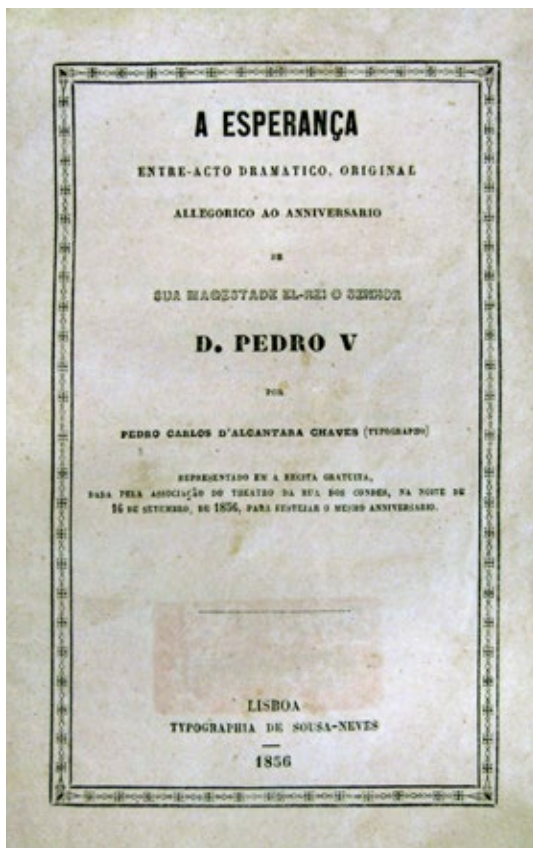
Na comédia *O poeta casado* (1862), Chaves caricaturiza a vida familiar de um literato (dramaturgo), que nunca tem sossego para escrever: é interrompido pela mulher e pelos filhos, é incomodado com pedidos de opinião de outros autores, que lhe mandam manuscritos, e que o visitam, um aventureiro que lhe quer vender as aventuras para tema de peças. Tem o gabinete cheio de papéis espalhados. Pode ser interpretado como uma autocaricatura, pois a personagem principal encontra-se a escrever um poema intitulado “Esperança” – título de outro trabalho de Chaves, que veremos adiante.

Resumindo, «A crítica de costumes, o amor à pátria, a desonra da donzela pobre enganada pelo jovem rico e a sátira política são temas e géneros que marcam a vasta produção teatral de Alcântara Chaves» (Ribeiro, 1990: 327). Segundo Sousa Bastos (1898: 272), Alcântara Chaves

Nos teatros era conhecido pelo Pai Chaves, pela sua bonomia. Era um excêntrico. Vestia um fato novo que parecia velho no dia seguinte, e só o largava quando se rompia por todos os lados. Afastava-se sistematicamente dos primeiros artistas do teatro para andar sempre acompanhado por discípulos, coristas, ou pessoal inferior, com quem bebia e jogava o dominó, uma das suas paixões. (...) Tinha incontestavelmente talento e aptidões; mas foi sempre um boémio e um desleixado. Isto prejudicou-o.

Intervenção operária no palco

A lista de personagens que dão vida às peças de Alcântara Chaves é diversificada na sua origem social; contudo, privilegia operários de todos os ofícios, homens e mulheres, sujeitos a uma vida pobre, em grandes dificuldades. Há uma engomadeira, um funileiro e um fabricante de figuras de cera em *A vizinha Margarida* (1859); há um cauteleiro e uma vendedeira de sardinha em *Querem ser artistas* (1861); um estanqueiro e um caixeiro em *Consequências de um baile de máscaras* (1863); um ferro-velho e uma costureira em *O ferro velho* (1866). Os cenários são geralmente compostos por escassa mobília e raros adereços, figurando casas pobres. Chaves chegou a escrever um drama intitulado *Os tipógrafos*, representado em setembro e outubro de 1879 no Teatro da Rua dos Condes, mas cujo texto não chegou até nós.



6 – Frontispício de *A esperança* (1856)

Mais do que drama social ou drama de atualidade que em meados do século veio substituir o drama histórico, trata-se de um verdadeiro teatro operário. Chaves colaborou com o Teatro da Rua dos Condes até à sua demolição, em 1882. Durante este período, o Condes foi um teatro popular, frequentado por um público heterogêneo, variável consoante as direções artísticas. No entanto, foi sem dúvida um espaço de eleição para operários de todas as origens (cf. Almeida, 1993: 222 ss.).

Chaves desenha as classes trabalhadoras, conhecendo-as bem, e dando-lhes exatamente o que elas procuram – por isso elege a cena cômica como principal género a que se dedica. Os operários procuram o riso, o divertimento, que os liberte do quotidiano preenchido de excessivas horas de trabalho, que os afaste momentaneamente das preocupações. Não vão ao teatro para pensar nem para sofrer. No entanto, o teatro de Alcântara Chaves desperta neles, de certo modo, uma consciência de classe. Desde os anos iniciais, no princípio da década de 1850, em que começou a colaborar nos espetáculos particulares, a convicção de Alcântara Chaves é a de que o teatro transmite conhecimento aos que o frequentam, constitui um meio de instrução (cf. *Ecco dos operarios*, n.º 35, 4/1/1851).

O entreato *A esperança*, escrito para subir ao palco em celebração do aniversário de D. Pedro V, a 16 de setembro de 1856, é publicado no mesmo ano pela Tipografia de Sousa Neves, assinando o autor, na página de rosto, como «Pedro Carlos de Alcântara Chaves (tipógrafo)». Partilhando do sentimento de admiração pelo jovem monarca, Chaves enaltece a bondade do soberano ao aceitar uma obra humilde, amostra da proteção concedida aos pobres: «A honra que Vossa Majestade me prodigalizou, aceitando esta minha humilde produção, veio provar-me que não me enganei quando disse às classes trabalhadoras “tende fé e esperai”». A peça procura, com efeito, dar alento às classes trabalhadoras, sujeitas à miséria, para que tenham esperança numa vida melhor.

No drama *Martírios e rosas*, o ator e coautor Pinto de Campos (1833-1889) desempenha o papel do tipógrafo Miguel, profissão que na realidade exercera durante alguns anos. O drama, representado em 1857 no Teatro da Rua dos Condes, retrata as consequências da flutuação no serviço tipográfico, ocorrendo períodos, que o próprio Pinto de Campos experimentara, de falta de trabalho. Miguel tem um pai doente e uma irmã costureira, vendo-se impossibilitado de contribuir para as despesas da casa.

Recusa-se a pedir trabalho na oficina onde se iniciara como aprendiz na arte tipográfica, justificando com o sofrimento que nela o fizeram passar: «Eu tinha o péssimo defeito de saber ler e de pensar, e isto são crimes que não se perdoam naquela casa. A guerra partiu de muito alto e eu sucumbi, vendo com prazer que se no combate encontrei aduladores e vis, tive sempre por amigos todos aqueles que sofriam em silêncio, obrigados pelas circunstâncias. Ao menos, nas outras casas de trabalho tenho encontrado um irmão em cada colega...» (Cena IV). A denúncia da precariedade do operariado tipográfico torna-se ainda mais clara, na mesma cena, quando justifica a necessidade de mudar de emprego: «Não abandono a arte por minha vontade; as circunstâncias é que me obrigam a isso. Atualmente, ganha mais qualquer analfabeto em trabalhos materiais, do que o tipógrafo que mata o corpo cansando também o espírito».

No século XIX, segundo o testemunho de Manuel Pedro (1950: 16), os tipógrafos «trabalhavam doze horas por dia, e aos domingos, de manhã, a sua comparência nas oficinas era obrigatória, para fazerem a chamada limpeza, por cujo trabalho não recebiam qualquer remuneração. E para que o pessoal não faltasse, as férias só eram pagas neste dia».

O dramaturgo transpõe, assim, para o palco, na personagem de Miguel, as penas que ele mesmo sofrera e que já havia denunciado no *Eco dos operários*. Finalmente, na peça, Miguel alcança um emprego nos caminhos de ferro, salvando a honra da família.



7 – Pedro Carlos de Alcântara Chaves. Fonte: Bastos (1908)

Conclusão

Pedro Carlos de Alcântara Chaves ocupa uma posição destacada no teatro operário português da segunda metade do século XIX. Integra uma corrente que eleva o povo à literatura com o propósito de produzir uma cultura orientada para as classes populares, no caso típico do operário tipográfico que acede ao jornalismo e à produção dramática (Santos, 1992: 541). No seu percurso, cruzam-se três realidades interligadas de meados de Oitocentos: movimento operário, movimento associativo e teatro popular.

Partindo de uma aprendizagem, muito jovem, nas oficinas tipográficas, projeta o seu saber, que a composição lhe exige, na produção de textos, para imprensa e para teatro. Abraça então a vida teatral, mas sempre entrelaçando a sua atividade – ponto, dramaturgo e ensaiador – com o destino da classe tipográfica, e do operariado em geral. Por isso, escreve com o objetivo de divertir, de proporcionar lazer aos operários, mas também com a missão de lhes inculcar alguma instrução, simultaneamente potenciando a consciência de classe.

Fontes e Bibliografia

Arquivos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais:

Livro dos matrimónios da paróquia da Encarnação 1824-1834.

Livro dos batismos da paróquia das Mercês 1824-1836.

Livro dos matrimónios da paróquia das Mercês 1824-1850.

Periódicos

- Arquivo universal*, 4/7/1859.
Diário de Lisboa, 4/2/1865; 2/3/1866.
Ecco dos operarios, 2/11/1850; 4/1/1851.
O portuguez, 26/6/1855.
O recreio popular, 14/2/1855.
A Revolução de Setembro, 27/7/1852.

Monografias

- ALMEIDA, Fernando António – *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*. Lisboa: Caminho, 1993.
- ARANHA, Brito – *Factos e homens do meu tempo: memorias de um jornalista. Tomo III*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1908.
- BARRETO, José – Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal (I). *Análise social*. Vol. 17, n.º 66 (1981-2.º), p. 253-291.
- BASTOS, Sousa – *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.
- *Diccionario do theatro portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- CHAVES, Pedro Carlos de Alcântara – *A esperança: entre-acto dramatico*. Lisboa: Typographia de Sousa-Neves, 1856.
- *Revista do anno de 1860: scena comica*. Lisboa: Imprensa Industrial, 1861.
- *Culpa e perdão: drama original em 2 actos*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1863.
- *O poeta casado*. Lisboa: Typographia Rua do Arco n.º 19, 1865.
- O tipógrafo. *A federação*. Vol. 10, n.º 29 (1865).
- *Luizinha, a leiteira; O Descasca-Milho*. 3.ª ed. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, Editor, [18-?].
- *Revista do anno de 1859: scena com pertençaes a comica*. Lisboa: Livraria de Viuva Marques e Filha, [18-?].
- CHAVES, Pedro Carlos de Alcântara; CAMPOS, P. Pinto de – *Martyrios e rosas: comedia-drama n'um acto*. Lisboa: Livraria de Campos Junior, [1857?].

- DURÃO, Susana – *Oficinas e tipógrafos: cultura e quotidianos de trabalho*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues – *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Lisboa: [s.n.], 2019. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FIGUEIREDO, Cláudia – Os usos do palco: o proletariado e o teatro no início do século XIX. In: *Atas do I Congresso de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal, 13-15 de março de 2013, FCSH-UNL*. Vol. 1. Lisboa: FCSH, 2016. p. 129-141.
- GODOLFIM, Costa – *A associação: história e desenvolvimento das associações portuguesas*. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- LIMA, José Lobo de Ávila – *Movimento operário em Portugal*. Lisboa: Ferreira & Oliveira, L.da Editores, [1905?].
- MACHADO, Júlio César – Folhetim. *A Revolução de Setembro*, 1/7/1863.
- PACHECO, José – A imprensa no cruzamento das artes e das letras. In: *VIII Congresso da Sopcom, Lisboa, 17-19 out. 2013*. Braga: Sopcom, 2013. p. 20-25.
- PEDRO, Manuel – *Tipógrafos ilustres*. Porto: Imprensa Moderna, 1944.
– *Tipógrafos de ontem, tipógrafos de hoje, tipógrafos de amanhã?* Porto: [s.n.], 1950.
- RANCIÈRE, Jacques – *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Lisboa: Antígona, 2012.
- REBELO, Luís Francisco – *História do teatro de revista em Portugal. 1, Da Regeneração à República*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- RIBEIRO, José Vitorino – *A Imprensa Nacional de Lisboa: apontamentos e subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1912.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares – *Portugal e a Revolução de 1848*. Coimbra: Minerva, 1990.
- SÁ, Vítor de – *Perspectivas do século XIX*. 2.^a ed. Porto: Limiar, 1976.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos – A elite intelectual e a difusão do livro nos meados do século XIX. *Análise social*. Vol. 27, n.º 116-117 (1992), p. 539-546.
- SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario bibliographico portuguez. Tomo VI*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

VASQUES, Eugénia – Exit-manet: sobre o “ponto” no teatro. In: Calado, Alexandre Pieroni (ed.) – *Os pontos no Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Bicho do Mato, 2017.

Teatro de Pedro Carlos de Alcântara Chaves **lista alfabética de títulos publicados e/ou representados**

Um actor no camarim: scena das scenas da scena. Lisboa: Typ. de Sousa Neves/Livraria Campos Júnior, 1866. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1865.

Um actor passando o benefício: scena comica original. Lisboa: Livraria do Sr. Campos Junior, 1866. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1856.

Uma actriz no prego: mayonese de musica conhecida e de prosa desconhecida. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [1869?]. Representada pela atriz Bárbara no Teatro de Variedades Dramáticas, em 31 de dezembro de 1868, e repetidas vezes em 1869.

A actriz passando um benefício: scena comica original. Lisboa: [s.n.], 1866. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1859, em benefício da atriz Felicidade Perpétua.

O adeus do artista: poesia. Lisboa: Typ. Universal, 1861.

Ainda o Descasca-Milho!! lamentações de um pae de familia: entre-acto, original em continuação da Morte do Descasca-Milho. Lisboa: Livraria e Papelaria Portuguesa de Ferreira & Franco, Lda., [186-?]. Representado com geral aceitação no Teatro da Rua dos Condes, em 29 de maio de 1867.

Alto, vareta! desproposito a proposito de diversas coisas: scena que depois se verá se é comica. 2.^a ed. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, Editor, 1869. Para se representar no Teatro das Variedades Dramáticas pelo ator António Pedro. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1867.

Amor da patria: desproposito a proposito do Frontão em 1 acto. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [18--].

O António Maria: cavaco d'um vendedor do dito, com os espectadores que tiverem a pachorra de o ouvir: scena comica. Lisboa: Liv. Economica de Domingos Fernandes, 1881. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1881.

Ao insigne actor Joaquim Antonio Roiz Rollão: em testemunho de reconhecimento offerece á Sociedade Dramatica Firmeza e Capricho: poesia de Illm.º Snr. P. C. d'A. Chaves, recitada por Manoel Eleuterio Duarte em 24 d'Abril de 1859. [Lisboa?]: [s.n.], 1859.

A arte e a associação: monólogo dramático. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1857.

A arte não tem paiz: scena original. Lisboa: Typographia de F. J. Gonçalves, 1861. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1861, em benefício da atriz Luísa Fialho.

Aventuras do sr. Barnabé da Esperança: cena cômica.

O baptisado do filho do Descasca-Milho: comedia de costumes em um acto em continuação da Luizinha a Leiteira, Descasca-Milho, e casamento do dito. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, 1865. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1865.

Os campanologos portugueses: scena de família em 1 acto. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [18--]. Publicada com a nota "rep. com geral aplauso no Teatro do Ginásio de Lisboa, e de S. João do Porto". Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1864.

O casamento do Alto Vareta: comedia de costumes em 1 acto. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [1870]. Estreada no Teatro do Príncipe Real, em 20 de dezembro de 1869. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1870.

O casamento do Descasca-Milho: comedia de costumes em um acto em continuação da Luizinha a leiteira, e do Descasca-Milho. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, 1864. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1863.

Casar para ser livre: comédia em 2 atos. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1875.

A conquista do México: comédia-drama. Música de E. R. Monteiro de Almeida. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1865.

Consequencias de um baile de mascarar: comedia original em 1 acto. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1863. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1855.

Contínuas tribulações de um contínuo: cena cómica. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1860.

Culpa e perdão: drama original em 2 actos dedicado ao meu excelente amigo José Simões Nunes Borges. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1863. Theatro de Pedro Carlos d'Alcantara Chaves. Primeira serie; numero 1. Representado nos teatros da Rua dos Condes, Lisboa, do Baquet, Porto, e de S. Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro.

Dae aos pobres: poesia. Recitada pela atriz Clementina, em benefício dos cegos ex-alunos da Casa Pia. Lisboa: A. S. de Sousa Bastos, [18--].

O Descasca-Milho: entre-acto em continuação da mesma scena comica Luizinha a leiteira. 3.^a ed. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, [18--?]. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1861.

Dize tu, direi eu: entre-acto cómico. 3.^a ed. Lisboa: Francisco Franco, [1937].

Ensaio geral: comédia em 1 ato. Representada em teatros particulares. 1855?

A esperança: entre-acto dramatico, original, allegorico ao anniversario de... D. Pedro V. Lisboa: Typ. de Sousa-Neves, 1856. Representado na récita da Associação do Teatro da Rua dos Condes, em 16 de setembro de 1856.

A estrela do Norte: drama em 3 atos, trad. de Carlos Augusto da Silva Pessoa e Alcântara Chaves. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1864.

O ferro velho: comedia em 2 actos, original. Lisboa: Typ. da Viuva Pires Marinho, 1866. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1866.

Garibaldi: drama em 4 atos. Em colab. com Carlos Augusto da Silva Pessoa. Representado em 1860 no Teatro da Rua dos Condes.

O homem das fatalidades: cena cómica.

Honra e pobreza: comédia-drama em 3 atos, imitação. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1860.

Hospedaria do inferno: comédia em 3 atos vertida do espanhol.

Luizinha a leiteira: scena comica. 3.^a ed. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, [18--?]. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1860.

O Manel d'Aballada assistindo á representação da “Probidade”: scena comica. Lisboa: Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1859. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1855, pelo ator José Simões Nunes Borges.

Os mártires da Polónia. Música de E. R. Monteiro de Almeida. Drama representado no Teatro da Rua dos Condes em 1863.

Martyrios e rosas: comedia-drama n'um acto original de Pedro C. d'Alcantara Chaves e P. Pinto de Campos. Lisboa: Livraria de Campos Junior, [18--]. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1857.

Más tentações: comedia em um acto, trad. livre de P. C. d'Alcantara Chaves. Lisboa: Livr. de A. M. Pereira, 1861. Representada no Teatro da Rua dos Condes (1856), Lisboa, e no Teatro Baquet, Porto.

Meeting promovido pelo cidadão Leão Pantaleão no Circo de Price: scena comica original. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [18--?].

O mestre Gaspar Caveira: scena comica original. Lisboa: Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1859. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1857.

Mestre Jaquim: história d'um funileiro, contada por elle: scena comica, original. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, 1868. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1864.

O milagre de Nossa Senhora da Nazareth: lenda religiosa em 2 actos e 10 quadros. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, [1867]. Representada com geral aceitação no Teatro da Rua dos Condes.

A morte do Descasca-Milho: disparate em um acto para fazer ponto final ás interminaveis continuacões do sobredito Descasca-Milho. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, 1866. Estreado no Teatro da Rua dos Condes, em 9 de dezembro de 1865.

A morte dos inocentes ou O homem do gergelim: cena cómica. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1864.

Mudança de posição: entre-acto comico original continuacão do entre-acto “Querem ser artistas”. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1862. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1861.

Não posso assim viver...: scena-comica. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, [18--].

Não quero ser deputado: cena cómica. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1865.

Não volto a Lisboa!: despedida de um provinciano inimigo do progresso: scena original. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [18--?]. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1869.

A noite de S. João: comédia em 2 atos. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1878.

A padeira de Aljubarrota: drama histórico de grande espetáculo em 2 atos. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1862.

O passarinho: scena comica original. Lisboa: Liv. de J. Marques da Silva, [18--]. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1856.

O poeta casado: comedia em um acto. Lisboa: Typ. da Rua do Arco, 1865. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1862.

Por causa dos senhorios: cena cómica. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1862.

Provas publicas: scena comica original. Lisboa: Livraria de Campos Junior, [18--?]. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1859.

Um provinciano em Lisboa. Lisboa: J. Marques da Silva, 1863. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1863.

Querem ser artistas: entre-acto original. Lisboa: Livr. de A. M. Pereira, 1861. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1861.

A rainha das flores: comédia mágica de grande espetáculo em 2 atos e 9 quadros. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1863.

Reflexões d'um policia sobre a exposição: cançoneta-comica pelo mesmo auctor. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, 1866.

Regresso à pátria: poesia recitada pelo ator José Simões Nunes Borges, depois do seu regresso do Brasil. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1861.

Religião e arte. Lisboa: Livraria de João Marques da Silva, [186-?].

Religião e trabalho: poesia dedicada e oferecida à Associação do Monte-Pio Operário Alcobacense no dia da sua inauguração em 8 de Dezembro de 1858. [Lisboa]: Typ. de Sousa Neves, 1858.

Revista do anno de 1859: scena com pertenções a comica e adubada com alguma musica. Lisboa: Impr. de J. G. de Sousa Neves, 1860. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1860.

Revista do anno de 1860: scena comica original. Lisboa: Imprensa Industrial, 1861. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1861.

Sardinhas á Rochefort: desproposito a proposito entre-acto. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, [18--?]. Representado pela primeira vez em 24 de fevereiro de 1870, e repetidas vezes, com geral aceitação, no Teatro do Príncipe Real.

O senhor Gaspar Caveira assistindo aos festejos reaes: scena comica original a proposito de muito desproposito. Lisboa: Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1858. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1858.

A senhora Faustina á procura do seu Faustino: pretexto para um coro de velhas. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, 1866.

As senhoras vizinhas: entreacto. Lisboa: Liv. Economica, 1880. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1878.

O sr. Faustino admirador do Fausto: pretexto para o coro dos velhos, da mesma opera. Lisboa: Livraria de João Marques da Silva, [186-?]. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1866.

O sr. João Fernandes em procura de uma posição social: cena cómica. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1857.

Os tipógrafos: drama. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1879.

Os tirolezes: desproposito a proposito dos ditos em 1 acto. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1879.

A tomada de Tetuão contada por um hespanhol que nunca fallou verdade: tolice comica original. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1863. Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1860.

Troca de noivos: comedia em 1 acto, trad. de Pedro Carlos d'Alcantara Chaves. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, [18--]. Representada no Teatro das Variedades; e no Teatro da Rua dos Condes em 1866.

O typographo: poesia. Lisboa: A. de S. Bastos, 1866. Recitada no Teatro da Rua dos Condes em 23 de junho de 1865, em beneficio de Pedro Carlos de Alcântara Chaves.

Ultima sentença: poesia. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, 1866.

Um como tantos: scena comica. Lisboa: Livr. de A. M. Pereira, 1861.
Representada no Teatro da Rua dos Condes em 1857.

A vizinha Margarida: comedia em um acto. Lisboa: Livr. de Viuva Marques, 1859. Estreada no Teatro da Rua dos Condes, em 31 de janeiro de 1859.

Uma vítima dos kilogrammas: cena cómica.

Viva a liberdade... do tabaco: tolice original em um acto. Lisboa: Livr. de J. Marques da Silva, 1865. Representada no Teatro do Ginásio Dramático, em maio de 1865.

A voz do operário: monólogo. Representado no Teatro da Rua dos Condes em 1858.

N° 167
Lustre Mauresque à Émaux



1^m 20

0.80

Os Candeeiros e a sua representação gráfica no período de 1850 a 1914

António Cota Fevereiro*

Resumo

No final do século XVIII desenvolveram-se novos meios de iluminação aperfeiçoados ao longo do XIX. A intensidade de luz alcançada era superior às tradicionais fontes e rapidamente proliferaram e facilitaram a vida quotidiana. No mesmo período, coincidiram experiências em torno da impressão gráfica e da fotografia. Estes registos imediatamente se tornaram essenciais para a propaganda, ensino e disseminação de cultura. A crescente procura possibilitou custos reduzidos na sua produção e estas formas de comunicar foram habilmente utilizadas pela emergente indústria de luminária na conceção de recibos e de catálogos.

A França foi o país precursor na utilização destes meios para evidenciar os candeeiros, cuja combinação possibilitou a criação de um grafismo muito próprio, necessário para promover e vender os artigos, influenciando assim outros países europeus. Todavia nestes enveredou-se por outras formas gráficas e que refletem a sua própria cultura.

Lustre de suspensão em bronze para gás, decorado com esmaltes e pingentes de vidro ao gosto mourisco. (BENGEL FRÈRES, *Abel Letombe, Roubaix: Bengel Frères*, Paris, Maison J. Bengel Frères, 1886, 19.me Série, planche 133.) "<https://www.CMoG.org>".

* Mestre em Arquitectura pela Universidade Lusíada de Lisboa. Tem vindo a desenvolver trabalhos em torno da arquitetura do século XIX e início do XX, onde se tem dedicado ao estudo da Arte Nova portuguesa, azulejaria e artes decorativas. Em torno destes trabalhos enveredou pelo levantamento de notas biográficas e obra de projetistas e de artistas, relevantes para a história da arte em Portugal. Nestes trabalhos tem levantado documentação inédita e que tem vindo a ser publicada em vários trabalhos. É investigador no ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também é doutorando em História da Arte e Museologia do Património com o tema: *A iluminação da Casa Real Portuguesa no período de 1800 a 1910*. Contacto eletrónico: antoniofranciscocotafevereiro@gmail.com

Como forma de se impor, a indústria empregou a iconografia, simbologia e heráldica de forma prestigiante, reinterpretando assim estas fontes sólidas para a nova burguesia ascendente. Estes suportes físicos em papel foram preponderantes para a divulgação de novas tipologias de candeeiros, conceções estéticas e artigos de uso quotidiano.

Os recibos e catálogos aqui estudados revelam-nos estas abordagens e as suas particularidades.

Palavras-chave: Luz, Fábricas, Manufaturas

1. Introdução

O desenvolvimento da iluminação artificial a partir do final do século XVIII, com meios nunca antes vistos de luminosidade, originou novos tipos de candeeiros. Na mesma época coincidiu o aperfeiçoamento de técnicas de reprodução de imagens, de fotografias e de caracteres económicas e rápidas. Estas foram habilmente aproveitadas pela indústria da iluminação para cativar o cliente através dos recibos e dos catálogos. A partir de 1850 todas estas experiências tomaram corpo e tornaram-se mais complexas, através da representação dos artigos, do recurso a iconografia prestigiante e da comunicação com o leitor. Esta abordagem teve início em França e foi difundida para outros países europeus e os Estados Unidos da América. A influência francesa foi assimilada distintamente em cada país através de soluções muito específicas, as quais refletem a cultura de cada nação. Todas estas soluções divergiram para variadas formas de comunicar e criações estilísticas até ao início da Grande Guerra. Este conflito bélico foi precursor de novas abordagens estilísticas posteriormente desenvolvidas no século XX. Daí a baliza cronológica deste trabalho se centrar na segunda metade do século XIX e início do XX. Para este estudo tivemos acesso a recibos europeus datados de 1826 a 1914. A nível de catálogos foram consultados exemplares europeus e americanos da década de 50 do século XIX até ao ano de 1913.

A designação de fábrica e de manufatura empregou-se de acordo com o modo como estas empresas se apresentavam ao público.

2. Desenvolvimento da iluminação na viragem do século XVIII para o século XIX

Neste ponto abordaremos este tema de forma sucinta, visto não ser esse o objetivo deste trabalho, para familiarizarmos o leitor com as designações dos candeeiros e dos queimadores referidos ao longo do texto.

2.1. Iluminação a óleo vegetal

A primeira lâmpada para óleo vegetal foi criada em 1780 pelo químico francês Joseph Louis Proust (1754-1826). O reservatório é superior e oposto à torcida circular, ficando esta sempre embebida em óleo, de forma a estabilizar a chama. Este foi o primeiro passo para o rápido desenvolvimento mecânico das lâmpadas para óleo, das torcidas, das chaminés e dos queimadores. No ano de 1783 o químico e físico suíço François Pierre Ami Argand (1750-1803), filho de um relojoeiro, melhorou a lâmpada de Proust, que acabou por ficar conhecida como lâmpada *Argand*. Esta nova lâmpada permite uma maior intensidade de luz, menos odor, menos fumo e é mais económica que o recurso a velas. Nesse mesmo ano Argand reata a amizade com o farmacêutico francês Antoine-Aroult Quinquet (1745-1803). Este último estuda o conceito das duas lâmpadas anteriores e em 1784, adicionando uma chaminé, cria outra, que ficou conhecida como lâmpada *Quinquet*. O uso da chaminé foi fundamental para o controle da entrada de ar e para o aumento e estabilidade da chama. Tornou-se rapidamente um sucesso e continuou a produzir-se até meados do século XIX.

No ano de 1800 o relojoeiro Bernard Guillaume Carcel (1750-1818) criou um novo tipo de candeeiro, patenteado em França, que ficou conhecido pelo seu apelido. Na base fica o mecanismo que bombeia o óleo e é acionado por uma chave, tal como nos relógios. Parte do mecanismo fica submerso pelo óleo e tem um filtro para bombear o combustível. No topo deste há um tubo vertical que comunica com a torcida e o queimador.

O entusiasmo na procura de novos tipos de candeeiros não parou. Em 1805 é apresentado, no teatro de Lyon, o candeeiro *Astral*, aperfeiçoado pelo engenheiro, industrial e inventor suíço Isaac Ami Bordier-Marcet (1768-1835), primo por afinidade de François Pierre Ami Argand. Neste candeeiro o queimador está ao centro e, em seu redor, um anel metálico para o combustível

com braços que unem ambos. Na base do queimador há furos que permitem a circulação de ar para o interior da chaminé, aumentando assim a chama. O queimador criado por Bordier-Marcet foi fonte de inspiração para o inglês George Philipps, morador em Paris, que em 1809 introduziu várias modificações e criou o queimador *Sinumbra*, que significa sem sombra.

Estas experiências e avanços foram determinantes para o aperfeiçoamento do *Modérateur*, patenteado a 10 de Agosto de 1836, pelo inventor francês Charles-Louis-Felix Franchot (1809-1881), engenheiro e mecânico. Neste tipo de queimador a chave regula o pistão, a mola helicoidal no cilindro do reservatório e o êmbolo de couro em baixo, criando vácuo e permitindo que o óleo ascenda verticalmente pelo tubo interior com a agulha (moderadora do fluxo). Desta forma a torcida fica constantemente humedecida, permitindo uma chama estável. O queimador tem semelhanças notórias com os do tipo *Carcel*, mas a construção do sistema de bombagem do óleo é menos complexa. Devido a todos estes fatores o *modérateur* tornou-se mais acessível, sem contudo se ter tornado popular. A limpeza constante, manutenção de todos os componentes, o preço dos óleos vegetais e as reparações feitas por especialistas, entre outros fatores, foram influentes. Os reservatórios ficam quase sempre camuflados por um corpo exterior, que pode ser em metal, em cerâmica ou em vidro, dependendo do gosto e efeito pretendidos. As formas exteriores deste corpo, no entanto, foram também usadas para candeeiros para petróleo (no gargalo superior um reservatório era adicionado) e para gás (com uma torneira na base para o respectivo tubo).

Todos estes candeeiros foram fabricados para óleo de colza, disponível nos países da Europa Central. No Sul da Europa foi utilizado o azeite e no Brasil o óleo de mamona.

A cidade de Paris foi o principal centro produtor de candeeiros do tipo *Carcel* e *modérateur*, daí exportados para o Reino Unido.

As principais fábricas de candeeiros na cidade de Paris foram: *Bourgogne*, Rue du Havre n.º 3; *Carcel*, na Rue de l'Arbre-Sec n.º 14; *Gagneau*, na Rue Lafayette n.º 115; *Garnier* (Alexandre Victor), Rue des Fossés Saint Germain l'Auxerrois n.º 43; *Gotten*, na Rue Trousse-Vache n.º 4 e 6; *Hadrot*, na Rue Fossés-Montmartre n.º 14; *Joseph Schlossmacher*, Rue Branger n.º 19, um dos mais conceituados fabricantes de candeeiros, com loja em Paris e Londres; *Levavasseur Frères*, Rue de Montmorency n.º 18; *Neuburger*, Rue Vivienne n.º 4; e

Noël Bosselut, Quai Valmi n.º 9, que empregava bronzes e peças em cerâmica de grande qualidade nos candeeiros que comercializou.

Na cidade de Berlim também foram produzidos *modérateurs*, sobretudo pela *Wild & Wessel* e *Stobwasser*. Estas fábricas na segunda metade do século XIX passam a dedicar-se ao aperfeiçoamento de queimadores, de candeeiros e outras peças de luminária para petróleo. Na capital austríaca a manufatura *Rudolf Dittmar* também fez candeeiros para óleo vegetal, tendo-se também dedicado a candeeiros para petróleo, na segunda metade do século XIX.

Na cidade de Toulouse, o relojoeiro francês Franklin Boussard patenteia, a 13 de Dezembro de 1837, após cinco anos de aperfeiçoamento, um novo tipo de candeeiro para óleo vegetal. Tem semelhanças com o candeeiro do tipo *Carcel*, mas com diferenças. O sistema de bombagem e para dar à corda situa-se logo debaixo do queimador e tem um tubo para a sucção do óleo.

De 1837 a 1838, outro tipo de candeeiros para óleo vegetal é aperfeiçoado no Reino Unido, baseado em todas as experiências anteriores. O carroto da torcida move-se num tubo com perfurações em espiral e é regulado pelo anel onde assenta o quebra-luz. Na base do reservatório tem entrada de ar extra para o tubo central da torcida. Foi designado por *Solar* e fabricado em Inglaterra e em França¹.

2.2. Iluminação a gás

Na mesma altura em que se desenvolveu a iluminação a óleo vegetal, o inventor e engenheiro escocês William Murdoch (1754-1839) realizou experiências com vários tipos de gás e, tendo por fim optado pelas vantagens do gás de carvão. Foi com este combustível que alumiou a sua própria habitação, em Redruth na Cornualha, em 1792. No ano de 1798 usou este tipo de luz na *Soho Foundry*² e em 1802 no seu exterior. O espanto foi geral e nunca antes um edifício tinha sido iluminado desta forma.

¹ Toda esta informação foi desenvolvida nas obras *Histoire du Luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle* e *Iluminação da Casa Real Portuguesa. Os Candeeiros do Palácio Nacional da Ajuda*. Cf. ALLEMAGNE, Henry-René d', *Histoire du Luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Alphonse Picard, 1891, pp. 364-376, 503-504 e p. 516 e FEVEREIRO, António Cota, *Iluminação da Casa Real Portuguesa. Os Candeeiros do Palácio Nacional da Ajuda*, Oeiras, Mazu Press, 2018, pp. 17-25.

² Fundição de Soho.

No final do século XVIII o inventor alemão Friedrich Albrecht Winzer (1763-1830)³ instalou-se no Reino Unido e foi o primeiro a patentear, em 1804, o gás de carvão para iluminação. No ano de 1812 fundou na cidade de Londres, conjuntamente com Samuel Clegg (1781-1861) e William Murdoch, a *Gas Light and Coke Company*⁴. O primeiro bairro a ser iluminado foi o de Westminster e a ponte homónima, no dia 31 de dezembro de 1813.

No ano de 1801 o engenheiro francês Phillipe Lebon (1767-1804) usou o gás na sua própria habitação e jardim em Paris. O seu papel foi determinante no desenvolvimento desta tecnologia e em 1820 Paris implementou a iluminação pública a gás.

O entusiasmo em torno deste novo tipo de luz também chegou aos Estados Unidos da América. Na cidade de Baltimore o pintor americano Rembrandt Peale (1778-1860) fundou uma das primeiras companhias de gás: a *Gas Light Company*. Esta fonte foi inovadoramente empregue no museu que criou, em 1814, na referida cidade.

Rapidamente este tipo de iluminação se estendeu a vários países europeus, incluindo a Rússia, Bélgica, Prússia, Itália, Espanha e Portugal, entre outros.

O brilho da chama e a intensidade luminosa foram fatores preponderantes para a sua difusão. Tendo sido vantajosamente empregue nos arruamentos, nos edifícios (evidenciando em alguns casos as formas arquitetónicas), nos jardins públicos, nas pontes, nas fábricas e nas estações dos caminhos-de-ferro, também foi utilizada no interior dos edifícios públicos, dos teatros e das habitações particulares. A luminosidade estável e brilhante permitiu serões mais prolongados e os hábitos alteraram-se. A cidade passou a ser vivida de forma mais intensa durante a noite.

Os primeiros queimadores para gás têm forma tubular, cabeça arredondada e chama em *papillon*⁵. Destes derivaram outros como: o *Argand* (chama na vertical e chaminé cilíndrica), o *Manchester* (chama na vertical e plana, sem chaminé) e o *Bengel* (base em porcelana perfurada para passar o ar, de forma a aumentar a luminosidade da chama, e chaminé cilíndrica – o catálogo desta fábrica irá ser abordado mais à frente), entre muitos outros. Um queimador

3 O nome foi anglicizado para Frederick Albert Winsor.

4 Tornou-se na mais prestigiante e maior no seu género no Reino Unido. Encerrou definitivamente em 1949.

5 Aparenta ser uma borboleta de asas abertas.

podia ter mais que um bico de gás, consoante o destino e a dimensão do invólucro exterior. Estes eram usados em escadarias, em espaços públicos e em grandes lustres. Os queimadores para gás eram também aplicados a candeeiros de mesa, secretária, suspensão e parede.

Na década de 50 do século XIX, o químico alemão Robert Wilhelm Eberhard Bunsen (1811-1899) criou o queimador com o seu apelido. Este foi usado para ensaios de laboratório, para aquecimento e para a confeção alimentar. Esta foi a base para o cientista e inventor austríaco Carl Auer von Welsbach (1858-1929) aperfeiçoar um revolucionário queimador. A este adicionou, em 1885, uma camisa sobre a chama. Esta ao entrar em contacto com o lume aumenta exponencialmente a luminosidade. Este queimador com uma luz nunca vista teve um enorme sucesso comercial. O famoso *Bec Auer*⁶ era vendido em várias cidades europeias, incluindo Lisboa, através das suas agências.

Todos estes queimadores podiam ter, ou não, um quebra-luz. Estes eram em globo ou em *abat-jour* de vidro, consoante a peça de iluminação e o seu suporte. Também eram usados quebra-luzes em papel ou em tecido, conforme a finalidade.

O gás para iluminação entrou em declínio nas primeiras décadas do século XX a favor da eletricidade⁷.

2.3. Iluminação a petróleo

O uso do petróleo como combustível em meados do século XIX foi o ponto de partida para que todas as classes tivessem luz em casa. A manutenção, o custo e o fabrico dos componentes é menor em comparação com os candeeiros para óleo vegetal.

O primeiro candeeiro para petróleo europeu foi inventado, a 31 de Julho de 1853, pelo farmacêutico polaco Jan Józef Ignacy Łukasiewicz (1822-1882). Aperfeiçoou os métodos de destilação do petróleo para iluminação, de candeeiros para a rua e dos poços de petróleo.

⁶ Designação em francês. Em Portugal eram denominados por *Bico Auer*.

⁷ Toda esta informação foi retirada da obra *Histoire des luminaires*. Cf. DEITZ, Philippe, *Histoire des luminaires*, Liège, Editions du Perron, 2009, pp. 257-289.

Nos Estados Unidos da América o inventor Samuel Martin Kier (1813-1874) em 1851 começou a vender petróleo para iluminação, tendo fundado em 1853 a *Kier Refinery*, produzindo-o em larga escala e tornando-o popular por toda a América. A vantajosa permeabilidade do líquido também foi determinante para a sua proliferação.

Os primeiros candeeiros para petróleo eram de corrente de ar central e de torcida plana.

Os rápidos desenvolvimentos em torno do petróleo para iluminação chegam à Prússia e ao Reino Unido. Nestes países desenvolveram-se engenhosos queimadores, além de terem sido os seus maiores produtores a nível europeu. A sua influência estendeu-se para outros países, como a Áustria, Bélgica, Itália e Portugal, onde se fabricaram queimadores para petróleo. Rapidamente estes países europeus, exceto Portugal, e os Estados Unidos da América passam a dominar o mercado a nível mundial.

O ano de 1865 é fundamental na história da iluminação, tendo sido lançados no mercado dois queimadores para petróleo.

O primeiro é o queimador *Duplex*, patenteado pela manufatura britânica *Hinks*. Este queimador tem duas torcidas planas e uma chaminé ovóide. Durante a segunda metade do século XIX, a chave para levantar a galeria, sem a necessidade de remover a chaminé e quebra-luzes, e a alavanca dos queimadores, sistema interno para apagar as chamas, foram adicionadas. A fábrica foi fundada pelos irmãos James e Joseph Hinks na cidade de Birmingham, com instalações na Great Hampton Street n.º 91 a 96. Tinham também instalações na cidade de Londres, na Charing Cross Road n.º 148. Tornou-se numa das maiores fábricas do género no Reino Unido, fabricando candeeiros, para vestíbulos, para bilhar, para mesa e de pé alto, entre outros, e os respetivos acessórios. A grande variedade de candeeiros, consoante os materiais empregues, possibilitou preços diversificados. Este queimador foi igualmente produzido pelas fábricas britânicas *Messengers & Son* e *Evered & C.*, também sediadas na mesma cidade.

O segundo queimador é o *Kosmos*, aperfeiçoado pela fábrica *Wild & Wessel*, uma das mais importantes e influentes a nível europeu, fundada em 1855 na cidade de Berlim, por Heinrich Otto Emil Wild e por Friedrich Wilhelm Wessel, cuja aprendizagem remonta ao ano de 1844, na cidade de Paris, onde estiveram na manufatura de Noël Bosselut, e que começaram por fabricar candeeiros para óleo vegetal, com grande sucesso. A partir de 1855 desenvolvem os primeiros

queimadores de torcida plana para petróleo. A 22 de Junho de 1865, lançam no mercado o primeiro queimador de torcida arredondada em volta do tubo. Nesse mesmo ano foi patenteado em França e denominado *Le Bec prussien*, sendo mais tarde o nome alterado para *Kosmos*. Participaram em várias exposições na Alemanha e no estrangeiro, com candeeiros de elevada qualidade técnica e estilística. Na Exposição Universal de 1867, em Paris, no seu mostruário tinham candeeiros para óleo vegetal e para petróleo, atingindo um grande sucesso pelo aperfeiçoamento destes últimos, tendo sido premiados. Esta exposição foi determinante para a disseminação dos queimadores para petróleo por outros países europeus. Fabricaram diversos tipos de candeeiros, desde os das cozinhas até aos dos salões mais luxuosos, assegurando assim uma diversidade de preços. No dia 1 de Julho, durante a exposição, o Rei, a Rainha e o Príncipe herdeiro da Prússia visitaram o Palácio da Indústria e o expositor da manufactura, ao som da música da orquestra liderada pelo famoso compositor Gioacchino Rossini (1792-1868), seguido pelo discurso do Imperador Napoleão III.

A principal diferença entre os candeeiros para óleo vegetal e os para petróleo é o reservatório. Nos candeeiros para óleo vegetal o reservatório é quase sempre camuflado por um corpo exterior, apesar de haver exemplares totalmente transparentes, de forma a poder observar-se a quantidade de combustível e mecanismo. Nos candeeiros para petróleo o reservatório pode ser, ou não, camuflado. Este foi um ponto de viragem significativo porque, pela primeira vez, se fabricaram reservatórios em vidro lapidado e em cerâmica.

Na Prússia rapidamente são fundadas várias fábricas de queimadores e candeeiros para petróleo, quase todas concentradas em Berlim. Em 1878, as novas leis de patentes, de marca registada, de *design* e de outras inovações são implementadas pelo estado alemão, tendo sido vantajosamente aproveitadas pela indústria ligada à iluminação. Na obra *Petroleum=Lampen=Brenner und Zylinder*, publicada em 1889, da autoria de F. Stoll, são mencionadas 31 fábricas alemãs. Segundo Jacques Goldberg, em 1893, havia na cidade de Berlim 27 de 43 manufacturas alemãs. As principais sediadas em Berlim eram: *C. H. Stobwasser & C.º*; *Eckel & Glinicke*; *Ebrich & Graetz*; *Carl Holy*; *Köppen & Wenke*; *Max Kray*; *Quaadt & Hirschon*; *Carl Rakenius & C.º*; *Schuster & Baer*; *Schwintzer & Gräff* e *Wild & Wessel*, entre outras. A Alemanha unificada tornou-se assim um grande produtor a nível mundial de candeeiros. Os queimadores para petróleo tornam-se mais complexos e sofisticados. Os espalhadores em forma de disco são adicionados

a novos modelos; noutros é adicionado um tubo, para corrente de ar central, da base até ao espalhador. Todas estas inovações tiveram como finalidade intensificar a chama e por conseguinte a luz. A chave para levantar a galeria e apagadores foram também contemplados, de forma a facilitar o seu manuseamento.

O início do século XX marcou o apogeu do candeeiro para petróleo, que gradualmente foi sendo substituído pela luz elétrica⁸.

2.4. Iluminação elétrica

Na Grécia antiga, o filósofo Tales de Mileto (c.624-546 a.C.) observou o efeito de atração de corpos ao friccionar o âmbar com pele de animal. Anos depois, o escritor romano Plínio o Velho (23-79) observou o mesmo fenómeno. A designação âmbar amarelo, em grego *elektron*, deu origem à palavra eletricidade.

Séculos depois, várias obras se debruçaram sobre a eletricidade e a explicação dos relâmpagos, como a do cientista americano Benjamin Franklin (1706-1790) e inventor do pára-raios. O físico e químico britânico Michael Faraday (1791-1867) fez vários estudos sobre a eletricidade, entre eles sobre o princípio base do motor, do gerador e do transformador elétrico.

A iluminação elétrica é gerada através de uma pilha ou de uma máquina, através de cabos: um positivo e o outro negativo. A descoberta da energia voltaica pelo cientista britânico William Haseldine Pepys (1775-1856) deu origem à lâmpada criada pelo físico britânico Sir Humphry Davy (1778-1829) em 1813. Foi a partir destas experiências que nasceu a luminosidade em arco.

Na década de 40 do século XIX, o físico francês Jean Bernard Léon Foucault (1819-1868) aperfeiçoou esta luminosidade e com um projetor, em 1844, iluminou a Place de la Concorde em Paris. O mesmo recurso foi empregue, em 1849, na Ópera de Paris durante a representação de *O Profeta* da autoria do compositor alemão Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

Os progressos em torno desta lâmpada continuaram pelo belga Joseph Jaspard (1823-1899), que expôs na Exposição Universal de Paris, em 1855, a sua versão melhorada. Na de 1881, também em Paris, iluminou uma sala e usou um globo como quebra-luz.

⁸ Toda esta informação foi desenvolvida na obra *Iluminação da Casa Real Portuguesa. Os Candeeiros do Palácio Nacional da Ajuda*. Cf. FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 26-34.

Na mesma época desenvolveu-se, a partir destes avanços, a lâmpada de incandescência. É composta por filamentos encerrados num invólucro de vidro. As primeiras experiências foram realizadas pelo químico francês Louis Jacques Thénard (1777-1857) e depois aperfeiçoadas pelo físico suíço Auguste Arthur de la Rive (1801-1873). No ano de 1838, o inventor belga Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard (1792-1861) introduziu um filamento de carbono. Após esta inovação, o inventor alemão Heinrich Göbel (1818-1893) melhora o filamento e, em 1854, ilumina a montra da sua loja na cidade de Nova Iorque com as suas lâmpadas. No ano de 1878, o inventor americano Hiram Stevens Maxim (1840-1916) usou um filamento de platina envolto num globo de vidro. Esta nova lâmpada ficou conhecida pelo seu apelido e foi apresentada na referida exposição universal de 1881. Finalmente, em 1879, o célebre inventor americano Thomas Alva Edison (1847-1931) criou uma lâmpada capaz de estar acesa ininterruptamente 48 horas. No seu interior de vidro o filamento, feito de um fio de algodão, parcialmente carbonizado, aquece-se com a passagem da corrente elétrica até ficar incandescente, sem derreter ou queimar. Este foi o grande passo para o desenvolvimento da luz elétrica e Edison fundou a *General Electric* em 1892⁹.

A luz elétrica¹⁰ foi assim gradualmente suplantando todas as fontes de combustível por ser “...a mais benéfica e higiênica de que se possa fazer uso, com excepção, já se vê, da luz do sol; porque de modo algum vicia a pureza do ar e assim pôde gosar-se do duplo benefício de uma boa luz e de uma atmosfera pura. Tem ainda outra vantagem: em casa onde se use a luz eléctrica tudo se conserva mais brilhante e mais fresco do que naquellas onde não ha esta illuminação; a prata não se deslustra nem escurece prontamente, e nem os tecidos desmerecem tão depressa, como tambem se gosa da grande vantagem de poder conservar por muito mais tempo nos quartos flôres e plantas do que com qualquer outra luz. Sob o ponto de vista da segurança decerto que ha muito menos risco do que com qualquer outra especie de illuminação. (...) O seu consumo cresce de anno para anno; só em França se consomem annualmente mais de tres milhões de lâmpadas”¹¹.

9 Foi fundada no dia 15 de abril de 1892 em Schenectady, Nova Iorque.

10 Toda esta informação foi retirada da obra *Histoire des luminaires*. Cf. DEITZ, *op. cit.*, pp. 375-399.

11 MATHIAS, Thomaz Rodrigues, «*Lâmpadas de Incandescência*», Serões, 1.ª série, n.º 8, Dez. 1901, p. 124.

3. Desenvolvimento das artes gráficas e da fotografia, breve resumo

As antigas técnicas da gravura¹² e da xilogravura¹³ foram utilizadas pelo dramaturgo alemão Johann Alois Senefelder (1771-1834) para criar um novo tipo de impressão para partituras. Criou assim, em 1796, a litografia, que consiste na gravação de desenhos numa matriz de pedra calcária ou de metal. Nesta superfície plana passa-se gordura, em determinadas áreas, e depois tinta. Esta é repelida pela anterior e fica assente nas restantes superfícies. Obtém-se assim o desenho pretendido, do qual se podem fazer várias cópias. Esta técnica é mais económica que as anteriores, foi adotada em vários países e obteve um grande sucesso¹⁴.

A invenção de Senefelder foi também empregue pelo franco-alemão Godefroy Engelmann (1788-1839). Este gravador fez várias cópias da mesma matriz e em cada uma usou tinta colorida. Consoante o número de cores empregues, as matrizes eram usadas para obter uma impressão colorida. Este novo tipo de impressão foi patenteado em 1837, foi amplamente difundido e é denominado por cromolitografia¹⁵.

Todo este desenvolvimento coincidiu, auspiciosamente, com o da indústria. Esta precisava de produzir e de escoar rapidamente os seus artigos. Para atingir esse fim serviu-se habilmente das novas técnicas gráficas, ao criar recibos e catálogos para seduzir o público. Esta consciencialização foi alicerçada no uso da cor, de fontes iconográficas prestigiantes, de figuras femininas e das medalhas ganhas em certames, granjeando assim fama, solidificando o prestígio comercial e criando riqueza monetária. A qualidade do produto também seduziu a realeza e a aristocracia, que tiveram que se adaptar à burguesia emergente e às novas circunstâncias sociais¹⁶. A heráldica das casas reinantes e de aristocratas foi

12 Processo de gravura feito numa matriz de metal, geralmente de cobre, usado pelo menos desde o século XV na Europa.

13 Técnica, de origem chinesa, em que se utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho, deixando em relevo a parte em que se pretende fazer a reprodução. Em seguida, pinta-se a superfície em relevo com tinta e coloca-se papel. Estes são depois colocados numa prensa e obtém-se assim uma gravura.

14 WEAVER, Peter, *The Technique of Lithography*, London, B.T. Batsford, 1964, p. 49.

15 FERRY, Kathryn, «Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography», *Architectural History*, Londres, The Society of Architectural Historians of Great Britain, N.º 46, 2003, p. 175-188.

16 Cf. ANTUNES, Alexandra de Carvalho, *A Família Anjos. Modelo de Ascensão Social e Económica no Século XIX*, Oeiras, Mazu Press, 2018.

assim concedida para ser empregue no grafismo. Esta era orgulhosamente usada pelos artífices¹⁷ e industriais¹⁸ para valorizar o seu produto.

Estava assim criada a génese da publicidade, que se extrapolou em inúmeras soluções no decorrer do século XIX.

Na mesma época, o desejo de gravar a realidade num suporte físico levou à criação da fotografia pelo inventor francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)¹⁹. As primeiras imagens captadas datam de 1826 e 1827. Estas tentativas foram determinantes no trabalho do fotógrafo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), que apresentou ao mundo, em 1839, o daguerreótipo²⁰. A avidez na procura deste tipo de captação deu azo ao rápido desenvolvimento de outros tipos de fotografia menos dispendiosos.

Na década de 50 do século XIX, são aperfeiçoados os ambrótipos, em que a base é o processo de colódio húmido. No ano de 1847, é introduzido um novo processo fotográfico denominado albumina, pelo inventor francês Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872). Este consiste no uso de claras de ovo²¹ e foi amplamente usado até ao século XX.

No Reino Unido, o cientista e inventor William Henry Fox Talbot (1800-1877) aperfeiçoou um novo método para impressão de fotografias. Deu-lhe o nome de calótipo, para designar uma técnica fotográfica específica: a imagem feita a partir de um negativo fotográfico em papel. A primeira obra impressa com este recurso foi *The Pencil of Nature*, de sua autoria, em 1844²². Este processo foi a base da industrialização da imagem, pois permitiu a sua reprodução e o fabrico de múltiplas iguais²³. Anos mais tarde, este método foi aperfeiçoado pelo inventor americano

17 Cf. ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de, «Paul Sormani e o estilo Luís XV, Os móveis preferidos da rainha D. Maria Pia», *Revista de Artes Decorativas* (direção SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e), Porto, Universidade Católica Portuguesa, CITAR Centro de Investigação Académico da Escola das Artes, N.º 3, 2009, pp. 193-230.

18 Cf. MATOS, Lourenço Correia de, *Os Fornecedores da Casa Real [1821-1910]*, Lisboa, Dislivro, 2009.

19 BAATZ, Willfried, *Photography: An Illustrated Historical Overview*, Nova Iorque, Barron's, 1997, p. 16.

20 Cf. COLSON, René, *Mémoires originaux des créateurs de la photographie. Nicéphore Niepce, Daguerre, Bayard, Talbot, Niepce de Saint-Victor, Poitevin*, Paris, Georges Carré et C. Naud, 1898.

21 Cf. BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1869.

22 Cf. TALBOT, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-1846.

23 MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W., *Graphic Design and the Industrial Revolution, History of Graphic Design*, Hoboken, New Jersey, Wiley Publishing, 2006, pp.152-153.

Frederic Eugene Ives (1856-1937) em 1881. No ano de 1885 fez os primeiros ensaios de fotografias coloridas, posteriormente aperfeiçoadas em 1897²⁴.

No ano de 1883, o alemão Georg Meisenbach (1841-1912) melhora este processo, que ficou conhecido como autotipia, e que consiste na reprodução de fotografias por meio de prelos²⁵.

Todas estas técnicas foram vantajosamente utilizadas em suporte próprio, para uso privado, publicações periódicas, postais, cartões-de-visita, postais²⁶, obras impressas, recibos e catálogos.

4. Recibos

Ao mesmo tempo que se aperfeiçoavam os novos meios de iluminação, as fábricas e manufaturas desde cedo se consciencializaram na forma de atrair o cliente. Um dos meios foram os recibos, nos quais orgulhosamente apresentavam a sua morada, as suas invenções e os seus produtos.

O recibo da parisiense *Carcel*²⁷, datado de 25 de agosto de 1826, para o Conde Murat²⁸, é demonstrativo desta abordagem. O cabeçalho informa-nos que foi o inventor do candeeiro com o seu apelido e que naquela morada era a fábrica e a loja. A simetria e diferentes caracteres por linha deste exemplar foram utilizados em inúmeras soluções durante o século XIX. A mesma solução foi seguida pela

24 Cf. SIPLEY, Louis Walton, *A Half Century of Color*, Nova Iorque, The Macmillan Company, 1951.

25 Cf. TWYMAN, Michael, *Printing 1770-1970: an illustrated history of its development and uses in England*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1970.

26 Sobre a fotografia no século XIX ver a obra desenvolvida pelo arquiteto Nuno Borges de Araújo. Cf. ARAÚJO, Nuno Borges de, «A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869», CEM – Cultura, Espaço & Memória, n.º 1, Porto/Braga, CITCEM, 2011, pp. 87-108, ARAÚJO, Nuno Borges de, «Lisbon and its region: stereoscopic photography, c. 1853-1890», *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 1 n.º 2, Lisboa, ECATI, Department of Communication Sciences, Universidade Lusófona, 2017, pp. 4-31, ARAÚJO, Nuno Borges de, «A fotografia e o postal ilustrado: origens e influências», Martins, Moisés de Lemos (ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade*, Braga, CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, 2017, pp. 55-88.

27 Fábrica com instalações na Rue de l'Arbre-Sec 14 ou 18, conforme a documentação consultada. Foi a mais influente e prestigiada no fabrico dos candeeiros *Carcel*, tendo sido premiada com medalha de bronze em 1801 e medalha de prata em 1806.

28 Provavelmente Gaétan, Conde Murat (1798-1847).

Meaux Saint Marc Fils de Paris²⁹, no recibo datado de 20 de abril de 1831³⁰. Esta manufatura de óleos vegetais para iluminação tem no cabeçalho ornatos curvilíneos e simétricos nas extremidades, animando assim os diferentes caracteres. Esta solução também foi empregue pela *Thilorier et Serrurot*³¹, mas com ornatos simétricos entre cada linha, conforme recibo datado de 4 de janeiro de 1833³².

Os exemplares³³ da prestigiante *Hadrot*³⁴ de Paris já apresentam algo de novo. O primeiro, datado de 27 de novembro de 1838, tem uma reserva retangular como cabeçalho. No seu interior foram desenhados, numa prateleira, um candeeiro do tipo *Carcel* e a sua base, uma chaleira, uma lanterna portátil, um candeeiro para secretária e um *Carcel* dito de coluna. A mensagem que nos transmite é a de várias soluções em iluminação, para uma clientela economicamente diversificada, e soluções práticas para a vida quotidiana. No segundo, datado de 11 de fevereiro de 1840, o nome da fábrica apresenta-se como se fosse feito de tijolos, o que indica robustez sólida e credibilidade nos artigos produzidos. A ladear este e a morada há ornatos curvilíneos assimétricos com as seguintes indicações sobrepostas: *Lampes mécaniques dites Carcel*³⁵ e *Lampes Antiques Candelabres au Flambeaux*³⁶, em diferentes caracteres por linha.

O recibo da parisiense *Carré*³⁷, datado de 21 de abril de 1839, para a reparação de diversos candeeiros³⁸, resume-se a vários caracteres por linhas, mas com expressividade gráfica.

29 Foram os sucessores de J. Orsel Cie, e a morada era Rue de l'Echiquiev 9. Também se encarregava de fornecer óleo vegetal para a iluminação pública.

30 Passado em nome de Monsieur Collard Bailly de Baune.

31 Fabricante de candeeiros *hydrostatiques* para óleo vegetal. Tinha a sede na Rue du Bouloi 4, em Paris.

32 Passado em nome de Monsieur de Mesenge.

33 O primeiro passado em nome de Messieurs de Mésange e o segundo a Monsieur de Mésange.

34 Sediada na Rue Fossés-Montmartre 14. Foi um dos maiores e mais afamados fabricantes de *modérateur* e do tipo *Carcel* em meados do século XIX.

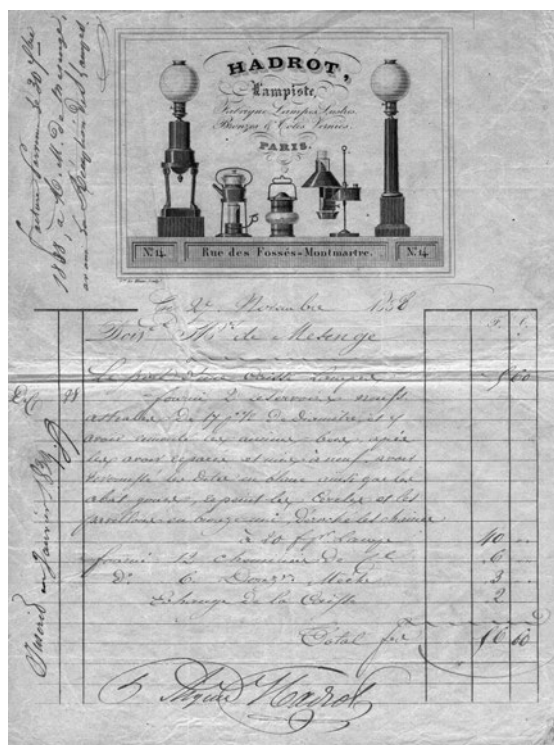
35 Candeeiros mecânicos ditos *Carcel*. Os candeeiros deste tipo também eram designados por mecânicos, para se distinguirem dos originais.

36 Candeeiros Antigos Candelabros para Velas.

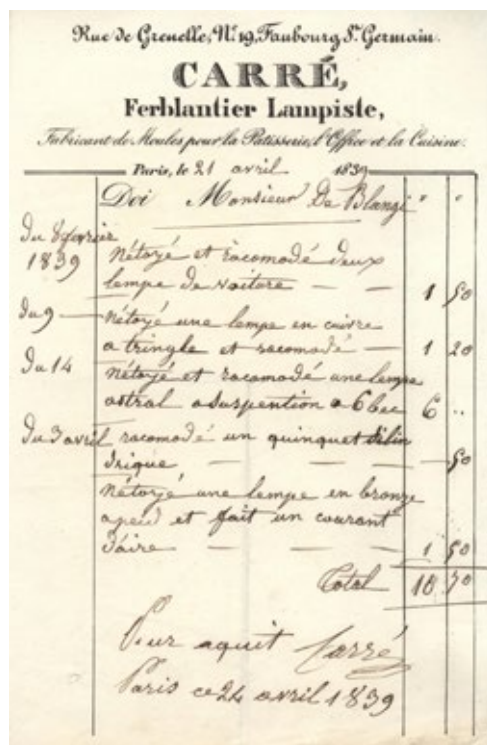
37 Tinha o seu estabelecimento na Rue de Grenelle, 19 no Faubourg de Saint Germain.

38 Passado em nome de Monsieur de Blange. Os candeeiros reparados foram: dois para viatura; um candeeiro astral de suspensão; dois candeeiros de mesa e um de secretária. As reparações começaram no dia 8 de fevereiro e terminaram a 3 de abril.

O exemplar da *Madame Dits*³⁹ de Paris, datado de 1841⁴⁰, tem linhas curvilíneas simétricas que ocupam todo o cabeçalho, mas, ao centro, tem espaço para um candeeiro de suspensão para óleo vegetal com globos. Este ilustra um dos muitos produtos realizados por esta fábrica, que se dedicava à produção de óleo vegetal, aparelhos de iluminação pública, candeeiros do tipo *Carcel* e *Quinquet* destinados para lustres de baile e de *soirée*. Toda esta informação está sobreposta às linhas mencionadas. O aspeto elegante e sofisticado cativa o cliente para um produto de requinte.



1 – Recibo da *Hadrot* datado de 27 de novembro de 1838. Coleção Ara Kebapcioglu.



2 – Recibo da *Carré* datado de 21 de abril de 1839. Coleção Ara Kebapcioglu.

39 A sede era na Rue du Petit Palais 11, a Metz.

40 Passado em nome de Monsieur de Royer.

A partir de 1850, com o implemento das feiras industriais, exposições universais e outros certames, as empresas passaram a empregar nos seus recibos as referências e as medalhas com que foram galardoadas, conforme iremos desenvolver⁴¹.

4.1. Recibos europeus posteriores a 1850

A disposição gráfica dos recibos anteriores ainda era seguida na década de sessenta do século XIX, como por exemplo nos da *Moreau Frères* de Paris⁴². No exemplar datado de 1 de outubro de 1868⁴³, apresentava-se como fabricante de candeeiros para petróleo, revendedor de chaminés, peças em vidro para mesa, cutelaria, porcelanas e serviços em faiança inglesa. O cabeçalho sóbrio e ornamentado indica-nos artigos de bom gosto.

A mesma simetria entre frases foi seguida pela parisiense *Ed. Guer*⁴⁴, mas ilustrada com três queimadores para petróleo⁴⁵, como podemos constatar no recibo, datado de 6 de fevereiro de 1869⁴⁶, destacando-se o rigor do desenho na representação dos artigos.

As grandes fábricas de *modérateurs* em Paris também recorreram à simetria, como por exemplo a *Lépine & Bourdon*⁴⁷. O recibo, datado de 6 de outubro de 1876⁴⁸, tem ao centro os textos com caracteres diferentes por linha, ladeado

41 Nesta investigação tivemos acesso a recibos europeus da coleção Ara Kebapcioglu, a quem agradecemos a preciosa ajuda.

42 Situava-se na Place Verte 10.

43 Passado em nome de Monsieur Dufain (?).

44 Situava-se na Rue de Lancry 10.

45 Os queimadores são: *Bec Français* (torcida plana); *Bec brulant sans verre* (sem chaminé); e *Bec circulaire breveté* (baseado integralmente nos alemães *Kosmos*, mas com desenho diferente).

46 Passado em nome de Messieurs Molinier Frères de Cambrai.

47 O endereço era Rue Sévigné (ancienne Rue Culture Sainte-Catherine) 26. Teve uma menção honrosa na Exposição Universal de 1867. No dia 24 de setembro de 1888 a sociedade mudou de nome e passou a chamar-se *Bourdon et fils et Gremion*.

48 Passado em nome de Monsieur Chalard Rougier de Maringues.

pela marca de fabrico. A *Gagneau*⁴⁹ também enveredou pelos diferentes caracteres por linha ao centro, mas ornamentados com linhas curvilíneas. A ladear foram desenhados dois candeeiros de suspensão com a seguinte função: o da esquerda é para salas de jantar com candeeiro ao centro (esta tipologia parece ter sido inventada por esta fábrica⁵⁰) e o da esquerda tem braços para candeeiros portáteis. Na parte inferior desta luminária há a referência às medalhas de bronze e prata ganhas em exposições. Esta era a disposição seguida no recibo datado de 30 de maio de 1863⁵¹ e que foi modernizada no de 8 de outubro de 1881⁵². Nesta versão, as ornamentações centrais foram substituídas pelas medalhas de ouro, entretanto obtidas na Exposição Universal de 1878, em Paris. Os candeeiros de suspensão são da mesma tipologia, mas diferentes. Estes recibos mantiveram-se até, pelo menos, 1898, conforme recibos datados de 16 de dezembro de 1887⁵³, 8 de setembro de 1893⁵⁴ e 13 de Abril de 1898⁵⁵, passados em nome da Rainha D. Maria Pia de Portugal (1847-1911).

O recibo do retalhista *Louis Lambertrie*⁵⁶, de Libourne, datado de 9 de junho de 1881⁵⁷, também seguiu a simetria. De cada lado há um medalhão, de traços

49 Fundada em 1800 na Rue d'Enghien n.º 25, em Paris, em 1869 mudou-se para a Rue Lafayette n.º 115 e 117, na mesma cidade. No decorrer da segunda metade do século XIX, tornaram-se num dos maiores fabricantes de *modérateurs*. Foram responsáveis, assim como a fábrica *Joseph Schlossmacher*, por terem baixado o custo de produção destes candeeiros. Participaram em várias exposições, onde foram diversas vezes premiados. Também fabricaram candeeiros do tipo *Carcel*, para gás, para petróleo e para eletricidade. A qualidade dos seus produtos, dos bronzes, dos metais e das peças em cerâmica empregues granjearam-lhes fama e reconhecimento a nível mundial. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 135.

50 DEITZ, *op. cit.*, p. 246.

51 Passado em nome de Monsieur Ehoureau.

52 Passado em nome de Madame Martin.

53 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Cx. 10.2.1., doc. 365. No recibo constam sete candeeiros em metal prateado ao gosto greco, renascença e *Louis XV*. O candeeiro ao gosto grego e o candeeiro ao da renascença aparentemente não foram descritos nos inventários judiciais consultados. Um dos exemplares *Louis XV* foi para oferecer a D. Maria Luísa de Sousa Holstein, 3.ª duquesa de Palmela (1841-1909). Os restantes podem ser os candeeiros *modérateur* com os seguintes números de inventário: PNA (Palácio Nacional da Ajuda) inv. 853 e 42049 e PNP (Palácio Nacional da Pena) inv. 1120/1 e 2. FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 48-49.

54 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 183-185.

55 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Cx. 10.2.1., doc. 366. O candeeiro adquirido é o PNA inv. 42831 para eletricidade, corpo em porcelana chinesa antiga e montagens em metal dourado. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 78.

56 A loja era no gaveto formado pela Rue Montesquieu e Rue J. J. Rousseau.

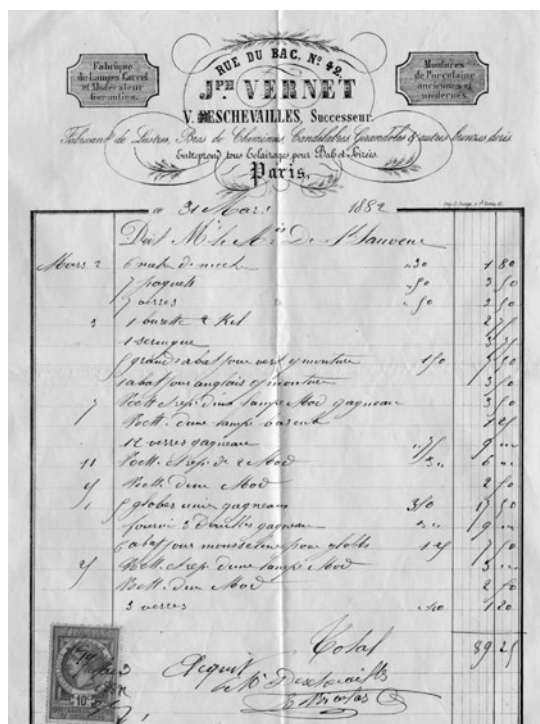
57 Passado em nome de Monsieur Dangle.

arquitetónicos, com os artigos vendidos. Ao centro de novo o nome da empresa, mas numa faixa, e endereço.

A parisiense *Joseph Vernet*⁵⁸ manteve nos seus recibos um certo gosto ve-tusto, expresso nos ornatos curvilíneos, caracteres antiquados e reservas com indicações dos artigos. Fabricava candeeiros do tipo *Carcel* e *modérateur*. Nes-tes empregava porcelanas antigas ou modernas, conforme a opção do cliente, como podemos observar no recibo datado de 31 de março de 1882⁵⁹.



3 – Recibo da *Gagneau* datado de 13 de Abril de 1898, em nome da Rainha D. Maria Pia. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (A.P.N.A.), Cx. 10.2.1., doc. 366 em depósito na Biblioteca da Ajuda.



4 – Recibo da *Joseph Vernet* datado de 31 de março de 1882. Coleção Ara Kebapcioglu.

⁵⁸ Tinha estabelecimento na Rue du Bac 42. Foi a sucessora de *V. Deschevailles*.

⁵⁹ Passado em nome de Monsieur le Marquis de Saint-Sauveur, cujo nome era Paul Henri Raymond de Rafélis de Saint-Sauveur (1838-1884).

No recibo da também parisiense *Henry Peigniet – Changeur*⁶⁰, datado de 9 de julho de 1890⁶¹, os textos centrais com caracteres diferentes por linha são ladeados por: um candeeiro, com o queimador aperfeiçoado por Henry Peigniet em 1882⁶², do lado esquerdo, e um queimador *Kosmos* alemão, do direito.

O uso da unidade fabril em perspetiva parece ter sido pouco empregue. Todavia os recibos do fabricante de torcidas e de *veilleuses*⁶³ *B. Bullo*⁶⁴ de Corbie têm a sua numa reserva oval. Esta é encimada de novo por antiquadas linhas curvas ornamentais onde, sobreposto, foi disposto o nome da companhia e restantes informações. A ladear esta reserva há a representação das diversas medalhas com que foram galardoados nas exposições universais, como podemos constatar no exemplar datado de 18 de novembro de 1892⁶⁵.

A simetria acabou eventualmente por se tornar obsoleta e o grafismo enveredou por outras soluções. O recibo do prestigante retalhista e fabricante parisiense *A. Boler*⁶⁶, datado de 2 de janeiro de 1889⁶⁷, apresenta uma solução que foi amplamente empregue em França, na Alemanha e na Áustria. O lado esquerdo é ocupado no sentido vertical por uma faixa. Nesta elencam os artigos de iluminação para informar o público, cativando-o assim para a grande variedade disponível. No cabeçalho os vários textos com o nome da companhia e contactos, em diferentes caracteres, ainda são colocados em simetria.

60 Os endereços eram: Boulevard Magenta 3 e Rue du Chateau d'Eau 4. Foi galardoada com a medalha de prata na Exposição Universal de 1889.

61 Passado em nome de Monsieur le Docteur Dupuis.

62 Trata-se de um queimador para petróleo com uma bomba para sucção do combustível. Este podia substituir os queimadores para óleo vegetal e daí a alusão à palavra *Changeur* (Conversor). DEITZ, *op. cit.*, p. 323.

63 Candeeiros de pequena dimensão destinados a permanecerem acesos durante a noite ou em ambientes escuros.

64 A loja em Paris era no Boulevard Beaumarchais 44 e, por volta de 1892, no Boulevard Richard-Lenoir 106. Teve uma medalha de prata na Exposição Universal de 1889.

65 Passado em nome de Monsieur Larchy de Autun.

66 Tinha duas lojas em Paris. A primeira era na Rue Saint Honoré 237 e a segunda na rua Castiglione 11. Foi um dos maiores vendedores de velas, quebra-luzes em vidro e em tecido, candeeiros ingleses para petróleo, óleo de colza para iluminação, candeeiros de suspensão suportes para quebra-luzes e demais acessórios. Também reparavam candeeiros.

67 Passado em nome de Madame Hue.



5 – Recibo da *Boisson & Neveu & A. Lasnel* datado de 17 de novembro de 1894. Coleção Ara Kebapcioglu.

A apetência pela assimetria e por abordagens mais apelativas disseminaram-se no final do século. Um exemplo paradigmático é o recibo da parisiense *Boisson & Neveu & A. Lasnel*⁶⁸, datado de 17 de novembro de 1894⁶⁹. Este fabricante de candeeiros para petróleo, em várias tipologias, tem do lado esquerdo um de pé alto, com mesa concêntrica, queimador *Duplex*, *abat-jour* de seda e aceso⁷⁰.

68 Situava-se na Rue de la Folie-Regnault 70.

69 Passado em nome de Monsieur Friomet, do *Bazar Champlitte*, de Haute-Saône.

70 A perspetiva peca na representação da mesa concêntrica, do queimador e da altura da chaminé. Esta foi deliberadamente aumentada para evidenciar o quebra-luz em tecido, visto ser uma novidade.

Do lado direito, estão dispostas assimetricamente as medalhas ganhas em exposições, encimadas por uma palma⁷¹, o nome da companhia e contactos. O uso do verde, mas em *nuances*, confere uma subtileza e elegância ao desenho.

O recibo do retalhista *Scheurmann Frères*⁷², datado de 20 de novembro de 1896⁷³, tem uma composição que ocupa a faixa esquerda, o canto superior e prolonga-se no cabeçalho. Na faixa estão descritos os artigos para venda, tais como: queimadores para petróleo, chaminés e torcidas de fabricantes franceses e estrangeiros. O topo tem a marca da companhia, a da alemã *Wild & Wessel* e da alemã *Brökelmann, Jäger und Busse*⁷⁴. O cabeçalho tem o nome da companhia e contactos. Como ornatos há flores, reservas assimétricas com motivos padronizados e decorações que se aproximam das congéneres americanas. Aqui os tons escuros do preto e cinzento criam profundidade e consolidam e acentuam determinados detalhes.

A preponderância francesa foi seguida noutros países europeus, como por exemplo na Bélgica. O recibo da bruxelense *Lampes a Gaz Wenham*, datado de 2 de outubro de 1890⁷⁵, prima pela sobriedade, pelo uso do vermelho e do preto nos caracteres. Estes são diferentes por texto e assimétricos, evidenciando um certo gosto japonizante e americano na sua conceção. O canto superior esquerdo tem um candeeiro de teto para gás.

A mesma influência francófona foi seguida em Portugal, como podemos constatar nos recibos da *Silva & Imberton – Empreiteiros das Obras da Companhia Lisbonense de Iluminação a Gaz – Fabrica e Armazem de Candieiros de todas as Qualidades*, então sediada na Travessa da Vitória n.º 6 a 9, em Lisboa. Ao centro está a fachada da loja, com um candeeiro para gás e de porta aberta para convidar os clientes a entrarem. Nas montras estão candeeiros do tipo *Astral* ou *Simumbra*. Esta representação da fachada do estabelecimento comercial é rara em todos os recibos consultados nesta investigação. Esta companhia

71 Simboliza o triunfo e a vitória.

72 Casa fundada em 1876 com sede na Rue Albouy 7.

73 Correspondência particular com Monsieur Charles Rouzier, 1 Rue de la Frange, Bourges (Cher).

74 Fundada em 1867 na cidade de Arnsberg-Neheim. Foi uma das maiores produtoras alemãs de queimadores para petróleo, cuja construção revela economia no metal empregue. No decorrer do século XX abandonam as peças para iluminação a petróleo e investem nas elétricas. A empresa ainda está em funcionamento. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 134.

75 Correspondência particular com Monsieur Gravy. O recibo é da década de 80, mas rasuraram por cima do segundo 8 para colocar 90.

foi responsável pelas instalações a gás provisórias na fachada da Igreja de São Domingos, em Lisboa, por ocasião do casamento do rei D. Pedro V (1837-1861) e da rainha D. Estefânia (1837-1859), em Maio de 1858. A instalação esteve a cargo da dupla Achilles Rambois (1810-1882) e Giuseppe Cinatti (1808-1879)⁷⁶. O retalhista lisboeta *Claudino Pinto & C.^a*, sediado na rua dos Capelistas⁷⁷, recorreu à simetria nos seus recibos, como o passado ao Almojarifado do Palácio da Ajuda no dia 16 de junho de 1894⁷⁸. Os vários textos por linha também têm caracteres diferentes, conferindo assim uma certa sobriedade.

Finalmente, a influência francesa também se estendeu ao Reino Unido, mas reinterpretada ao gosto britânico, de forma muito peculiar. O recibo do fabricante de candeeiros para parafina *Wright & Butler*⁷⁹, de Birmingham, datado de 31 de abril de 1881⁸⁰, apresenta-nos o seguinte: do lado esquerdo a unidade fabril em perspetiva; o brasão da Casa Real britânica ao lado, a encimar a composição em grande destaque; ornatos curvilíneos e caracteres diferentes por linha.

Nos países germânicos absorveram a simetria, os caracteres e outras características francesas, mas reinterpretados graficamente de forma mais vincada e poderosa.

O fabrico de candeeiros em Berlim, então capital da Prússia, começou sensivelmente na primeira metade do século XIX. Estes eram baseados integralmente nos queimadores e nas abordagens estilísticas dos congêneres franceses⁸¹. Esta inspiração manteve-se até à década de sessenta do século XIX, embora com particularidades muito específicas e que se viriam a afirmar a partir de 1871. Esta data é um ponto de viragem na indústria da iluminação europeia por causa da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), da qual a Prússia saiu vitoriosa. Nesse mesmo ano, este país uniu-se a outros estados, originando assim o Império Alemão, encabeçado pelo Rei da Prússia, que se tornou no Imperador Guilherme I (1797-1888). A França é destronada pela poderosa

76 FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 25.

77 Sucessora da casa *Augusto Pinto & C.^a*, sediada na Rua dos Capelistas n.º 44 ao 46 e também com morada na Rua dos Anjos 77C a 77D. Foi uma das maiores lojas de ferragens, de quinilharias, de vidros, de candeeiros para petróleo e seus acessórios na cidade de Lisboa. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 141.

78 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 68-70.

79 A sede era na New John Street West. Tinha filiais em: 22 Temple Street em Bristol; 12 Temple Lane em Dublin; e 68 Commercial Street Spitalfields em Londres.

80 Passado em nome de Mrs. Danston de Falmouth.

81 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 20-23.

Berlin, SO 30 den 29. August 1881

Lampen-Fabrik

Ebrich & Graetz

LAUSITZER-STRASSE 31. **BERLIN**

Rechnung für Herrn ...

No. 2766

. & G.			
1	10 Stk.	je 20	200
2	10 Stk.	je 20	200
3	10 Stk.	je 20	200
4	10 Stk.	je 20	200
5	10 Stk.	je 20	200
6	10 Stk.	je 20	200
7	10 Stk.	je 20	200
8	10 Stk.	je 20	200
9	10 Stk.	je 20	200
10	10 Stk.	je 20	200
11	10 Stk.	je 20	200
12	10 Stk.	je 20	200
13	10 Stk.	je 20	200
14	10 Stk.	je 20	200
15	10 Stk.	je 20	200
16	10 Stk.	je 20	200
17	10 Stk.	je 20	200
18	10 Stk.	je 20	200
19	10 Stk.	je 20	200
20	10 Stk.	je 20	200
21	10 Stk.	je 20	200
22	10 Stk.	je 20	200
23	10 Stk.	je 20	200
24	10 Stk.	je 20	200
25	10 Stk.	je 20	200
26	10 Stk.	je 20	200
27	10 Stk.	je 20	200
28	10 Stk.	je 20	200
29	10 Stk.	je 20	200
30	10 Stk.	je 20	200
31	10 Stk.	je 20	200
32	10 Stk.	je 20	200
33	10 Stk.	je 20	200
34	10 Stk.	je 20	200
35	10 Stk.	je 20	200
36	10 Stk.	je 20	200
37	10 Stk.	je 20	200
38	10 Stk.	je 20	200
39	10 Stk.	je 20	200
40	10 Stk.	je 20	200
41	10 Stk.	je 20	200
42	10 Stk.	je 20	200
43	10 Stk.	je 20	200
44	10 Stk.	je 20	200
45	10 Stk.	je 20	200
46	10 Stk.	je 20	200
47	10 Stk.	je 20	200
48	10 Stk.	je 20	200
49	10 Stk.	je 20	200
50	10 Stk.	je 20	200
51	10 Stk.	je 20	200
52	10 Stk.	je 20	200
53	10 Stk.	je 20	200
54	10 Stk.	je 20	200
55	10 Stk.	je 20	200
56	10 Stk.	je 20	200
57	10 Stk.	je 20	200
58	10 Stk.	je 20	200
59	10 Stk.	je 20	200
60	10 Stk.	je 20	200
61	10 Stk.	je 20	200
62	10 Stk.	je 20	200
63	10 Stk.	je 20	200
64	10 Stk.	je 20	200
65	10 Stk.	je 20	200
66	10 Stk.	je 20	200
67	10 Stk.	je 20	200
68	10 Stk.	je 20	200
69	10 Stk.	je 20	200
70	10 Stk.	je 20	200
71	10 Stk.	je 20	200
72	10 Stk.	je 20	200
73	10 Stk.	je 20	200
74	10 Stk.	je 20	200
75	10 Stk.	je 20	200
76	10 Stk.	je 20	200
77	10 Stk.	je 20	200
78	10 Stk.	je 20	200
79	10 Stk.	je 20	200
80	10 Stk.	je 20	200
81	10 Stk.	je 20	200
82	10 Stk.	je 20	200
83	10 Stk.	je 20	200
84	10 Stk.	je 20	200
85	10 Stk.	je 20	200
86	10 Stk.	je 20	200
87	10 Stk.	je 20	200
88	10 Stk.	je 20	200
89	10 Stk.	je 20	200
90	10 Stk.	je 20	200
91	10 Stk.	je 20	200
92	10 Stk.	je 20	200
93	10 Stk.	je 20	200
94	10 Stk.	je 20	200
95	10 Stk.	je 20	200

95.

6 – Recibo da Ebrich & Graetz datado de 29 de agosto de 1881. Coleção Ara Kebapcioglu.

Alemanha na indústria de luminária, que envereda estilisticamente por novas abordagens. Estas foram inspiradas na Renascença e no Barroco germânicos⁸², como iremos explicar no capítulo dos catálogos, enfatizando assim a supremacia deste novo estado europeu. Rapidamente as indústrias proliferaram e começaram a produzir em grande quantidade candeeiros, queimadores e acessórios para petróleo. A grande maioria estava concentrada na cidade de Berlim, mas também havia unidades em Erfurt, Frankfurt, Colónia, Munique, Sebnitz, Zeulenroda, Elberfeld, Chemnitz, Leipzig e Neheim⁸³.

82 *Idem, ibidem*, pp. 55-56 e 68-71.

83 *Idem, ibidem*, pp. 30-32.

Esta afirmação pela indústria, simbologia e labor é visível na conceção dos recibos de uma das maiores fábricas berlinenses, a *Ehrich & Graetz*⁸⁴. Do lado esquerdo há o sol, com uma face sorridente, os seus raios de luz, o monograma *E* e *G* sobreposto e envolto num círculo⁸⁵, ladeado por dois dragões alados⁸⁶. Na parte inferior desta composição pendem ornatos classicistas com fitas enlaçadas. Na superior há um candeeiro para petróleo, de gosto eclético, ladeado por cartelas e folhas de louro⁸⁷. Desta composição parte uma cartela assimétrica com o nome da fábrica e ornatos classicistas no cabeçalho. Este grafismo manteve-se pelo menos até ao fim do século XIX, como podemos constatar nos exemplares consultados e datados de 29 de agosto de 1881⁸⁸ e 23 de dezembro de 1898⁸⁹.

O recibo da *Schuster & Baer*⁹⁰, datado de 12 de agosto de 1884⁹¹, apostou noutras diretrizes. Esta afamada fábrica berlinense tem ao centro a marca de fabrico e é ladeada pelas medalhas ganhas na *Exposição Brasileira-Allema* em 1881, na cidade de Porto Alegre. Por sua vez, estas têm ao lado os brasões da casa Imperial Alemã reinante.

84 Fundada em 1866 por Albert Graetz e Emil Ehrich, com a unidade principal na Elsenstrasse, na cidade de Berlim. Foi um dos maiores produtores de queimadores, de candeeiros e de aquecedores para petróleo alemães. A qualidade do produto, aliado a uma construção económica, levou a que os seus queimadores fossem exportados em grande quantidade. A companhia foi vendida à empresa de telecomunicações finlandesa *Nokia*. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 135.

85 Simboliza a luz, o fogo e a energia.

86 Esta era a marca usada nos botões dos queimadores, das tampas dos reservatórios, nos materiais metálicos e na publicidade desta fábrica até aos meados do século XX.

87 Glorificando assim os produtos produzidos e que eram os candeeiros e os queimadores para petróleo.

88 Passado em nome de Herrn Müller de Breesen (?).

89 Passado em nome de Herrn Brisse de Coppenbrügge.

90 Fundada por Ernst Schuster e Hugo Baer na Prinzessinnenstrasse n.º 18, em Berlim. A sua produção caracterizou-se por queimadores de grande qualidade, nomeadamente na sua construção, no material empregue e nas inovações em torno da luminosidade. A fábrica marcou os seus queimadores para outras, algumas também sediadas em Berlim, e foi adquirida, entre 1906 e 1911, pela *Gebüder Wolff* de Neheim. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 138.

91 Passado em nome de Herrn Auguste Frohne de Hohenhausen.

Estas soluções atrás descritas foram também empregues pela mais prestigiante e influente fábrica berlinense, a *Wild & Wessel*⁹². Foi fundada no dia 1 de julho de 1855, pela dupla de negociantes Heinrich Otto Emil Wild (1826-1896) e Friedrich Wilhelm Wessel (c.1830-1898). Tornaram-se num dos maiores fabricantes de candeeiros em vários tipos de material, de forma a satisfazer uma vasta clientela, e obtiveram assim um grande sucesso comercial⁹³.

O recibo datado de 5 de fevereiro de 1895⁹⁴ é muito focado e sugestivo da abordagem por parte desta fábrica. No cabeçalho há uma composição assimétrica composta por uma figura feminina alada do lado esquerdo. Esta figura tem vestes clássicas, uma lamparina romana acesa na mão, uma estrela na cabeça com a data da fundação, um martelo, uma roda denteada, uma tenaz e uma bigorna. A personificação da deusa romana Vitória foi reinterpretada com os instrumentos laboriosos do presente, aludindo assim à maquinaria necessária para a produção dos artigos. Aos pés desta figura estão esses artigos produzidos e que são: o candeeiro *Vesta* para secretária, que teve um grande sucesso de vendas⁹⁵, e três candeeiros ao gosto eclético com queimadores *Kosmos*. Este queimador foi inventado em 1865 por esta fábrica e foi produzido em grande quantidade⁹⁶. Foi posteriormente melhorado e copiado por outras fábricas alemãs, austríacas, francesas e uma americana⁹⁷. Do lado esquerdo da figura feminina há querubins com candeeiros na mão. Do lado direito foram colocadas assimetricamente e sobrepostas as marcas nos botões dos queimadores, a efígie do príncipe prussiano Frederico Guilherme (1831-1888)⁹⁸, a do Rei Luís I da Baviera (1845-1886), a do Imperador Napoleão III, (1808-1873) as

92 Fundada na Alexandrinenstrasse n.º 37. O início da atividade começou pelo fabrico de *modérateurs* e mais tarde mudaram-se para a Prinzessinnenstrasse n.º 27, na mesma cidade. No ano de 1859, deram início ao fabrico de queimadores e candeeiros para petróleo. As experiências em torno da iluminação a petróleo levaram ao aperfeiçoamento, em 1865, do queimador *Kosmos*. Foram dos maiores fabricantes alemães de candeeiros de mesa, de secretária, de parede e de teto para óleo vegetal, para velas e para petróleo. No ano de 1903, a marca e as unidades fabris foram adquiridas pela *Hugo Schneider* de Leipzig. O fabrico de candeeiros cessou e manteve-se a de queimadores até à Grande Guerra. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 138.

93 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 27-29.

94 Passado em nome de Herrn Albin Müller de Eberstadt.

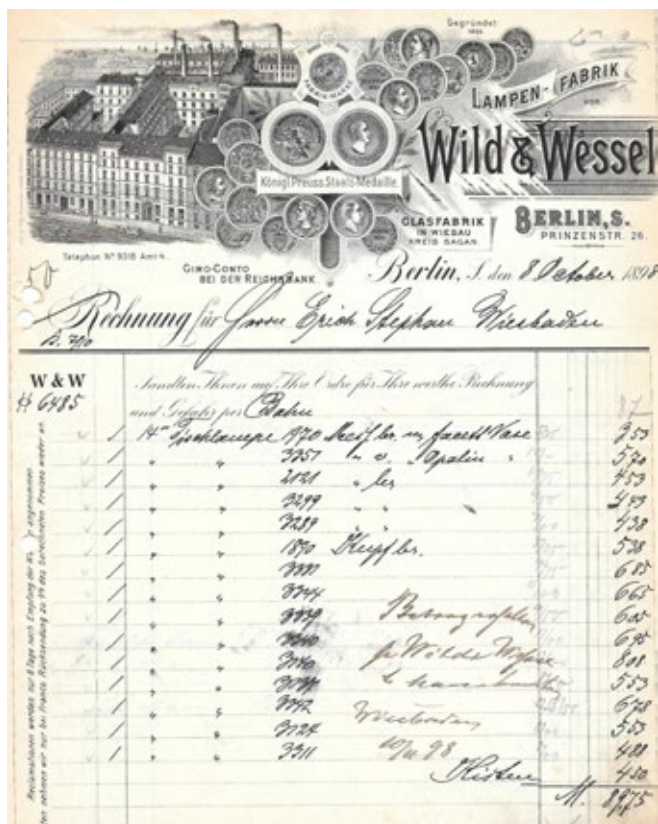
95 FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 70.

96 *Idem, ibidem*, pp. 27-28.

97 *Idem, ibidem*, pp. 139-140.

98 Sucedeu a seu pai o Imperador Guilherme I da Alemanha e reinou desde o dia 9 de março até 15 de junho de 1888, dia em que faleceu.

medalhas com que foram galardoados pelo estado e as medalhas ganhas nas exposições em que a fábrica participou⁹⁹. A central é alusiva às patentes registadas no estado alemão a partir de 1878¹⁰⁰. Como ornatos há motivos vegetalistas e sombras que conferem tridimensionalidade à composição. Por linha de texto há também caracteres diferentes, com especial enfoque no gótico, que é o do nome da fábrica. No geral este recibo é graficamente equilibrado, transmitindo-nos uma ideia de prestígio e de qualidade inabalável da sua produção. Como complemento ao recibo há o papel de carta, que prima pela sobriedade. No canto superior esquerdo há a marca de fabrico e caracteres curvilíneos impressos no direito.



7 – Recibo da Wild & Wessel datado de 8 de outubro de 1898. Coleção Ara Kebapcioglu.

99 Participaram nas Exposições Universais de 1862 em Londres, de 1867 em Paris, de 1873 em Viena, de 1878 em Paris, de 1889 de novo em Paris e de 1893 em Chicago. Também participaram numa exposição em 1869 em Amsterdão, em 1872 em Moscovo, em 1876 em Munique, em 1879 e 1885 em Nürnberg, em 1879 na Exposição Comercial de Berlim (onde foram galardoados com a Medalha de Prata do Estado Prussiano, por serviços comerciais) e em 1888 a 1889 na *Centennial Exhibition* em Melbourne, na Austrália.

100 FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 30.

No ano de 1898, a *Wild & Wessel* utilizou outro grafismo nos seus recibos, conforme constatamos nos exemplares datados de 17 de agosto e 8 de outubro do referido ano¹⁰¹. Ao centro está a marca de fabrico tendo, em baixo, as duas medalhas ganhas pelo estado alemão¹⁰². Estes três elementos estão inseridos numa moldura simétrica. Esta é ladeada pela mesma sobreposição e assimetria na disposição das restantes medalhas, folhas de louro¹⁰³ e efigies anteriormente mencionadas. Da moldura partem, para o lado direito, raios de luz que iluminam o nome da fábrica, cuja sombra se projeta numa faixa. Esta é encimada por outra a simular tecido, com a informação: *Lampen Fabrik*¹⁰⁴. Na parte inferior há os contactos com caracteres diferentes. Para o lado esquerdo da moldura central há a unidade fabril de Berlim em perspetiva. Este desenho é muito interessante porque temos a fachada principal inspirada em elementos arquitetónicos clássicos. Este recurso transmite uma ideia de elegância e robustez, através da arquitetura. Esta imagem é a única fonte iconográfica, conhecida até hoje, de como era a sede da *Wild & Wessel*, que foi infelizmente destruída durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Este edifício tinha um pátio, com um relógio na cimalha, e comunicava com um segundo. Neste havia as fornalhas, maquinaria e chaminés de grande dimensão, por onde expelia o fumo. No horizonte há mais chaminés industriais e cúpulas de edifícios em Berlim. Nestas instalações eram fabricadas as peças metálicas e as de vidro eram-no em Wiesau (Silésia Prussiana)¹⁰⁵. O papel de carta manteve as mesmas características anteriores.

Num registo oposto, o recibo da austríaca *Rudolf Ditmar*¹⁰⁶ prima pela sobriedade. O cabeçalho é composto pela seguinte forma: o brasão Imperial Austro-Húngaro; o nome da fábrica em vermelho e ladeado por reservas com figuras geomé-

101 Passados em nome de Herrn Erich Stephan de Wiesbaden, retalhista sediado naquela famosa estância termal.

102 Provavelmente uma das medalhas com que a fábrica foi galardoada em 1879, na Exposição Comercial de Berlim.

103 Transmite a vitória e a qualidade elevada dos produtos.

104 Fabrico de luminária.

105 FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 138.

106 Fundada em 1840, na cidade de Viena, pelos prussianos Karl Rudolf Ditmar e seu irmão Friedrich Ditmar. Rapidamente se tornou na maior fábrica austríaca de candeeiros *modérateur* e para petróleo. Participaram nas Exposições Universais, onde alcançaram grande sucesso com os seus produtos. Fabricavam candeeiros de mesa, de parede, de bilhar, de tecto para óleo vegetal, para velas e para petróleo. No ano de 1907, a fábrica fundiu-se com a concorrente *Gebrüder Brünner*. A companhia existe atualmente sob o nome de *Außenleuchten und Entsorgungssysteme GmbH*. FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 137-138.

tricas; textos em caracteres diferentes para cada linha e a marca de fabrico do lado direito. Do lado esquerdo, na vertical, estão elencadas as unidades fabris, que eram em Viena, Varsóvia (Polónia), Milão (Itália), Berlim (Alemanha) e Znaim (República Checa). Os representantes eram em Praga, Budapeste, Berlim, Munique, Varsóvia, Moscovo, Lviv, Graz, Milão, Roma, Trieste, Paris, Lyon e na cidade de Bombaim, na Índia¹⁰⁷. Nestes caracteres e ornatos sóbrios conjugou-se o preto e o vermelho, que tem semelhanças com o empregue pela belga *Lampes a Gaz Wenham*, referida anteriormente. Identificamos um recibo datado de 30 de junho de 1893, para a Rainha D. Maria Pia¹⁰⁸, e um segundo de 19 de outubro de 1907¹⁰⁹, com o grafismo descrito.

Os recibos da mesma fábrica em francês diferem substancialmente¹¹⁰. O cabeçalho tem diferentes caracteres em cada texto e os representantes ocupam o lado esquerdo. O convencionalismo é expresso nos tipos de letra utilizados e nos ornatos, conforme constatamos no exemplar datado de 24 de agosto de 1895¹¹¹.

O gosto pelas épocas passadas, naturalmente, acabou por ser contestado por vários artistas e, em 1895, abre em Paris a *Maison de l'Art Nouveau*, do marchand *d'art* alemão Siegfried Bing. Nesta galeria expunham-se objetos de arte e decorativos por artistas *avant-garde*, além de outros asiáticos. Esta *nouvelle vague* adotou o nome da galeria e ficou associada a esta corrente estilística¹¹², a qual foi buscar a fonte de inspiração às formas naturais das flores e plantas, imbuídas de um mundo simbólico e de sonho. Considerada por uns como vanguardista e por outros como de péssimo gosto¹¹³, a Arte Nova foi-se gradualmente

107 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 57-58.

108 *Idem, ibidem*, pp. 61-62.

109 Passado em nome de Herrn Franz Mayer. O recibo foi carimbado duas vezes com a nova designação que a fábrica teve depois de se unir à concorrente *Gebrüder Brünnner*.

110 A loja em Lyon era na Rue Sala 52 e a de Paris na Rue de la Chaussée-d'Antin 52.

111 Passado em nome de Monsieur Charles Rouzier, 1 Rue de la Frange, Bourges (Cher); o mesmo adquiriu diversos artigos na *Scheurmann Frères*, como já foi referido.

112 Cf. WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Edwin; POSSÉMÉ, Évelyne, *The Origins of L'Art Nouveau: The Bing Empire*, Amesterdão, Van Gogh Museum, 2004.

113 Como por exemplo Cecil Wedgwood (1863-1916), um dos sócios da manufactura *Wedgwood*, uma das maiores e mais influentes produtoras a nível mundial, considerava a Arte Nova como: "We are not at all wedded to new art, in fact personally speaking I think a great deal of it is very poor... Not one out of a hundred of the purchasing public has really good taste. As long as a thing is new it may be as ugly as sin." REILLY, Robin, *Wedgwood: the new illustrated dictionary*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collector'Club, 1995, p. 27.

generalizando a partir de 1900, para vários países europeus. A sua influência fez-se notar a nível da arquitetura, grafismo, escultura, pintura, objetos de arte e de uso quotidiano, entre outras criações. Na Alemanha e na Áustria, enveredou por formas orgânicas e geométricas designadas, respectivamente, *Jugendstil* e *Secession*.

Prevaleceu, todavia, na grande maioria dos recibos, um gosto convencional nas representações e no tipo de letra, o que parece indicar, por parte das empresas, sobretudo as francesas, uma certa relutância em relação à nova corrente estética. O recibo da *V. Roussin*¹¹⁴, retalhista de queimadores para gás de Courbeton à Montereau, datado de 15 de setembro de 1900¹¹⁵, é exemplificativo. Os caracteres, as reservas em bambu com as referências às medalhas ganhas nas exposições, a simetria e restantes informações denotam sobriedade. O recibo da parisiense *Bonneterre*¹¹⁶, datado de 21 de agosto de 1906¹¹⁷, também privilegiou a simetria nos textos, ladeados com representações diferentes. Do lado direito, temos numa reserva a marca do petróleo para iluminação. Do lado esquerdo, a mesma, mas na base tem informação complementar. Esta última é ladeada pelas medalhas ganhas na exposição internacional de 1900 e um candeeiro com o queimador para petróleo da *Darte Frères*. Neste recibo consta a compra de um candeeiro *étoile* Arte Nova e três chaminés. Em oposição a estes, o recibo da parisiense *J. Ristelbueber*¹¹⁸, datado de 24 de fevereiro de 1903¹¹⁹, prima pela assimetria. O nome desta manufatura de aparelhos de iluminação para petróleo, petróleo de xisto¹²⁰ e gasolina¹²¹ está envolto numa cartela ainda com resquícios

114 Obteve os *Grand Prix* de Paris, Nice e Nantes. Foi galardoada com 7 medalhas *vermeil* e ouro, além de 5 diplomas de honra.

115 Correspondência particular com Monsieur Pajard.

116 Tinha loja na Rue de la Chaussée-d'Antin 47. Foi a sucessora da *Darte Frères*. Esta última aperfeiçoou por volta de 1880 um queimador, para petróleo ou essência de petróleo, para ser usado num tipo de candeeiro específico, batizado *L'Étoile*. DEITZ, *op. cit.*, pp. 364-368.

117 Passado em nome de Monsieur Armagnac.

118 A sede era na Rue du Chemin-Vert 27. Foi galardoada com uma medalha de ouro na Exposição Universal de 1889. Na de 1900 o *Grand Prix* e várias outras em *vermeil*, prata e bronze.

119 Passado em nome de Monsieur Iradefond (?) de Libourne.

120 Combustível produzido a partir de fragmentos de xisto betuminoso.

121 A gasolina era usada em candeeiros europeus e americanos com queimadores parecidos com os de gás, mas que rapidamente entraram em desuso devido ao elevado risco de volatilidade.

oitocentistas. Esta é ornamentada com motivos florais e padronizados, envoltos por reservas assimétricas e por outras estilizações. Do lado direito há a marca de fabrico, e no esquerdo as medalhas da exposição de 1900. No topo, os produtos comercializados em texto e em baixo os contactos com caracteres assimétricos. As diferentes tonalidades da mesma gama cromática são uma constante, como também podemos constatar nos recibos, datados de 1913 e 1914¹²², da *Liotard Frères*¹²³ de Paris. Neles também há uma cartela e motivos florais, mas parte das frases têm caracteres Arte Nova. Esta manufatura dedicava-se ao fabrico de aparelhos de iluminação para petróleo, gás e acetileno¹²⁴. Também fabricava sistemas para aquecimento e acessórios para automóveis.

As cartelas evidenciam eficazmente o nome da companhia, como foi descrito nos recibos acima citados. Contudo, este recurso foi usado de forma modernizada pela *V. Keller*¹²⁵, de Le Mans. Esta companhia dedicava-se ao fabrico de queimadores para gás e que davam “...*l'illusion complète de l'électricité*”¹²⁶. No recibo, datado de 9 de novembro de 1913¹²⁷, a cartela está do lado direito e do esquerdo há uma reserva Arte Nova. Dentro desta há um candeeiro para gás que personifica um farol, evidenciando assim o grande foco de luz que os seus queimadores proporcionavam.

Os recibos franceses, no geral, primam pela sobriedade e com orgulho ostentam as referências à Exposição Universal de 1900, em Paris. Em oposição, os recibos alemães enveredaram por outras asseverações, tais como: a representação das unidades fabris, um grafismo mais arrojado e uma afirmação através da indústria. Os recibos da *Bunte & Remmler*¹²⁸, de Frankfurt, são exemplificativos destas abordagens. O primeiro data de 21 de fevereiro de 1899 e o segundo de 18

122 Tivemos acesso a três recibos passados em nome de: Monsieur Antoine Querrioux, de Lussac-Les-Châteaux, Vienne, no dia 26 de março de 1913; Monsieur Alexis Depierre, Rue du Marché, Lapalisse Allier, no dia 14 de outubro de 1913; e Monsieur Bourgeois, 41 Rue de Paris, Vichy, no dia 3 de março de 1913. Todos eram quinquilheiros, como vem indicado na documentação.

123 Tinha o estabelecimento na Rue de Lorraine 22.

124 É um gás inflamável, hidrocarboneto gasoso, que se obtém pela ação da água sobre o carboneto de cálcio.

125 O endereço era Avenue Thiers 24.

126 “...a ilusão completa de electricidade”.

127 Passado em nome de Monsieur Fontein e morador na Rue Pasteur.

128 A sede era na Mainzer Landstrasse 145 e a parceria foi fundada em 1880. Tornaram-se num dos maiores fabricantes de candeeiros alemães, tendo produzido diversos modelos segundo desenhos da Bauhaus.

de setembro de 1900¹²⁹. No cabeçalho, ao centro, estão representados os edifícios fabris com painéis publicitários e o nome da fábrica em perspectiva. A ladear, estão as informações da morada e contactos, com ornatos ainda ao gosto oitocentista. Estas apropriações também foram seguidas pela já mencionada *Ehrlich & Graetz*, de Berlim. O recibo datado de 12 de setembro de 1908¹³⁰ tem do lado direito todas as informações relevantes, mas em caracteres modernos e sem ornatos. Do esquerdo, há as unidades fabris em perspectiva aérea, denotando assim vastidão e poder económico através da arquitetura¹³¹. Neste recibo prevalece um certo despojamento gráfico, sóbrio, mas sofisticado, o qual também foi eximamente seguido pela berlinense *Carl Holy*¹³², no recibo datado de 16 de julho de 1910¹³³. Ao centro, a marca de fabrico da fábrica está envolta por informações em caracteres modernos, mas os textos principais têm tamanho e tipo de letra diferente conforme a importância das designações. A aparente simetria destes textos coaduna-se com o grafismo limpo e eficiente.

Esta evolução é visível nos recibos da fábrica *Kaestner & Toebelmann*¹³⁴, de Erfurt, uma das maiores na produção de candeeiros para petróleo, gás e eletricidade. O primeiro é datado de 18 de abril de 1900¹³⁵ e tem claramente influências francesas. Estas são visíveis na disposição assimétrica dos elementos, na cartela com o nome da fábrica, nos diferentes caracteres e nos ornatos florais. No lado esquerdo, está a unidade fabril em perspectiva e a marca de fabrico registada. O recibo datado de 31 de agosto de 1905¹³⁶ já difere do anterior. Ao centro, os diferentes caracteres com as informações gerais e contactos foram

129 Passados em nome de Herrn Gg. Ph. Ludwig de Bad Nauheim.

130 Passado em nome da *Städt Gas und Wasserwerk* (Gás e Águas Municipais).

131 Uma das unidades fabris desta empresa era na Elsenstraße, no bairro berlinense Alt-Treptow, e ficou terminada em 1899. Felizmente sobreviveu à devastação da Segunda Guerra Mundial e hoje pertence à *Siemens*.

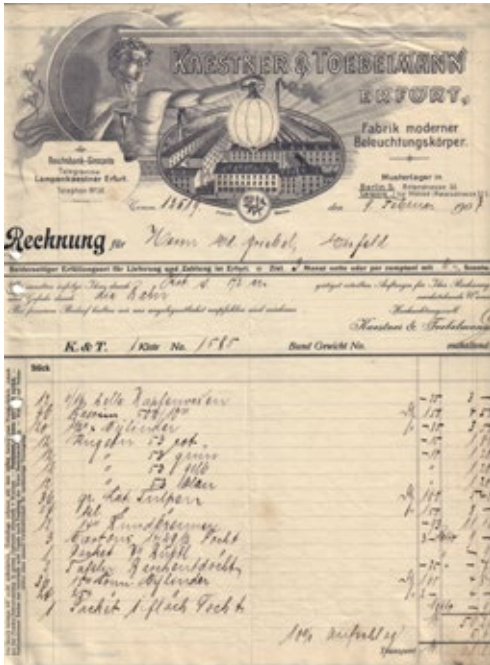
132 Fábrica fundada em 1863 e sediada na Oranienstrasse n.º 23, em Berlim. Fabricava queimadores e candeeiros para petróleo em vários tamanhos e qualidade, de forma a satisfazer uma vasta clientela. FEVEREIRO, *op. cit.*, p. 134.

133 Correspondência particular com Herrn A. Parma de Constantinopla.

134 Foi fundada em 1874 e era sediada na Franckestraße, em Erfurt. Tornaram-se numa das maiores fábricas de candeeiros e de queimadores para petróleo alemãs. A qualidade do seu produto, aliado a um *design* moderno, fez com que tivesse um grande sucesso de vendas. Encerrou em 1937.

135 Passado em nome de *C. Beuttenmüller & Co.*, Metallwarenfabrik (fabricante de peças metálicas), de Bretten.

136 Passado em nome de Herrn E. Griebel de Eisfeld.



8 – Recibo da *Kaestner & Toebelmann* datado de 9 de fevereiro de 1907. Coleção Ara Kebapcioglu.



9 – Recibo da *Kaestner & Toebelmann* datado de 16 de novembro de 1911. Coleção do autor.

modernizados. De cada lado há as marcas registradas e empregues nos botões dos queimadores, nas tampas dos reservatórios e nos restantes componentes metálicos. O recibo datado de 9 de fevereiro de 1907¹³⁷ já se assume como Arte Nova. Ao centro está a unidade fabril de noite e iluminada por um grande candeeiro. Este é empunhado, do lado esquerdo, por uma figura masculina de corpo atlético, coroada com louros¹³⁸, com um martelo na mão¹³⁹. Esta figura é envolta por estilizações vegetalistas Arte Nova que simulam flores, mas são lâmpadas elétricas acesas. No lado oposto há diferentes caracteres nos textos. Um deles informa-nos que esta fábrica se dedicava ao “*Fabrik moderner Beleuchtungskörper*.”¹⁴⁰, estando assim esta afirmação em consonância com o grafismo geral do recibo. A mesma afirmação foi seguida na criação de outros recibos,

137 Passado em nome de Herrn E. Griebel de Eisfeld, o mesmo do recibo datado de 31 de agosto de 1905.
 138 Alusão clássica e recorrente para simbolizar a vitória.
 139 Simboliza o poder e a masculinidade.
 140 Fabrico moderno de luminária.

datados de 16 de novembro de 1911¹⁴¹, 15 de janeiro¹⁴² e 5 de abril de 1913¹⁴³. Em cima está disposto o seguinte: ao centro a unidade fabril em perspectiva aérea e edifícios arquitetonicamente modernos; esta reserva é ladeada por duas com os contactos e com ornatos ao gosto Jugendstil, e nas extremidades as mesmas marcas registadas, com caracteres que evidenciam a influência da Arte Nova. No geral, o despojamento decorativo enaltece a modernidade da fábrica, tornando assim o grafismo extremamente apelativo.

A evolução estilística dos recibos também foi acompanhada na feitura dos catálogos, que irão ser abordados em seguida.

5. Catálogos

Neste ponto preferimos dividir o texto por países e em primeiro lugar está França, seguida da Alemanha, do então Império Austro-Húngaro e do Reino Unido. Fora do continente europeu destacamos os Estados Unidos da América. Esta decisão prende-se cronologicamente com as influências tecnológicas, afinidades culturais e abordagens distintas entre estes países, que se tornaram nos maiores fabricantes de luminária oitocentista.

Na investigação que temos vindo a realizar, os exemplares mais antigos são da década de 50 do século XIX. Também constatamos que, aparentemente, em Portugal não se imprimiram exemplares com esta temática.

5.1. França

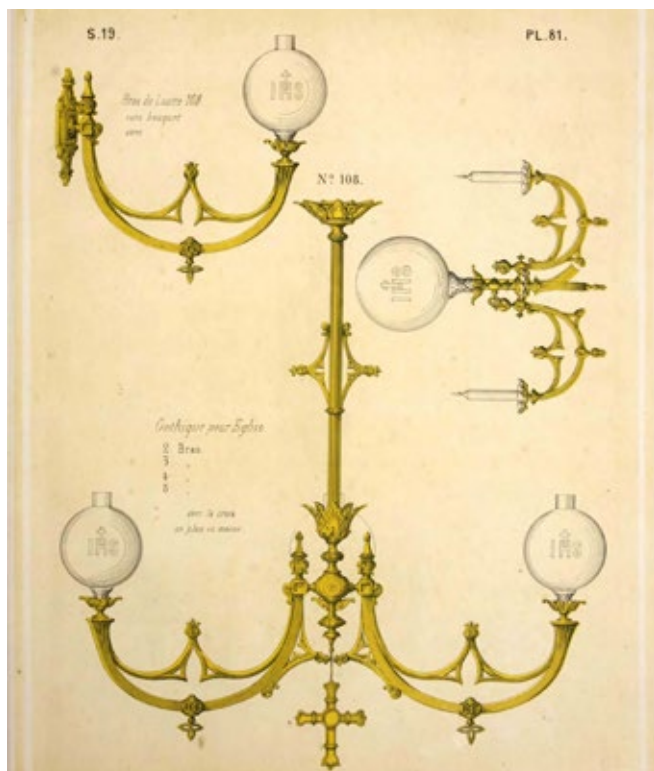
A França, como referência cultural, teve um papel decisivo na difusão das novas tecnologias e de abordagens estéticas. O equilíbrio, a excelência do desenho e o uso da cor foram também marcantes na conceção dos catálogos. Todas estas qualidades são visíveis no de 1886 da manufatura *Bengel Frères*¹⁴⁴. A capa é

141 Passado em nome de Herrn Hermann Cladder, Klempnerei & Installation Geschäft (loja e instalação de canalizações), de Geldern.

142 Correspondência particular com Herrn Albert Stadler, Eisenhandlung (loja de ferragens), de Waldmünchen.

143 Passado em nome de *C. Beuttenmüller & Co.*, Metallwarenfabrik (fabricante de peças metálicas), de Bretten.

144 BENGEL FRÈRES, *Abel Letombe, Roubaix: Bengel Fres*, Paris, Maison J. Bengel Frères, 1886.



10 – Candeeiros de suspensão e apliques para gás, ao gosto gótico, indicados para igreja e fabricados pela *Bengel Frères*. (BENGEL FRÈRES, *Abel Letombe, Roubaix: Bengel Frères*, Paris, Maison J. Bengel Frères, 1886, 19.me Série, planche 81.) “<https://www.CMoG.org>”.

encadernada a vermelho e com caracteres sóbrios em dourado. No interior os artigos foram dispostos em 486 litografias da seguinte forma: lanternas; acessórios; candelabros para vãos e escadarias; aquecedores; fogões; aquecimento; lustres; e iluminação pública festiva para gás. Para a mesma fonte de iluminação fabricavam candeeiros para rua, vestíbulo, *atelier*, escritório, bilhar, fábricas, igrejas, mesa, suspensão, vestíbulo, sala de jantar, lustres e apliques. A grande variedade e função possibilitou uma vasta escolha. O desenho geral de cada conjunto de tipologias coadunava-se com o destino e decoração. Todas estas litografias foram colocadas de forma equilibrada, ordenada, em perspetiva, com informações adicionais para as encomendas e com as medidas. A cor ficou reservada aos candeeiros para mesa com peças em cerâmica e aos conjuntos mais significativos, privilegiando assim a simulação do bronze e tonalidades dos pigmentes em vidro. Os caracteres simulam letra escrita à mão. No geral este catálogo transmite-nos rigor e excelência na qualidade do produto. Tem similitudes com o da americana *Iden & Co.*, que iremos abordar mais à frente.

Num registo oposto, o catálogo para o ano de 1893 da parisiense *A. Naud*¹⁴⁵ apostou em outras abordagens. A capa tem fundo avermelhado, uma moldura de linhas paralelas com ornatos nos cantos e caracteres diferentes com as várias designações em preto¹⁴⁶. Esta forma de comunicar foi seguida por outras fábricas alemãs, austríacas, inglesas e americanas, como irá ser abordado. Nas páginas, dentro de molduras simples, há os diferentes quebra-luzes, candeeiros e jarras. A representação tem certas falências na perspetiva e na superfície dos vários materiais. Os caracteres também simulam letra cursiva e este trabalho foi realizado na gráfica *E. Hauet*, 12 Boulevard de la Vilette, em Paris. No ano de 1895¹⁴⁷ o mesmo retalhista publicou outro catálogo. A capa prima pela assimetria, folhagens ao gosto oriental, reservas com caracteres e outras estilizações policromas. Todavia mantiveram-se as mesmas molduras em cada página e a mesma conceção no desenho das peças. A letra deu lugar a caracteres de imprensa e incluíram-se produtos americanos. Estes são candeeiros para mesa, secretária, de suspensão e de pé alto, chaleiras e fogões para aquecimento. A representação é muito mais rigorosa em comparação com os artigos anteriores e também foi realizada na mesma gráfica.

A assimetria também foi empregue no catálogo para o ano de 1896¹⁴⁸ da *Desclée Frères*. Esta *Manufacture d'appareils artistiques d'éclairage*¹⁴⁹ apresenta-se na capa com uma armação metálica de onde pendem vários tipos de candeeiros ao gosto medieval. Ocupa o lado esquerdo da composição e no seu interior há o seguinte: um operário apoiado na referida armação; diferentes tipos de letra (o principal gótico) e o brasão da cidade de Roubaix, onde era a sede, com o mote em latim *Probitas Industria*¹⁵⁰. Temos assim referências iconográficas sólidas e ancestrais, cativando a confiança do cliente. No interior as várias

145 A. NAUD, *Anc. nes M. ons Launay, Naud Frères & L. Naud & Fils, A. Naud Successeur, 14 Faubourg St. Denis, Paris, Téléphone, Supplément au Tarif 1892, Pour L'Électricité, Demander le Tarif Spécial, 1893*, Paris, A. Naud, 1893.

146 As molduras e ornamentações eram usadas na feitura de livros pelo menos desde a época da Renascença.

147 A. NAUD, *Cristaux, Verreries, Porcelaines pour l'Éclairage, à l'Huile, au Pétrole, au Gaz & l'Electricité, Anc. nes M. ons Launay, Naud Frères & L. Naud & Fils, A. Naud Succ., 14 Faub. g St. Denis, Paris, 3.e Supplément au Tarif 1892*, Paris, A. Naud, 1895.

148 DESCLÉE FRÈRES, *Manufacture d'appareils artistiques d'éclairage. Desclée Frères & cie. Gaz, Huile, Electricité, [Magasins d'exposition Paris 7 rue Mabillon, Roubaix, 14 rue du Curé 14]*, Paris, Desclée frères & cie, 1896.

149 Manufatura de aparelhos artísticos para iluminação.

150 Indústria Honesta.



11 – Globos e chaminés para candeeiros de óleo vegetal da *Baccarat*. (BACCARAT, *Compagnie des cristalleries de Baccarat, Meurthe & Moselle (France), Maison de Vente, 30.bis Rue de Paradis, Paris, Tarif des Articles d'Eclairage*, Paris, Imprimerie Buttner-Thierry, 1903, planche 39.)
 «<https://www.CMoG.org>».

tipologias de iluminação para velas, gás e petróleo foram dispostas de forma ordenada sem molduras exteriores. Em termos de desenho há uma consonância com o período histórico expresso na capa, mas também há soluções com motivos vegetalistas.

Neste período, a Arte Nova foi influenciando as artes gráficas, mas apesar deste sopro renovador ainda há a persistência em modelos convencionais, os quais garantiram o sucesso comercial e vendas. O catálogo de iluminação de 1903 da prestigiada manufatura de vidros *Baccarat* é sintomático desta situação¹⁵¹. A capa tem uma moldura assimétrica, caracteres e estilizações Arte Nova. No frontispício esta influência resume-se aos caracteres principais, envoltos numa moldura de gosto convencional. A forma de disposição dos vários artigos tem

¹⁵¹ BACCARAT, *Compagnie des cristalleries de Baccarat, Meurthe & Moselle (France), Maison de Vente, 30.bis Rue de Paradis, Paris, Tarif des Articles d'Eclairage*, Paris, Imprimerie Buttner-Thierry, 1903.



562

560

Saillie 0,30

Applique, 1 lampe, complète
avec verrerie et fils, polie, laquée
Prix : 55 fr.
Verrerie seule, sans monture, 4 50

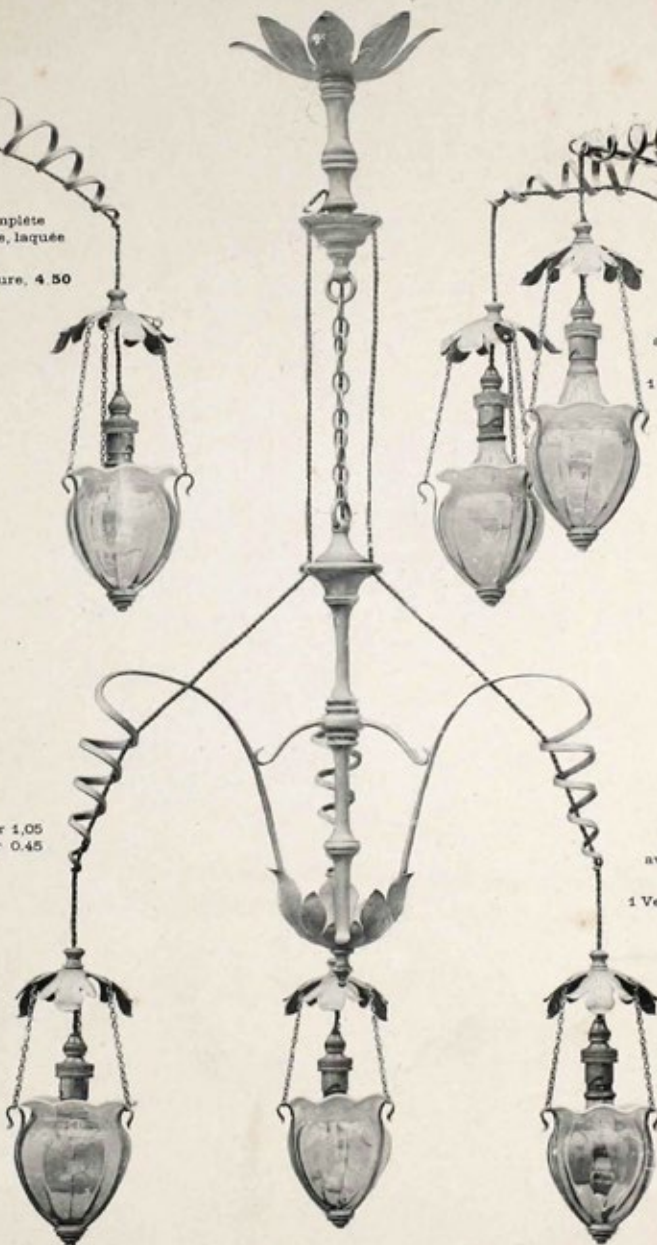
561

Saillie 0,30

Applique, 2 lampes, complète
avec verrerie et fils, polie, laquée
Prix : 95 fr.
1 Verrerie seule, sans monture, 4 50

Hauteur 1,05
Largeur 0,45

Lustre, 3 lampes, complet
avec verrerie et fils, poli, laqué
Prix : 180 fr.
1 Verrerie seule, sans monture, 4 50



LUSTRE & APPLIQUES CUIVRE ROUGE & JAUNE POLI, LAQUÉ

Pl. 109

12 - Candeeiros de suspensão e apliques do modelo 562, provavelmente da autoria de William Arthur Smith Benson, no catálogo da *Beziel & Ribot*. (BEZIEL & RIBOT, *Bronzes d'Éclairage Electricité. Manufacture de bronzes et d'appareils d'éclairage par l'électricité et le gaz*, Paris, Beziel & Ribot, 1900-1910, planche 109.) «<https://www.CMoG.org>».

semelhanças com as seguidas no catálogo da *Bengel Frères*. Além das litografias coloridas, foram usadas fotografias para os principais conjuntos de iluminação. Estes são compostos por lustres e apliques em vidro, mas foi utilizado o amarelo para colorir e sobressair as peças metálicas visíveis. O catálogo tem início nas peças de iluminação para velas, seguidas de outras para óleo vegetal, petróleo, gás e eletricidade, com os respectivos acessórios. No fim há as peças avulso para os lustres, os tarifários e a descrição dos vários modelos, onde referem as medidas, os tamanhos e outras informações relevantes, não sobrecarregando assim as imagens impressas anteriormente e privilegiando a atenção do cliente. O trabalho gráfico esteve a cargo da *Imprimerie Buttner-Thierry & Cie* de Paris.

As capas ao gosto Arte Nova foram utilizadas por inúmeras fábricas francesas, como a parisiense *Turc & Javillier*¹⁵², que também seguiu as mesmas linhas que a anterior. Dedicava-se ao fabrico de armações metálicas para serem revestidas a seda, a papel e a rendas. Estes quebra-luzes eram destinados a candeeiros de combustão e elétricos, onde as referências estéticas Arte Nova são quase inexistentes. Neste caso a fotografia, em detrimento da litografia, foi essencial para atrair o cliente para os vários modelos, dispostos por tamanho ao longo das páginas. No fim há os acessórios metálicos para suporte, preços e tarifários.

O academismo na conceção gráfica das capas ainda prevaleceu entre muitas outras fábricas e manufaturas, como a do catálogo da parisiense *Beziel & Ribot*¹⁵³. O fundo preto realça os desenhos prateados de uma moldura ao gosto *Louis XV*. No seu interior há uma fonte que irradia raios de luz, um querubim e ornamentações da época do referido monarca francês. A forma de agrupar as tipologias, as designações e demais referências seguem o mesmo exemplo da *Bengel Frères* e da *Baccarat*. Aqui também se seguiu o uso exclusivo da fotografia em todos os artigos, desde os parafusos aos lustres de grande dimensão. Na conceção estilística há peças realizadas ao gosto *Louis XV*, Renascença, holandês e contemporâneo. As peças Arte Nova são diminutas e flagrantemente parecem ser da autoria do designer britânico William Arthur Smith Benson (1854-1924).

152 TURC & JAVILLIER, *Fabrique d'abat-jour en tous genres*, Paris, Turc & Javillier, 1900-1910.

153 BEZIEL & RIBOT, *Bronzes d'Éclairage Electricité. Manufacture de bronzes et d'appareils d'éclairage par l'électricité et le gaz*, Paris, Beziel & Ribot, 1900-1910.

As peças metálicas a simularem folhagens, os quebra-luzes ovóides para as lâmpadas elétricas e o contraste entre o cobre e o metal dourado são evidentes. O modelo 562 parece ser o mesmo no catálogo de Benson com o número 1135/s¹⁵⁴. Sabe-se que o importador de Benson em Paris era também Siegfried Bing, e os seus artigos eram expostos na galeria anteriormente mencionada¹⁵⁵. O catálogo deste designer irá ser abordado mais à frente.

5.2. Alemanha

A influência francesa na criação alemã era ainda dominante no terceiro quartel do século XIX, mas rapidamente essa criação alemã ascendeu a um patamar distinto na estilística de luminária, no desenvolvimento de novos queimadores e no grafismo.

O catálogo do retalhista e fabricante *Schubert & Sorge*, de Leipzig, para o ano de 1892¹⁵⁶, é esclarecedor quanto a essa transição. A capa tem uma moldura assimétrica com motivos padronizados, diferentes caracteres e um candeeiro. Estes ornatos e motivos foram amplamente empregues em inúmeras soluções na Europa e nos Estados Unidos da América. Os artigos foram dispostos por tipologias, seguidos dos quebra-luzes e queimadores. A excelência da litografia, das ilustrações a partir de fotografias, a disposição das peças e as designações preenchem a página. Desta forma o leitor tem a noção da grande variedade estilística dos exemplares, complementado pelas opções cromáticas dos materiais, dos queimadores e dos quebra-luzes, nas descrições para cada artigo. No fim há os queimadores, os suportes para quebra-luzes, as chaminés e as torcidas. Esta forma aguerrida e eficiente de comunicar foi seguida por outras fábricas alemãs. Da mesma companhia, a capa do catálogo de 1897¹⁵⁷ é totalmente inovadora. Ao centro está um globo assente num queimador para petróleo¹⁵⁸. O globo tem fundo preto e caracteres em branco com o

154 FIELL, Charlotte & Peter, *1000 Lights 1878 to 1959*, Colónia, Taschen, 2005, p. 67.

155 FIELL, *op. cit.*, p. 63.

156 SCHUBERT & SORGE, «*Musterbuch von Schubert & Sorge: Lampen – und Metallwaaren-Fabrik von Schubert & Sorge*», *Leipzig-Reudnitz Lutherstrasse, no. 1.*, Leipzig, Ramm & Seemann, 1892.

157 SCHUBERT & SORGE, *Lampen – und Metallwaaren-Fabrik von Schubert & Sorge in Leipzig-Reudnitz Lutherstrasse*, Leipzig, Ramm & Seemann, 1897.

158 O queimador representado é o *Concurrenz* da *Carl Holy* de Berlim.

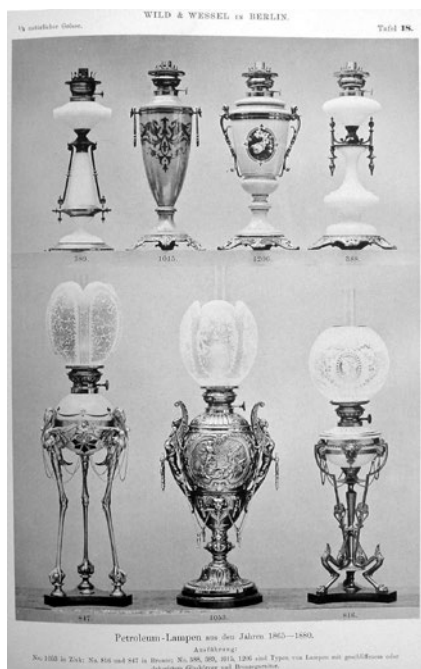


13 – Capa do catálogo da *Schubert & Sorge* para o ano de 1897. (SCHUBERT & SORGE, *Lampen- und Metallwaaren-Fabrik von Schubert & Sorge in Leipzig-Reudnitz Lutherstrasse*, Leipzig, Ramm & Seemann, 1897.)

texto principal. O resto da capa tem a marca da companhia, o ano e restantes informações em preto sobre fundo branco. A grande mancha do globo, que é o foco de luz, contrasta com o branco iluminado em redor. A forma depurada deste grafismo revela uma eficácia exímia. No interior seguiu-se a mesma disposição, listagem e impressões gráficas do catálogo anterior.

A persistência em capas com molduras e caracteres diferentes ainda foi seguida, em 1898, no catálogo da *L. Löwenbach*¹⁵⁹, de Hannover. No entanto, este fabricante de candeeiros para petróleo apostou na fotografia, onde dispôs, por tipologia, os vários exemplares. Cada página tem duas prateleiras, cada uma com cerca de 8 candeeiros para mesa. Os de suspensão ocupam uma página inteira, os apliques numa parede no mesmo eixo vertical e os quebra-luzes também em fila nas prateleiras. Cada modelo tem uma numeração e designação muito sucinta, numa letra cursiva e cuidada.

159 L. LÖWENBACH, *1897-98 Musterbuch der Lampen- und Lackirwaaren-Fabrik von L. Löwenbach*, Hannover, Willy Hahn, 1897.



14 – Candeeiros para petróleo da *Wild & Wessel* em bronze, zinco e vidro, produzidos de 1865 a 1880 ao gosto clássico e ainda com influências francesas. Da esquerda para a direita em cima: modelo número 389, 1015, 1206 e 388. Da esquerda para a direita em baixo: modelo número 847, 1053 e 816. (WILD, Heinrich Otto Emil; WESSEL, Friedrich Wilhelm, *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*, Berlim, 1894, Tafel 18.)



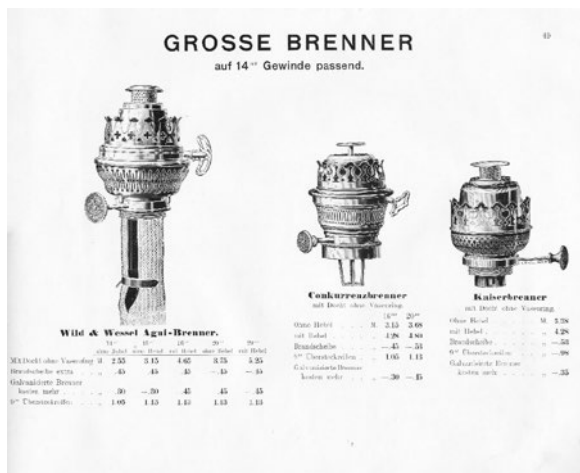
15 – Candeeiros para petróleo da *Wild & Wessel* em zinco, produzidos de 1880 a 1894, de gosto barroco. Da esquerda para a direita em cima: modelo número 2317, 2356, 2427 e 2324. Da esquerda para a direita em baixo: modelo número 1536, 1666 e 1670. (WILD, Heinrich Otto Emil; WESSEL, Friedrich Wilhelm, *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*, Berlim, 1894, Tafel 35.)

A solução de agrupar candeeiros em prateleiras e depois unir duas, ou mais, fotografias foi amplamente empregue no inimitável catálogo comemorativo dos 50 anos da parceria berlinense *Wild & Wessel*, em 1894¹⁶⁰. No frontispício há caracteres diferentes por linha e um ornato central, com uma lamparina romana acesa, ao gosto clássico. Esta iconografia prestigiante coaduna-se com a simplicidade sofisticada dos caracteres, das legendas e da forma equilibrada como foram fotografados os exemplares. Estes foram cedidos por alguns museus de Berlim e os restantes pertenceram à coleção da fábrica. O intuito foi agrupar cronologicamente os vários meios de iluminação, europeia e também asiática, desde a antiguidade até ao início do século XIX. As restantes

160 WILD, Heinrich Otto Emil; WESSEL, Friedrich Wilhelm, *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*, Berlim, 1894.

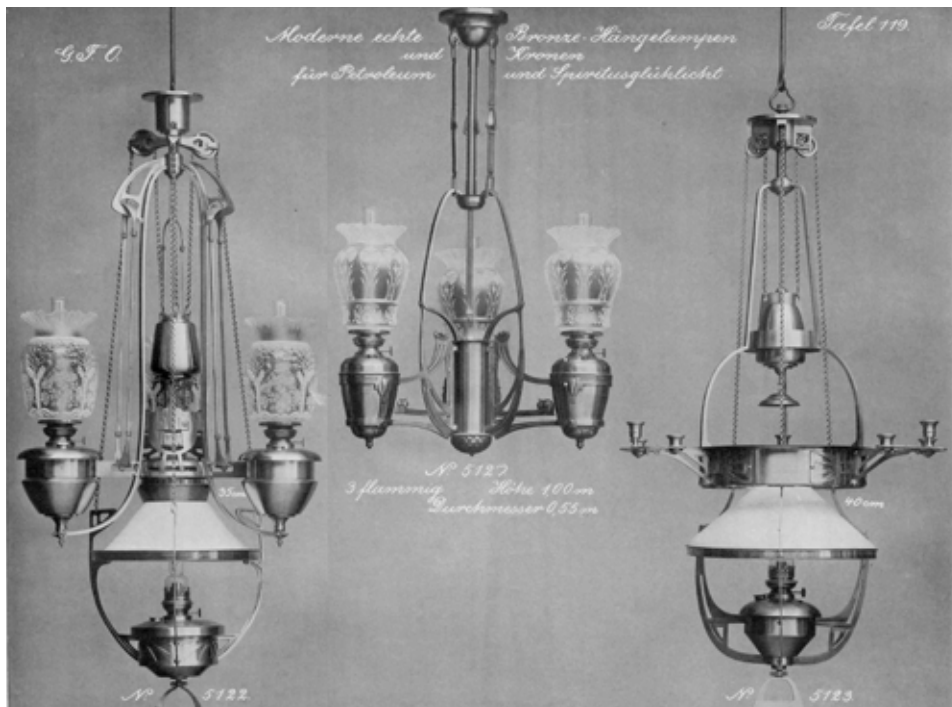


16 – Candeeiros para petróleo da *Wild & Wessel* em bronze, zinco e ônix, produzidos de 1890 a 1894. Da esquerda para a direita: modelo número 2541, 2632 e 2574. (WILD, Heinrich Otto Emil; WESSEL, Friedrich Wilhelm, *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*, Berlin, 1894, Tafel 50.)



17 – Queimador *Agni* (*Wild & Wessel*), *Concurrrenz* (*Carl Holy*) e *Kaiser* (*Brendel & Loewig* ou *Emil Sommerfeld* ou também da *Kaiser & Kundlach*; os três queimadores são muito idênticos) com os tamanhos e especificidades de cada exemplar no catálogo da *Kretzschmar, Bösenberg & Co.* (KRETZSCHMAR, BÖSENBERG & CO., *Petroleum-Lampen und Teile Kerzen-Leuchter: Ausgabe Herbst 1907*, Dresden, 1907, p. 49.)

composições fotográficas elencam da mesma forma a produção da fábrica, desde a sua fundação, em 1855, até 1894. Ao início, a influência francesa predomina nas formas exteriores, nas estilizações, no uso de peças em cerâmica ou vidro e na montagem complexa de diferentes materiais. Esta base profícua despoletou uma linguagem própria e novas apropriações estilísticas no final do terceiro quartel do século XIX. O uso intensivo do zinco, material acessível e de boa modelagem, em modelos inspirados na época da Renascença e do Barroco germânicos garantiu um enorme sucesso de vendas. Esta estratégia era também alicerçada no investimento que a *Wild & Wessel* fez nos desenhos encomendados a arquitetos e a escultores prestigiados, para os seus modelos. Alguns destes criadores pertenceram ao corpo docente das reais academias berlinenses. Os projetos eram depois modelados por conceituados artífices da



18 – Candeeiros de suspensão para petróleo e velas em bronze da *Opitz*, com queimadores *Kosmos* da *Wild & Wessel* e da *Schuster & Baer*. (G. F. OPITZ, *Nachtrag über Petroleum-Lampen*, Jahrgang 1908/1909, Berlin, 1908, Tafel 119.)

Königliche Porzellan-Manufaktur (KPM)¹⁶¹ considerada, ainda hoje, como uma das mais afamadas manufaturas de porcelana europeia¹⁶². A par deste gosto, a fábrica enveredou pelo Rococó, pela cultura japonesa e pela do Médio Oriente. A reinterpretação de modelos ingleses, como os candeeiros de coluna e os quebra-luzes em tecido, e os de pé alto americanos também fizeram parte da sua produção. Este catálogo ocupa um lugar singular na história da iluminação oitocentista e é fundamental para o seu estudo. Desta fábrica só se conhece um catálogo corrente, que foi publicado em 1902¹⁶³. A capa tem uma moldura Arte Nova com o edifício sede em perspetiva (que é o mesmo desenho base usado no recibo datado de 1898, descrito) e caracteres no mesmo gosto. Nas páginas seguiu-se a mesma lógica sequencial, litografias, ilustrações a partir

161 Manufatura fundada em 1763 pelo Rei Frederico II da Prússia ou o Grande (1712-1786).

162 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 71-72.

163 WILD & WESSEL, *Musterbuch 1902/1903 Wild & Wessel's Glasfabrik Wiesau Kr. Sagan*, Berlin, 1902.

de fotografias e legendas empregues por outras companhias alemãs, como as adotadas pela *Schubert & Sorge*. A nível estilístico temos os modelos ecléticos anteriores e outros ao gosto *Jugendstil*.

A influência pelas formas geométricas do *Jugendstil* rapidamente chegou ao grafismo. A capa do catálogo de 1907¹⁶⁴ do retalhista *Kretzschmar, Bösenberg & Co.*, sediado em Dresden, é um bom exemplo. O fundo roxo contrasta com os caracteres em vermelho de gosto moderno. Nas páginas interiores seguiu-se de novo o mesmo esquema anterior, mas com outros tipos de letra e pontualmente com ornatos modernos. O uso da fotografia restringiu-se aos candeeiros para mesa, de suspensão e para piano. Os restantes candeeiros, as chaminés, os quebra-luzes, os suportes para quebra-luzes, as tesouras para aparar torcidas, as almotolias, os escovilhões para limpeza das chaminés, os tapa fumos, os queimadores e os respetivos espalhadores¹⁶⁵ foram representados de novo por litografias. A grande oferta de artigos disponível em vários tamanhos consoante a função, a cor e a compatibilidade entre peças assegurava assim a fidelidade da clientela. Neste catálogo todos os modelos de candeeiros são já na nova corrente estética *Jugendstil*.

A mesma consonância entre o grafismo e o artigo foi eximamente empregue no catálogo, de 1908, da berlinense *G. F. Opitz*¹⁶⁶. A capa tem fundo verde, caracteres e ornatos geométricos em dourado. Nas páginas empregou-se exatamente o mesmo recurso à sobreposição de fotografias com os candeeiros em prateleiras, letra cursiva nas legendas e restante disposição do catálogo da *L. Löwenbach* descrito anteriormente. No mesmo ano, a também berlinense *Ebrich & Graetz* publicou o seu catálogo¹⁶⁷. Sobre fundo cinzento claro há uma secção central com um candeeiro para petróleo, aceso e com *abat-jour* de tecido polícromo. Lateralmente há molduras estilizadas *Jugendstil*, em preto. Os contrastes obtidos para evidenciar a luz que provém do queimador são apelativos.

164 KRETZSCHMAR, BÖSENBERG & CO., *Petroleum-Lampen und Teile Kerzen-Leuchter: Ausgabe Herbst 1907*, Dresden, 1907.

165 Estas peças metálicas por vezes perdiam-se, por isso havia a possibilidade de encomendar à parte um espalhador consoante o queimador. O preço destes era elevado e, em alguns, era quase o mesmo preço que um candeeiro completo.

166 G. F. OPITZ, *Nachtrag über Petroleum-Lampen, Jahrgang 1908/1909*, Berlim, 1908.

167 EHRICH & GRAETZ, *Hauptkatalog Petroleum 1908-1909*, Berlim, 1908.

Állványlámpák

Ständerlampen

1870. 15"
Magasság 105 Ft.

Egyes anyagok Czinkbevonat	golyó, réz, lópatk-és sima- tomb, bevonatost kőszákkal és lópatka!	K 105

1870. 15"
105 % Hite

Dobozok Kopiré formá	Hálósz. díszes- és Művel- tési dísz. Gallériák és Festő díszek	K 105



3580. 15"
Magasság 101 % Hite

Sárga és vörös béna Fényesített réz- és lópatk- tomb, réz, lópatk-és sima- tomb, bevonatost	Egyes anyagok Czinkbevonat	K 70



1870. 15"
Árta form - Prusa ábr.

Magasság a lámpáig - Hite his az Fiamme



3581. 15"
Magasság 101 % Hite

Sárga és vörös béna Fényesített réz- és lópatk- tomb, réz, lópatk-és sima- tomb, bevonatost	Egyes anyagok Czinkbevonat	K 95

19 - Candeeiros de pé alto com abat-jours de seda e renda no catálogo da Magyar. (MAGYAR, Magyar fém- és lámpaárugyar részvénytársaság, Budapest, Magyar fém- és lámpaárugyar részvénytársaság, 1908, p. 56.) "https://www.CMoG.org".

No interior optou-se pela forma tradicional de elencar as tipologias, mas os exemplares ocupam uma fila. Recorreu-se à litografia e à fotografia consoante a importância do artigo. O catálogo da *Kaestner & Toebelmänn*¹⁶⁸ é mais coerente e os artigos, também dispostos por tipologia, são emoldurados por estilizações *Jugendstil*. Este catálogo também tem uma característica muito pertinente e que é o facto de ser em quatro línguas, que são: o alemão; o

168 KAESTNER & TOEBELMANN, *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft. Abteilung für Beleuchtungs-Gegenstände, Berlin, Erfurt, Kaestner & Toebelmänn, 1905-1914.*

francês; o inglês; e o castelhano. Desta forma o catálogo potenciava outros mercados de consumo fora da Alemanha, mas esta estratégia era já seguida no final do século XIX nos catálogos franceses¹⁶⁹.

Apesar de algumas fábricas enveredarem pelo *Jugendstil* nos seus artigos e catálogos, houve outras que mantiveram referências mais convencionais, nomeadamente a *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, uma das mais prestigiadas e influentes em Berlim. Essa persistência é visível no extenso catálogo publicado¹⁷⁰, onde as várias tipologias de iluminação foram extremamente bem fotografadas e reproduzidas.

5.3. Áustria e Hungria

Na Áustria, a maior fábrica de luminária, a *Rudolf Ditmar*, também enveredou pelo grafismo germânico. No catálogo para o ano de 1897¹⁷¹, a capa tem uma moldura, com motivo padronizado, e foi preenchida com o seguinte: em cima e em grande plano o brasão da família Imperial; informações gerais dos produtos; ao centro a descrição das unidades fabris; e em baixo os representantes¹⁷². Recorreu-se à mesma tinta preta e vermelha dos recibos, conforme foi descrito anteriormente. No interior as várias tipologias de candeeiros, quebra-luzes e lustres, em litografias, foram dispostas dentro de molduras. A nível estilístico, as influências germânicas são evidentes na modelagem, nos motivos e nas decorações.

O recurso às molduras e litografias continuou no início do século XX, como por exemplo no catálogo de 1908 da húngara *Magyar*¹⁷³. Contudo a capa ao gosto Arte Nova, com um candeeiro aceso, do qual irradiam riscos a simularem a luz, sobre fundo azul claro, é muito apelativa e realçada com os caracteres e

169 Veja-se por exemplo o catálogo da fábrica de vidros parisiense *Tissier* para o ano de 1895. As línguas são o francês, o castelhano e o português. No catálogo podia encomendar-se peças em vidro para farmácia, indústria e química, entre outros. TISSIER, *Verrerie Tissier Paris, Catalogue Général*, 1895, Paris, Chaix, 1895.

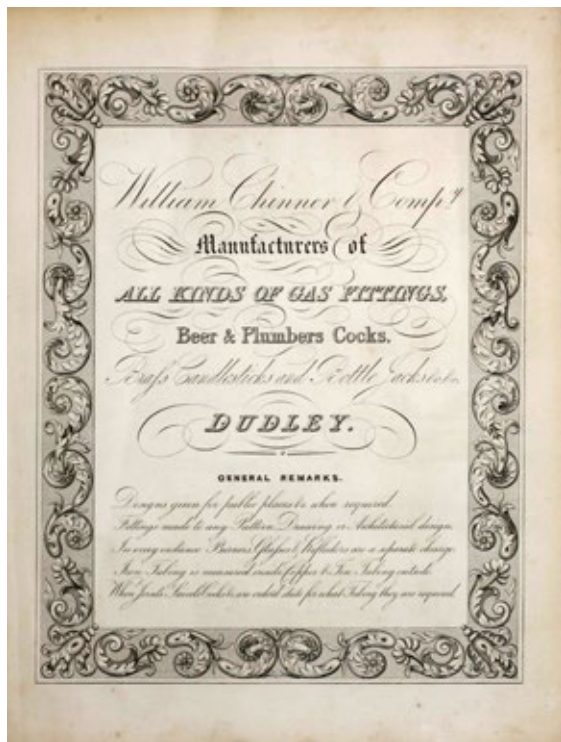
170 ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT, *K&T Catalog für Petroleum-Beleuchtungskörper No. 7, Berlin*, Berlin, Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, 1900-1910.

171 DITMAR, *Petroleum-Lampen – Preis Courant zum Musterbuch 1897*, Viena, R. Ditmar, 1897.

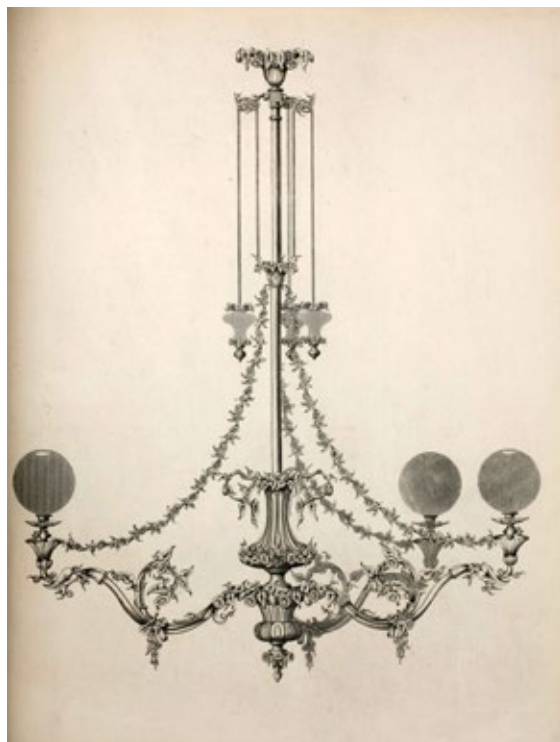
172 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 57-58.

173 MAGYAR, *Magyar fém- és lámpaárú-gyár részvénytársaság*, Budapeste, Magyar fém- és lámpaárú-gyár részvénytársaság, 1908.

estilizações a vermelho. Parte dos candeeiros são na mesma corrente estética e outros de gosto convencional, dispostos por tipologia. Os de pé alto têm *abat-jours* revestidos a seda para cativar o comprador. Os candeeiros de pé alto foram inventados nos meados de década de 80, nos Estados Unidos da América, para piano, mas rapidamente foram fabricados na Alemanha, em França e no Reino Unido¹⁷⁴.



20 – Frontispício do catálogo da *William Chinner & Company*. (WILLIAM CHINNER & COMPANY, *William Chinner & Company, manufacturers of all kinds of gas fittings, beer & plumbers cocks, brass candelsticks and bottle jacks etc., Dudley, Dudley, William Chinner & Company, 1850 a 1870.*) “<https://www.CMoG.org>”.



21 – Lustre de suspensão metálico com três braços para gás, com pesos e decorado com grinaldas de flores. (WILLIAM CHINNER & COMPANY, *William Chinner & Company, manufacturers of all kinds of gas fittings, beer & plumbers cocks, brass candelsticks and bottle jacks etc., Dudley, Dudley, William Chinner & Company, 1850 a 1870, 72.*) “<https://www.CMoG.org>”.

174 FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 72-75.



22 - Candeeiros de parede, com pega, suspensão, de noite, para piano, lanternas e lanternas para polícia para petróleo e óleo vegetal vendidos pelos armazéns Silber & Fleming. (SILBER & FLEMING, *Silber & Fleming [Manufacturers & Importers of Glass, China, & Earthenware] Illustrated Pattern Book of English China & Earthenware, French China-Ware, Plain & Ornamental; English & Foreign Flint Glass, Plain, Cut & Engraved; Coloured & Decorated Glass; also of Chinese & Japanese China Ware, Porian & Terra-Cotta Goods, Window & Plate Glass Plain & Silvered, Mirrors, Looking Glasses, Mechanical Pieces, Flowers & Birds Under Glass Shades, Pictures & Picture Frames, Stained Glass Windows & Panels; Table Ornaments, &c., Lamps, Globes, Chimneys, &c.*, London, Pawson & Brailsford Lith. [editora sediada em Sheffield], J. S. Virtue & Company (impressão) e J. and G. Nicholls (wood engravings), 1885-1898, p. 242.). Biblioteca da Ajuda, Cota: 127-I-65.

5.4. Reino Unido

No Reino Unido o grafismo enveredou por abordagens distintas, embora ainda imbuídas de um certo gosto vetusto, no terceiro quartel do século XIX. O catálogo da *William Chinner & Company*¹⁷⁵, sediada em Dudley, é exemplificativo. O frontispício tem uma moldura inspirada nas iluminuras, com ornatos classicistas despojados, caracteres diferentes¹⁷⁶ e linhas curvilíneas. Nesta disposição há um certo gosto setecentista, que notoriamente se reflete nas litografias. Nestas foram desenhados tubos, chaminés e candeeiros metálicos de vários tipos para gás. O

175 WILLIAM CHINNER & COMPANY, *William Chinner & Company, manufacturers of all kinds of gas fittings, beer & plumbers cocks, brass candlesticks and bottle jacks etc.*, Dudley, Dudley, William Chinner & Company, 1850 a 1870.

176 Os tipos de letra são ao gosto setecentista e gótico.

rigor na representação peca pontualmente na perspetiva dos quebra-luzes¹⁷⁷ e em determinadas peças. Estilisticamente há referências *rocaille* e de formas, em vulto perfeito, inspiradas na Natureza. Esta predileção naturalista intensificou-se após a primeira Exposição Universal, em Londres, no *Crystal Palace*, e que constituiu uma novidade “...so rampant in nearly all classes in 1851”¹⁷⁸.

O mesmo recurso aos caracteres diferentes e linhas foi seguido no catálogo da manufatura vidreira *Philip Pargeter*¹⁷⁹, fundada em Wordsley. Dedicaram-se essencialmente ao fabrico de peças para mesa, mas também a candeeiros para petróleo com queimadores *Duplex*¹⁸⁰. O rigor na representação e perspetiva das peças nas litografias são de qualidade inferior aos anteriores. Todavia prevaleceu o traço exterior e poucas peças por página, facilitando assim a leitura.

Num registo oposto, o catálogo dos famosos armazéns londrinos *Silber & Fleming*¹⁸¹, fundados em 1854, é mais agressivo visualmente, mas eficaz para cativar o público. O frontispício tem uma moldura, com motivos gráficos padronizados, e no seu interior o mesmo recurso a caracteres diferentes. Ao longo das páginas, e para cada capítulo, há o brasão da Casa Real Britânica, medalhas ganhas nos certames internacionais e fontes iconográficas prestigiantes. A grande variedade de produtos domésticos e decorativos é representada através da litografia, preenchendo na totalidade as páginas, e a cor ficou reservada aos serviços para mesa¹⁸², cartas de jogar e quebra-luzes em vidro.

177 Nos candeeiros representados há globos e *abat-jours* em vidro. Estes últimos são nitidamente no mesmo formato que os congéneres para óleo vegetal, nomeadamente os que eram usados nos candeeiros *simumbra*, *astral* e *solar*, o que demonstra ainda a persistência em formatos tradicionais das décadas anteriores.

178 “... tão desenfreado em 1851 em quase todas as peças.” VIRTUE, James S., *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres, James S. Virtue, 1862, p. 111.

179 PHILIP PARGETER, *Red House Glass Works, Stourbridge, England. Manufacturer of Registered Flower Centres, Candelabras, Vases, Specimen Tubes, and of Cut, Engraved, and Etched Table Glass of Every Description [London Show (sic) Rooms-14, Barteleet's Buildings Holborn Circus, E.C. Fifth Book]*, Stourbridge, Ensor & Simkins Lith, 1875-1881.

180 PHILIP PARGETER, *op. cit.*, estampa 92.

181 SILBER & FLEMING, *Silber & Fleming [Manufacturers & Importers of Glass, China, & Earthenware] Illustrated Pattern Book of English China & Earthenware, French China-Ware, Plain & Ornamental; English & Foreign Flint Glass, Plain, Cut & Engraved; Coloured & Decorated Glass; also of Chinese & Japanese China Ware, Parian & Terra-Cotta Goods, Window & Plate Glass Plain & Silvered, Mirrors, Looking Glasses, Mechanical Pieces, Flowers & Birds Under Glass Shades, Pictures & Picture Frames, Stained Glass Windows & Panels; Table Ornaments, &c., Lamps, Globes, Chimneys, &c.*, London, Pawson & Brailsford Lith. [(editora sediada em Sheffield), J. S. Virtue & Company (impressão) e J. and G. Nicholls (wood engravings)], 1885-1898.

182 A mesma disposição por página, coloração e recurso a desenhos era seguida nos catálogos dos afamados grandes armazéns parisienses *Grand Dépôt*, do comerciante Emile Bourgeois (1832-1926). GRAND DÉPÔT, *Grand Dépôt de Porcelaines, Faïences & Verreries [E. Bourgeois 21, Rue Drouot Paris]*, Paris, Imp. Charles Verneau, 1885.

A mesma variedade de produtos para o lar era seguida pela *Maple & Co.*, fornecedora da Rainha Vitória (1819-1901), como por exemplo no catálogo de 1889¹⁸³ para a sucursal parisiense. Os artigos também foram representados por litografia, dispostos de forma mais ordenada e a cor ficou restringida às camas metálicas¹⁸⁴. Na secção de iluminação há, entre outros, candeeiros de coluna para petróleo e quebra-luzes em seda, que foram uma novidade. Esta introdução no mercado francês foi fundamental para a sua disseminação na Alemanha¹⁸⁵ e noutros países europeus.

A persistência em modelos do passado é flagrante no catálogo da fábrica escocesa de candeeiros *Young's*¹⁸⁶ para o ano de 1895. A capa foi baseada nos livros encadernados a couro, com ferragens em metal dourado, da época da Rainha Mary Stuart da Escócia (1542-1587), enfatizando assim um certo orgulho nacional. Os ornatos e ferragens foram impressos e coloridos, mas com sombras para simular tridimensionalidade. O frontispício tem uma moldura de gosto convencional, mas no seu interior há as medalhas ganhas nos certames, o edifício fabril em perspectiva e caracteres de gosto moderno. No interior também optaram pela representação dos artigos em litografia.

No final do século XIX e início do XX, o designer William Arthur Smith Benson explorou o contraste do cobre e do latão em variadas peças. Criador de peças distintas é um dos expoentes do movimento *Arts and Crafts*, onde também mesclou, ainda que de forma muito ténue, a Arte Nova francófona. O trabalho que desenvolveu foi a fonte de inspiração para diversas fábricas e manufaturas de luminária inglesas. No catálogo editado em 1899 são evidentes estas conceções¹⁸⁷. A capa tem fundo branco, moldura retilínea, diferentes caracteres e a marca da

183 MAPLE & CO., *Maple et Cie, Catalogue illustré d'ameublements [Fournisseurs de Sa Majesté la Reine d'Angleterre. Tottenham Court Road]*, London, Maple & Co., 1889.

184 As quais eram afamadas pela sua qualidade. A cor serve para diferenciar o uso do ferro e do metal dourado nas peças.

185 A *Wild & Wessel* afirma que a tipologia de candeeiro de coluna e as armações metálicas revestidas a seda foram desenvolvidas, em meados da década de 80, no Reino Unido e introduzidas no continente europeu poucos anos depois. Esta manufatura berlinense, em 1890, também deu início ao fabrico de candeeiros de coluna para petróleo em vários tamanhos. A Rainha D. Maria Pia, em 1889, começou a adquirir quebra-luzes revestidos a seda em Paris, na *L. Royer, Virot e Moreau*. WILD e WESSEL, op. cit., pp. 29-30. FEVEREIRO, op. cit., pp. 58-61.

186 YOUNG'S, *Abridged Lamp Pattern 1895-96 Young's Paraffin Light & Mineral Oil, Com.py Lim.td*, Addiewell, 1895.

187 BENSON, William Arthur Smith, *1899-1900 - Price List of Fittings for Oil, Gas, Candle, Table Ware, &c.: (Manufactured in London). Special Designs on Application, Stating Requirements*, Londres, William Arthur Smith Benson Company, 1899.

manufatura em preto. No seu interior foram agrupadas em secções as chaleiras, palmatórias, candeeiros para petróleo com queimadores ingleses ou alemães, artigos de uso quotidiano e decorativos. Estas peças foram representadas em litografia e foram usadas as seguintes cores: amarelo para o metal dourado e os tecidos nos quebra-luzes; o vermelho para o cobre (num tom mais acobreado) e quebra-luzes; o preto para as peças em ferro; o verde para quebra-luzes em tecido; e o cinzento para as superfícies em vidro. Os tons contrastam harmoniosamente com o fundo azul claro. Os artigos estão em perspetiva, com o respetivo número do modelo a preto e uma escala métrica na base de cada página.

A economia no emprego de litografias também se constata na maior fábrica britânica de luminária: a famosa *Hinks*¹⁸⁸ de Birmingham. No catálogo de 1901 a capa tem estilizações inspiradas nas da época clássica. Nas páginas interiores privilegiou-se o queimador *Duplex*, inventado em 1865 por esta fábrica e com grande sucesso de vendas, e os vários tipos de candeeiros. Também foram contempladas páginas com todos os acessórios e um vasto sortimento para limpeza, como o da alemã *Kretzschmar, Bösenberg & Co.* já descrito. Todavia, além da litografia, usaram-se ilustrações a partir de fotografias, para revelar melhor os detalhes dos exemplares mais sofisticados e dos *abat-jours* em seda. A cor foi parcamente usada na capa, nas molduras em cada página e no anúncio à chaminé *Duplex*. Em termos estilísticos temos a persistência em modelos ortodoxos e ecléticos, mas pontualmente há exemplares inspirados no trabalho de Benson.

5.5. Estados Unidos da América

Nos Estados Unidos da América, as referências britânicas e europeias no grafismo são evidentes, mas evoluiu-se gradualmente para um patamar distinto.

Dos primeiros catálogos, destaca-se o de 1868 da *McKee & Brothers*¹⁸⁹, sediada em Pittsburgh, uma das maiores produtoras de peças em vidro prensado para mesa, indústria e candeeiros¹⁹⁰. No frontispício a moldura é formada por

188 HINKS, *Hinks lamps*, Londres, James Hinks & Son Ltd. of Birmingham and London, 1901.

189 M'KEE & BROTHERS, *Glass Ware manufactured by McKee & Brothers, No. 17 Wood Street, corner of Wood and First, Pittsburgh, PA., April 1st 1868*, Pittsburgh, W.S. Haven, Engravings by Seymour, 1868.

190 Fundada em 1834 por Samuel McKee. Anos mais tarde os irmãos James McKee e Thomas McKee entraram para a sociedade. A fábrica mudou várias vezes de proprietário e de nome, e encerrou em 1983.

motivos florais e, também, com caracteres diferentes no seu interior. Cada página tem uma moldura de linhas retas, com ornatos nos cantos, e os produtos em perspectiva. No geral esta foi mal conseguida e sobrecarregaram as peças em vidro com linhas paralelas para simular este material nas ilustrações. Estas falhas foram magistralmente colmatadas nas litografias do catálogo de 1882¹⁹¹. Os traços sugerem subtilmente as formas exteriores das peças em vidro, a disposição de conjuntos é equilibrada e as molduras são simples. A capa tem fundo avermelhado e caracteres em dourado, na diagonal, ao gosto americano.



23 – Lustre, candeeiros de parede e de suspensão da *Iden & Co.* para gás. (IDEN & CO., *Iden & Co., New York, Gas Lighting and Fixtures*, Nova Iorque, Mayer, Merkel & Ottmann Lithograph Co., 1877, plate 130.) “<https://www.CMoG.org>”.



24 – Capa do catálogo da *Meriden Britannia Company* para o ano de 1882. (MERIDEN BRITANNIA, *Electro Gold and Silver-Plated, Meriden Britannia Union Square N.Y. and Meriden Conn. U.S.A.*, Meriden, Meriden Britannia, 1882.) Biblioteca da Ajuda, cota 127-I-66.

191 M'KEE & BROTHERS, 1882, *Illustrated Catalogue, M'Kee & Brothers, Pittsburgh, S.S., No. 29*, Pittsburgh, The Armor Lithograph Company, Ltd., 1882.



25 – Candeeiros de suspensão da *McKenney & Waterbury Co.* para biblioteca, modelos n.º 04560 e 04565. (MCKENNEY & WATERBURY CO., *McKenney and Waterbury, We Light the World, manufacturers of piano, banquet and library lamps, kerosene chandeliers and lamp trimmings*, Boston, *McKenney & Waterbury Co.*, 1893, p. 10.) “<https://www.CMoG.org>”.

O rigor no desenho progrediu para um patamar de grande qualidade, ao representar as peças em alçado e perspetiva, como podemos constatar nas litografias do catálogo de 1877 da *Iden & Co.*¹⁹². Esta fábrica fundada em Nova Iorque fabricava candeeiros metálicos para gás. No catálogo, a grande maioria foi representada a preto, mas foi usada a cor para diferenciar os acabamentos finais, como o bronzeado e o dourado, nas peças mais prestígio. Outro ponto pertinente é o agrupar dos diferentes *designs* e respetivas tipologias em cada página, equilibradamente dispostos na superfície, e a moldura que os envolve, de linha contínua.

Nos meados do século XIX, estabeleceram-se relações diplomáticas com o Japão, intocado e embrenhado nas suas ilhas misteriosas durante séculos, o que originou uma curiosidade em torno desta civilização. Como algo novo e por explorar, o público deixou-se desenfreadamente influenciar por este gosto. Objectos artísticos e decorativos japoneses importados rapidamente inundaram o mercado, influenciando a criação artística ocidental. A sua importância foi relevante em vários setores, e também no da iluminação. As grandes fábricas e manufaturas produziram várias peças com o recurso a outras de origem nipónica ou inspiradas nesta¹⁹³. O grafismo não foi exceção, e criaram-se motivos vegetalistas, vistas da natureza, composições assimétricas, e motivos padronizados e geométricos. Um extraordinário e inovador catálogo com estas referências é o da

192 IDEN & CO., *Iden & Co., New York, Gas Lighting and Fixtures*, Nova Iorque, Mayer, Merkel & Ottmann Lithograph Co., 1877.

193 BANHAM, Joanna; MACDONALD, Sally; PORTER, Julia, *Victorian interior design*, Nova York, Crescent Books, 1991, p. 49. FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 50-54.

*Meriden Britannia Company*¹⁹⁴, editado em 1882¹⁹⁵. O fundo vermelho luxuriante contrasta com o preto e dourado dos caracteres e composições. Este gosto foi seguido no *design* e funcionalidade das peças metálicas para mesa, do mobiliário e dos candeeiros representados nas litografias.

A fotografia foi sendo gradualmente empregue nos catálogos, como por exemplo nos da prestigiada *Mount Washington Glass Works*. Foi fundada em 1837, na cidade de Boston, e posteriormente mudou-se para New Bedford. Dedicou-se ao fabrico de peças para mesa, decorativas e iluminação em vidro prensado e manual. No catálogo para o ano de 1887 a capa ainda está imbuída no gosto convencional da década de 60, mas nas estampas interiores a fotografia impera¹⁹⁶. Nelas constam os lustres, apliques e lanternas para gás em metal e vidro. O uso intensivo deste último material demonstra a qualidade técnica do fabrico, o qual só poderia cativar o consumo no público através da fotografia.

Todavia ainda há a persistência em abordagens convencionais, como a seguida no catálogo da



26 – Candeeiros de mesa para petróleo da *Consolidated Lamp and Glass Company*, modelo 17 e decoração C. (CONSOLIDATED LAMP AND GLASS COMPANY, *Consolidated Lamp and Glass Co., Coraopolis PA, Decorated Lamps, Shades, Globes, Gas Bulbs, Gas Shades and Cups, Opal and Colored Tableware, Parlor Lamps-All Colors, Artistic Designs*, Coraopolis, American 3-Color Co. Chicago, 1901, p. 14.) “<https://www.CMoG.org>”.

194 MERIDEN BRITANNIA, *Electro Gold and Silver Plated, Meriden Britannia Union Square N.Y. and Meriden Conn. U.S.A.*, Meriden, Meriden Britannia, 1882.

195 Um exemplar foi oferecido à Rainha D. Maria Pia na compra de um candeeiro, dois quebra-luzes, duas chaminés, um cesto para fruta e uma armação para sobremesa em 1884 da *Meriden Britannia Company*. FEVEREIRO, *op. cit.*, pp. 51-53.

196 MOUNT WASHINGTON GLASS WORKS, *Mt. Washington Glass Co., manufacturers of rich cut and fine blown table ware, colored and ornamental glass-ware in great variety. Fine decorated vases, shades and globe for gas and oil fixtures, crystal chand's., railroad and electrical goods a specialty.*, New Bedford, Mount Washington Glass Works, 1882.

American Belgian Lamp em 1890¹⁹⁷. Esta fábrica produzia os candeeiros na América e os queimadores na Bélgica, e foi galardoada nas exposições universais como vem indicado na capa. No interior as várias tipologias foram representadas em perspetiva, com as respetivas numerações e descrições pelos gravadores *Stephen Cox* de Nova Iorque. O mesmo registo também foi seguido, em 1893, no catálogo da *McKenney & Waterbury Co.*, de Boston¹⁹⁸, e em 1894 no da *Consolidated Lamp and Glass Company*¹⁹⁹, fundada nesse mesmo ano em Coraopolis. A capa do catálogo²⁰⁰ desta última tem em grande plano central a unidade fabril, no canto superior esquerdo a loja e os escritórios, num edifício de sete pisos em Pittsburgh, motivos vegetalistas e caracteres diferentes. No interior as litografias policromas tentaram, o mais fielmente possível, transmitir a cor dos materiais. O apelo cromático e o *design* das peças para mesa, decorativas²⁰¹ e candeeiros não preenchem na totalidade a página, tornando a leitura pragmática e fluida²⁰².

No princípio do século XX, o grafismo anterior desaparece e apostou-se em linhas direitas, motivos geométricos e tipos de letra sóbrios. Os desenhos deram lugar às fotografias, cromaticamente realçadas. O catálogo de 1901 da mesma manufatura é exemplificativo e inovador²⁰³. A capa tem cores escuras, ornato central, grafismo e caracteres sóbrios. Na contracapa há a unidade fabril, consideravelmente aumentada, em perspetiva, denotando assim progresso económico. No interior os candeeiros foram ordenados por tipologias,

197 AMERICAN BELGIAN LAMP COMPANY, *The Am. Belgian Lamp Co., No. 31 Barclay Street, New York, Belgian Lamp, Table and Banquet Lamps. Fancy Vase Lamps. Piano Lamps. Lanterns. Store. Factory. Hall & Parlor. Hanging Lamps.*, Nova Iorque, Louis Weiss & Co., 1882.

198 MCKENNEY & WATERBURY CO., *McKenney and Waterbury, We Light the World, manufacturers of piano, banquet and library lamps, kerosene chandeliers and lamp trimmings*, Boston, McKenney & Waterbury Co., 1893.

199 Encerrou em 1967.

200 CONSOLIDATED LAMP AND GLASS COMPANY, *Consolidated Lamp and Glass Company, Manufacturers of Art Colored Glassware & Lamps*, Pittsburgh, The Armor Lithograph Company, Ltd., 1894.

201 As floreiras em vidro são referidas como *French Vases*. São em forma de solitário e esférico, com semelhanças notórias com as congéneres fabricadas pela *Baccarat*.

202 Cada peça ou conjunto tem um número e em seguida a designação ou o nome do modelo, além de se mencionarem as cores com que eram fabricadas, para serem escolhidas previamente.

203 CONSOLIDATED LAMP AND GLASS COMPANY, *Consolidated Lamp and Glass Co., Coraopolis PA, Decorated Lamps, Shades, Globes, Gas Bulbs, Gas Shades and Cups, Opal and Colored Tableware, Parlor Lamps--All Colors, Artistic Designs*, Coraopolis, American 3-Color Co. Chicago, 1901.

tais como: mesa, quarto, vestíbulo e biblioteca. Também há uma secção para quebra-luzes consoante o feitio e função. A cor foi também um meio eficaz na divulgação das novas tonalidades em vidro entretanto desenvolvidas, nomeadamente o *cerise*, aperfeiçoado pela *Consolidated*.

Os avanços tecnológicos das cores fomentaram o uso intensivo do vidro nos candeeiros. Neles o corpo principal era no referido material e o acabamento podia ser brilhante ou acetinado, este último magistralmente obtido. Nas superfícies eram aplicados decalques ou pinturas manuais polícromas de motivos florais, campestres, animais, estações do ano, figuras históricas e femininas. O quebra-luz podia ter o mesmo motivo ou outro. Tiveram uma tão grande apetência perante o público²⁰⁴ que a *Fostoria Glass Company* seguiu o mesmo exemplo. Esta manufatura foi fundada em Fostoria, estado de Ohio, em 1887, mas em 1891 mudaram-se para Moundsville, estado de Virginia Ocidental²⁰⁵. No catálogo de 1904 a capa tem a fotografia de uma figura feminina, com paleta na mão ao gosto académico, e vestes esvoaçantes ao gosto Arte Nova²⁰⁶. Esta figura parece ter feito parte de uma peça escultória onde também esculpiram os caracteres. Estes e o grafismo interior primam pela sobriedade, enquadrados por molduras, figuras ao gosto geométrico e fotografias coloridas. O recurso a esta técnica continuou no catálogo de 1913, mas sem coloração. A capa tem um candeeiro com estilizações Arte Nova e tipo de letra com linhas acentuadas²⁰⁷.

O uso da cor era essencial para este tipo de indústrias escoarem os seus produtos. Esta preocupação não era seguida nas grandes fábricas dedicadas à metalística, como a famosa *Edward Miller & Co.*, fundada em 1844²⁰⁸ na cidade de Meriden. A capa do catálogo de 1904²⁰⁹ tem a unidade fabril em perspetiva e

204 São popularmente denominados por *Gone With the Wind lamps*, por terem aparecido anacronicamente no filme com o mesmo nome, cuja ação se passa durante a Guerra Civil Americana (1861-1865).

205 Encerraram em 1986.

206 FOSTORIA GLASS COMPANY, *Fine Decorated Lamps, Fostoria Glass Co, Moundsville, W. Va., U.S.A.*, Moundsville, Fostoria Glass Company, 1904.

207 FOSTORIA GLASS COMPANY, *Fostoria Glass Co., Season 1913-1914*, Moundsville, Fostoria Glass Company, 1913.

208 Encerrou em 1924.

209 EDWARD MILLER & CO., *Edward Miller & Co., Factories, Rolling Mill and Foundries, Meriden - Conn. Where Miller Goods are made. Catalogue No. 97 Dep. C*, Boston, Edward Miller & Co., 1904.

em grande plano. Os caracteres e linhas retas denotam sobriedade. No interior os artigos foram representados com o recurso à litografia, evidenciando assim economia na impressão.

6. Considerações finais

No final do século XVIII, os avanços tecnológicos em torno dos queimadores possibilitaram fontes de luz superior às tradicionais. Estes foram aplicados em candeeiros e em novas tipologias de luminária, aperfeiçoadas no século XIX. Para promover a sua divulgação e aquisição, a indústria da iluminação serviu-se habilmente das artes gráficas. Estas, no mesmo período cronológico, deram origem a novos processos de impressão, como a litografia e a cromolitografia. A rapidez de impressão, a crescente procura e o preço acessível foram determinantes para a proliferação de material gráfico. Pouco tempo depois inventa-se a fotografia e, posteriormente, formas de a reproduzir em série.

Estes valiosos recursos foram proficientemente adotados pela indústria e pelo comércio de luminária, sobretudo em França onde esta atividade foi dominante na primeira metade e meados do século XIX. A nível gráfico definiram uma disposição de diferentes caracteres por linha, de ornatos e de outras informações relevantes de forma muito eficaz. As várias tipologias de candeeiros ocuparam lugar de destaque, para aliciar o potencial comprador. O desenho destas peças também foi cuidadosamente realizado, para serem bem proporcionadas e representadas o mais fielmente possível, em perspetiva. Todo este cuidado foi essencial para as vendas e o progresso económico das fábricas e manufaturas. Estas foram as deliberações seguidas na realização dos recibos e também nos catálogos. Nestes enveredaram por não sobrecarregar as páginas com demasiada informação, e pela enumeração dos conjuntos de luminária por estética e por tipologia. Nestas ilustrações há as informações adicionais quanto ao número de luzes e de material. Também possibilitaram a disseminação de novas tipologias para iluminação, tendências estilísticas e acessórios específicos. O potencial comprador tinha assim a possibilidade de encomendar exatamente conforme o seu desejo, mediante as condições impostas, um artigo que o satisfizesse e sem se deslocar.

A forma francesa de promover o artigo foi reinterpretada de maneira muito peculiar noutros países, refletindo a sua própria cultura; na Bélgica, na feitura dos cabeçalhos; na Alemanha, na forma pragmática, eficiente e sedutora de valorizar a indústria e o candeeiro; na Áustria-Hungria, pela mesma tática germânica, mas de forma depurada e sóbria; em Portugal, onde há registo de uma original representação de uma frente de loja; no Reino Unido, onde os feitos antiquados gradualmente evoluíram para um patamar convencional mas sólido; nos Estados Unidos da América, onde a criatividade fomentou novas e sedutoras formas de promover os candeeiros através da cor e de motivos assimétricos e arrojados. Transversalmente a estes países, é forçoso mencionarmos a influência do Japão após a sua abertura ao ocidente, determinante para novas abordagens e no desenvolvimento de novas correntes estéticas.

Outro ponto que é essencial focar é o uso de iconografia prestigiante. Esta remete-nos para as antigas culturas clássicas, através da glória e da vitória. Também é notório focar o uso de heráldica da realeza e da velha aristocracia como clientes fiéis, enobrecendo assim a nova classe burguesa e o seu poder económico.

A competição e a necessidade de escoamento dos produtos levou à criação de exposições já na primeira metade do século XIX. O vantajoso sucesso alcançado originou a primeira Exposição Universal de 1851, em Londres, onde os vários países levaram o que de melhor fabricavam. As medalhas e os prémios atribuídos foram imediatamente depois referidos ou representados no grafismo. A inclusão destes elementos conferia prestígio, reconhecimento e qualidade internacional aos artigos manufaturados.

Todo este material gráfico retrata a evolução industrial, técnica, comercial e estilística no século XIX, visível na representação dos artigos para iluminação, da arquitetura, da indústria e das peças fabricadas.

Este estudo específico sobre recibos e catálogos de luminária tem sido pouco desenvolvido de forma sistemática e não se esgota nos exemplares aqui analisados. Esperamos que no futuro surjam outros exemplares para novas reflexões.

A

REVISTA de
LITTERATURA E ARTE

ILUSTRAÇÃO MODERNA

Director Litterario
OLIVEIRA PASSOS



Director Artístico
MÁRQUES ABREU



PORTO

JANEIRO DE 1902



A CAMINHO DA FÉSTA (Quadro de Léon Fortunski), grav. de Marquês Abreu



A ilustração n'A *Ilustração*

José Augusto Maia Marques*

Resumo

A “Ilustração Moderna” é uma publicação de significativa importância no panorama da edição portuguesa, nomeadamente no que à ilustração diz respeito. Iniciou a sua publicação em 1898 e não em 1926 como às vezes se vê escrito, até em trabalhos académicos. Naquele ano publicaram-se duas séries, uma terceira série em 1900/01, até uma quinta série em 1903.

Embora tendo desde o início a batuta de Marques de Abreu na direção artística, a sua influência vai crescendo ao longo dos tempos, sobretudo a partir da terceira série, em que a revista passa a couché.

O propósito principal desta comunicação é o de divulgar esta interessante e importante publicação. Para isso, nela abordamos introdutoriamente os aspetos gráficos da revista nestes primeiros anos, a sua evolução técnica e artística, e a importância da publicidade que, despontando no terceiro ou quarto número, atinge patamares muito interessantes.

Palavras Chave: Ilustração, Artes Gráficas, Ilustração Moderna, Marques Abreu, Publicidade

* Da Câmara Municipal da Maia. Do Green Lines Institute – jmaiamarques@gmail.com.

No princípio – ilustração, complemento informativo e publicidade

Sendo a ilustração a representação gráfica que explica ou complementa o texto de um livro, revista ou jornal, esta surge sempre ligada à imprensa, como é o caso da Ilustração Moderna.

Segundo Joaquim Fonseca, a ilustração pode ser entendida como:

“Desenho ou pintura. Termo geral para qualquer forma de desenho, diagrama, meio-tom ou imagem em cor que acompanha o texto de um livro, jornal, revista ou outro qualquer tipo de material impresso. [...] Quando essas imagens são empregadas para comunicar uma informação completa, a arte passa a chamar-se ilustração. [...] A ilustração adiciona à mensagem escrita um forte poder de atração, estimulando a imaginação e valorizando esteticamente a aparência visual de qualquer texto. É também uma forma visual de esclarecer palpavelmente para o leitor conceitos que, escritos, podem parecer abstratos” (Fonseca, 1990: 57).

Para Ambrose e Harris (2008: 36), a ilustração pode exprimir mais do que uma imagem fotográfica, já que exhibe ideias mais objetivamente com maior destaque para o estilo ou personalidade da imagem, e em relação a ela, a ilustração traz a possibilidade de uma mensagem aparentemente mais original, sobretudo num meio saturado de imagens fotográficas como é o da comunicação.

A ilustração surge como capaz de ampliar o potencial informativo de um texto, acrescentando-lhe uma dimensão anteriormente reservada ao campo da imaginação, multiplicando as suas possibilidades de interpretação. Aparece antes da fotografia e sofre, depois, a sua concorrência.

Pode também atuar de maneira independente, apresentada sem suporte textual algum e sem prejuízo ou perda de sentido. Como refere o ditado popular, “uma imagem vale mais do que mil palavras”.

A importância da utilização da imagem na eficácia da mensagem publicitária verifica-se na leitura do trabalho de Neusa Gomes (Gomes, 2003: 89), quando a autora mostra a diferença entre os que notaram a existência de um anúncio (35 a 40%) e dos que efetivamente leram esse anúncio (10 a 15%). Para os primeiros, foi decisiva a existência da ilustração para a perceção.

Como adiante verificaremos, a Ilustração Moderna nasce quase sem ilustração propriamente dita, desenvolve-a, introduz-la na publicidade e utiliza depois a fotografia que concorre com a ilustração.

A ilustração funciona assim como argumento persuasivo na publicidade.

Mas a outra vertente da ilustração, a de complemento de um texto, literário ou não, é também de uma grande riqueza nas publicações de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, e a *Ilustração Moderna* não é exceção, como veremos adiante. Ou não tivesse ela a palavra “Ilustração” no seu título.

A publicação

É objetivo principal desta comunicação dar a conhecer melhor ao público a revista portuguesa *Ilustração Moderna*.

Não abunda, bem pelo contrário, informação sobre ela. Se, por exemplo, consultarmos o catálogo da Porbase – Base Nacional de Dados Bibliográficos, verificamos que, para além da própria publicação, nenhum estudo existe sobre ela. E sobre o tema em geral, apenas o trabalho de Maria Helena Gomes de Freitas a que nos referiremos mais adiante. O mesmo acontece se utilizarmos a Internet à procura de indicações – verificamos que estas são muito escassas.

Aliás a falta de estudos nesta área é visível. Se usarmos um conhecido e muito utilizado motor de busca e procurarmos por “revistas ilustradas do séc. XIX”, só à 54.^a entrada encontramos um trabalho sobre uma publicação portuguesa. Até aí tudo são estudos brasileiros.

Mesmo o excelente trabalho de Maria Helena Gomes de Freitas (Freitas, 1986), baseado exatamente no estudo dos “magazines” do início do século XX, não menciona sequer a *Ilustração Moderna*. Aborda a *Ilustração Portuguesa*, o *ABC*, a *Europa*, a *Ilustração*, o *Magazine Bertrand*, a *Civilização*, mas nem uma referência à publicação que aqui abordamos.

Refira-se, por curiosidade, que esta autora colaborou na organização de uma exposição que o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian levou a cabo em 1986, intitulada justamente “Grafismo e ilustração nos anos 20”.

O desconhecimento é tão grande que as poucas referências à *Ilustração Moderna* enfermam normalmente do mesmo mal – desconhecimento da data do seu real início de publicação. É assim que nos alfarrabistas surgem sistematicamente referências como “III volumes. Coleção completa dos sete anos, encadernados em três volumes, do n.º 1 – Maio de 1926 ao n.º 58 – Novembro-Dezembro de 1932. Revista mensal de arte profusamente ilustrada com fotografias, mapas e desenhos a negro, dedicou-se a publicar artigos e estudos sobre monumentos nacionais, incidindo principalmente sobre os de estilo românico” – Livraria Fernando Santos¹.

Muito raramente lá vem a menção correta: “Diretor: Marques de Abreu, 1.º e 2.º 1926-1927 (ao 7.º ano – 1932). Porto, Imprensa Marques de Abreu, 1926-1932. 7 anos enc. em 3 vols. In-4.º Enc. Nova. Trata-se da 2.ª série completa de uma das mais importantes revistas portuguesas do começo do séc. XX e possivelmente a de mais apurado aspeto gráfico” – Livraria Varadero².

De facto, a revista *A Ilustração Moderna* começou a publicar-se em 1 de julho de 1898³. Era então quinzenal, impressa em papel normal, custava 20 réis, e possuía 8 páginas.

Esta primeira série durou até 16 de setembro, tendo-se publicado seis números.

O seu esquema era muito simples. A capa era ocupada com o cabeçalho e com uma gravura. Seguia-se texto nas páginas 2 e 3, novamente gravuras nas páginas 4 e 5 e texto nas 6 e 7. A página 8 (contracapa) era ocupada quase só com gravuras.

1 <https://www.livrariafernandosantos.com/produto/ilustracao-moderna/> – consultado em 3/3/2019.

2 <http://www.livraria-varadero.com/info/ILUSTRA%C3%87%C3%83O-MODERNA-2300.html> – consultada em 3/3/2019.

3 Com exceção das que vão referidas em legenda, as ilustrações são provenientes de coleção própria.



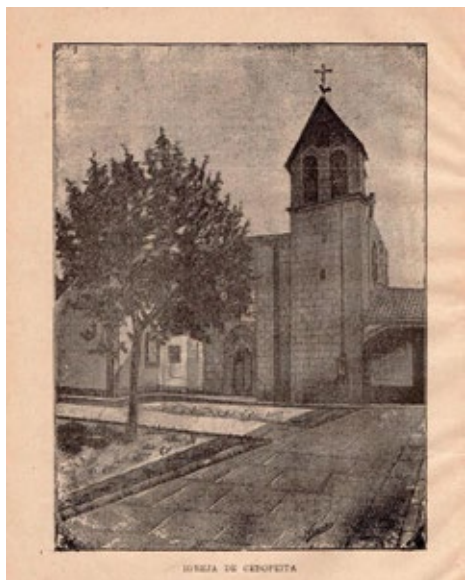
1 - Primeiro número da *Ilustração Moderna*



2 – Capa do segundo número

As gravuras tinham normalmente como motivo reprodução de obras de arte, monumentos, primeiras páginas de jornais e, por vezes, caricatura.

Numa curta referência surge o nome de Marques Abreu como diretor e gerente. Só no n.º 2, no “Expediente”, se faz alusão ao nome de Oliveira Passos, que Abreu havia convidado para assumir a direção literária da revista.



3 – Gravura da Igreja de Cedofeita no primeiro número



4 – Poesia e ilustração na página 8

Marques Abreu

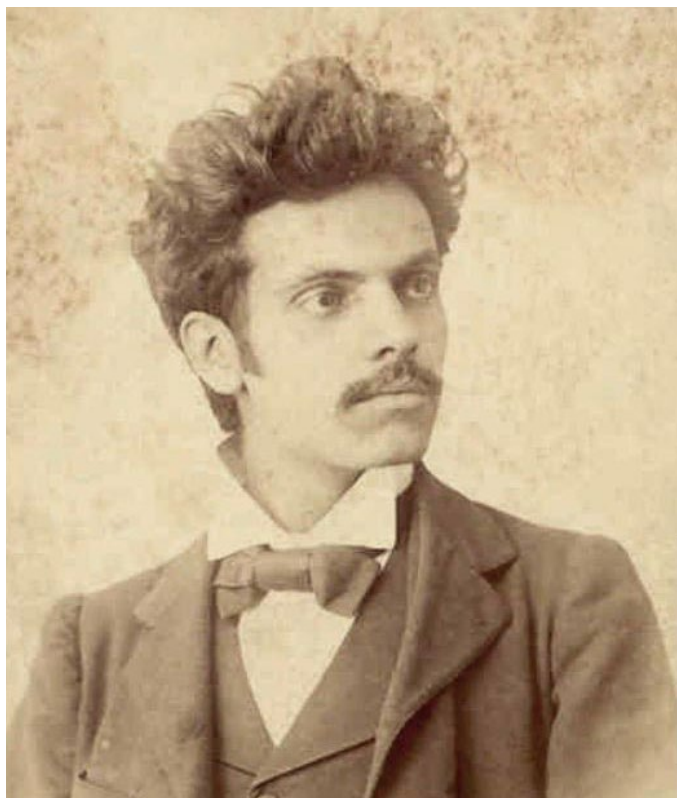
Permitam-me que faça aqui um parêntesis a propósito de Marques Abreu, nome maior na nossa fotografia e nas nossas artes gráficas, muitas vezes esquecido.

José Antunes Marques Abreu nasceu a 14 de fevereiro de 1879, no lugar de Pereira, freguesia de Mouronho, concelho de Tábua⁴.

Aprovado no exame de instrução primária, o seu pai entrega-o profissionalmente aos cuidados de um tio farmacêutico em Tábua, mas ao fim de ano e meio ei-lo a trabalhar para a Farmácia Quaresma, em Coja⁵.

⁴ Em *O Porto e os seus Fotógrafos*, (Seren, 2001), trata-se a figura de Marques de Abreu enquanto fotografoador, editor e fotógrafo, e na defesa e divulgação do património nacional, abordando-se as revistas *A Ilustração Moderna* (1898-1903) e *A Arte* (1905-1912), mas não se lhe traçou biografia detalhada.

⁵ Ótima síntese biográfica de Marques de Abreu é a que publica José Pedro Aboim Borges (Borges, 2013: 82-90) da qual respigamos vários itens.



5 – Marques Abreu 1900
Fonte Borges, 2014

Eram horizontes curtos. Brevíssima passagem por Lisboa e, com apenas 15 anos, rumo ao Porto onde, em 1893, com a sua prática de ajudante de farmácia, conseguiu emprego numa farmácia em Costa Cabral, e mais tarde noutra na Rua Nova da Alfândega.

Mas pouco depois muda-se de armas e bagagens para a área gráfica, iniciando-se no atelier “Courrêge & Peixoto”, de Germano Courrêge. Em 1899, integra, como operador, o atelier de zincogravura da “Fotografia Universal”, instalada na rua de Cedofeita, tendo como diretor artístico o próprio Courrêge.

Matriculou-se no curso de Desenho Elementar da Escola Industrial Faria Guimarães e, em 1898, com apenas 19 anos, fundou o seu ateliê em sociedade com Cunha Moraes e iniciou a publicação da 1.ª série da “Ilustração Moderna” (1898-1903).

No atelier “Courrêge & Peixoto” realizou as zincogravuras das revistas “Sombra e Luz” (1900-1902) e “Theatro Portuguez” (1902).



6 – Marques de Abreu em 1902 – Fonte Borges, 2014

Em 1901, dirigiu as oficinas de fotogravura do jornal “O Primeiro de Janeiro” e mais tarde passa apenas a dedicar-se às suas oficinas “Marques de Abreu zincogravura, fotogravura, símile-gravura”, na Rua de S. Lázaro, n.º 336.

De 1905 a 1912 publicou a coleção de monografias “Arte: Archivos de Obras de Arte”, reproduzindo obras de Soares dos Reis, Bordalo, Teixeira Lopes, Sousa Pinto, mas também de Miguel Ângelo, Rubens, Rafael, Velázquez, acabando por se tornar num arquivo de obras artísticas nacionais e estrangeiras.

Em 1909, do seu casamento com Brites Morais Coutinho, nasce José Marques Abreu Júnior, com quem anos mais tarde, virá a trabalhar ao serviço da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN).

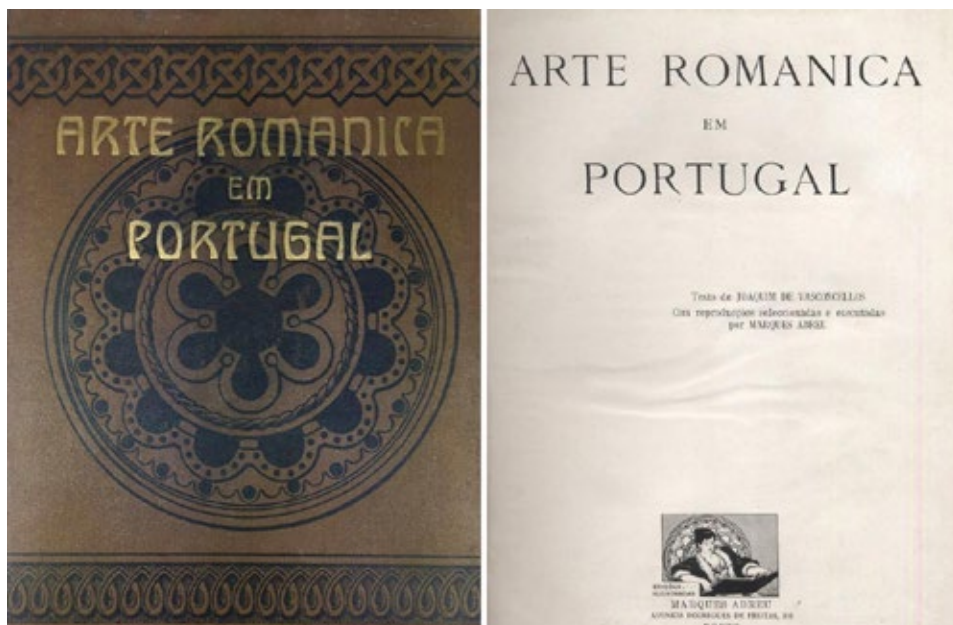
A 4 de Janeiro de 1914 é realizada, no Ateneu Comercial do Porto, a exposição “Arte Românica em Portugal”, resultado dos quinze anos de trabalho e viagens conjuntas com o investigador Joaquim de Vasconcelos, com quem desenvolveu uma grande amizade. O resultado deste trabalho é publicado em 1918, sob o mesmo título – “Arte Românica em Portugal”.



7 – Bilhete postal das oficinas de Marques Abreu

8 – Marques Abreu c1950
Fonte Borges, 2014





9 – Capa e rosto de *A Arte Românica em Portugal*

Entre 1926 e 1932 publica a 2.^a edição da “Ilustração Moderna”, agora com a colaboração do seu filho.

Marques Abreu desde o início da sua atividade dedicou-se à gravura, sobretudo no campo da gravura química, especializando-se na zincogravura. Este processo veio permitir a edição de publicações ilustradas com grandes tiragens, nomeadamente periódicos. Marques Abreu foi um dos pioneiros dessa técnica entre nós.

A partir de 1935 deixa de fotografar e, em 1955, a Escola Superior de Belas Artes do Porto dedicou-lhe uma exposição, realizada naquela escola, considerada uma retrospectiva da sua obra e que também serviu como homenagem pública, bem como o álbum que para essa ocasião foi produzido. Já após a sua morte, em 1964, realizou-se no Ateneu Comercial do Porto a exposição “Templos Românicos em Portugal”, como forma de comemorar os cinquenta anos da exposição “A Arte Romântica em Portugal” e homenagear Marques de Abreu.

O trabalho de José Bártolo (2015) “Marques Abreu: Obra e Espólio Gráfico” é importante para aquilatarmos da importância quer do Homem quer da Obra⁶.

Respiço dois excertos:

“Num artigo no jornal O Gráfico redigido pelo tipógrafo Manuel Pedro, no n.º 53 (maio de 1948) escreve-se que Marques Abreu, depositou na Ilustração Moderna todo o seu fanatismo artístico. No que diz respeito à parte tipográfica, hoje mesmo, apesar da moderna maquinaria e dos novos processos de imprimir, nada conhecemos que lhe seja superior em perfeição e delicadeza. Na Ilustração Moderna encontra-se Arte elevada, Perfeição requintada e Beleza extraordinária. Marques Abreu, além de admirável fotógrafo e exímio gravador, foi também impressor tipográfico de mérito. Este prodigioso artista, que vive só para a Arte, montou uma imprensa, para ter a certeza de que as suas edições, depois de terminadas, apresentavam um cunho artístico indiscutível. Comprou máquinas e caracteres na Alemanha e dispôs-se ele mesmo a dirigir tecnicamente a imprensa (...) Marques Abreu, peregrino de beleza artística e figura de relevo no meio gráfico do País, conquistou uma posição na indústria e na Arte, bem-merecida”.

“O espólio de Marques Abreu, vasto e completo, merece, não obstante o zelo familiar, uma adequada institucionalização e publicitação tornando-se verdadeiramente, aquilo que potencialmente é, um acervo incontornável para a investigação sobre as artes gráficas em Portugal ao longo da primeira metade do século XX”.

Marques Abreu faleceu no Porto em 1958.

Mas voltemos à Ilustração.

A Ilustração Moderna

A segunda série constou de quatro números, de novembro de 1898 a fevereiro de 1899. Muda-se o cabeçalho, a gravura passa a ocupar praticamente toda a página, mantem-se o papel e o preço, mas o número de páginas aumenta para o dobro.

⁶ A utilização de referências em trabalhos académicos, nomeadamente teses de Mestrado e dissertações de Doutoramento tem a enorme vantagem de estes terem, em primeiro lugar o respaldo de um Orientador, e depois o veredicto de um Júri, conferindo-lhes, obviamente, uma chancela de qualidade científica.



10 – Capa do primeiro número da segunda série



11 – Ficha técnica na página 2

Na página 2, verso da capa, passa a estar uma ficha técnica muito mais completa, o sumário do número e o expediente da revista.

A partir deste número de novembro de 1898 a revista alterna gravura e texto de um modo mais solto, ao sabor da edição, e, novidade importante, passa a introduzir publicidade, ocupando neste caso as páginas 15 e 16 (verso da contracapa e contracapa). No primeiro caso são dez retângulos de 7x5, e no segundo quatro desta dimensão mais um de 14x5. Como se pode verificar pelo espaço vago, custava cada um dos anúncios 500 réis.

Veja-se que não há ainda desenhos ou fotografias na publicidade. Mas surgirão já no número seguinte, onde um anúncio a uma coleção de postais “provocantes” surge com duas reproduções dos ditos. Note-se, por curiosidade, a gralha “Le Cocher de la Parisienne” por “Le Coucher de la Parisienne”, corrigida logo no número seguinte.

O último número desta série materializa, nas primeiras páginas, uma homenagem a Almeida Garrett, sendo que o seu retrato ocupa toda a capa.

No interior, destaque para um artigo sobre o escultor António Fernandes de Sá, com fotografias de várias das suas obras.

DISCONTOS

Para as tipografias, em
todas as localidades e oficinas a
todas as encomendas feitas por via
de correio.

Regenerar taboas



Atelier de Gravura
de
Marques Abreu
Rua de S. Lazaro, 334—PORTO

Este atelier está em condições de bem executar nas suas diferentes secções, em que está dividido, e pelos processos da zincographia, photoinographia, photogravura e gravura em madeira, a illustrar jornaes, publicações artisticas e catalogos, bem como a reproduzir por aquelles processos, vistas de monumentos, paisagens, retratos, allegorias, emblemas, monogrammas para marcar roupa e papel, fac-similes, alfardes, calcepolhos para facturas, carimbos de borracha, etc., etc.

Condições de pagamento: No Porto é feito no acto da entrega do trabalho, e nas provincias deve a sua importancia ser satisfeita antes de expedida a encomenda.

Precisam-se orçamentos a quem os desejar.

A melhor de todas



À Venda em toda a parte

PHOTOGRAPHIA ELEGANTE
DE
ANTONIO AUGUSTO PEREIRA
187, Rua de Santo Ildefonso, 189—PORTO

*Executam-se retratos em todas as localidades com toda a perfeição e nitidez,
e todas as desenhos photographar imagens, enghetes e objectos d'arte, etc., etc.*

Trabam-se trabalhos aos amadores

PREÇOS EXCESSIVAMENTE BARATOS

MARCENARIA—A. S. Neves
com DEPOSITO DE MOVEIS DE MADEIRA E FERRO

Encomenda-se de executar muros por encomenda e a preços os melhores.
Qualidade variada de madeiras de terra e estrangeira.

PREÇOS BASTANTEIS

200, Rua de Cedofeita, 200—PORTO
(em frente a rua do Arsenal)



A ILLUSTRACÃO MODERNA

ASSIGNATURA PELO CORREIO:

Portugal e Hespanha, 1 anno 500 reis	Paizes da União postal 4 Escudos
Italia, Grã-Bretanha, 1 anno 1000 reis	Para o Porto e provincias immediatas 200 reis
Provincias ultramarinas, 1 anno 1500 reis	Numero AVULSO 40

Anuncios: preços convencionaes

Accoitam-se correspondentes em todas as localidades do paiz.
Vendem-se por preço relativamente modico, todas as gravuras inseridas na ILLUSTRACÃO MODERNA, excepto desenhos originarios, pois que, quanto a estes, será preciso autorisação prévia dos respectivos autores.

Reservados todos os direitos de reproducção artistica.

Correspondencia litteraria: a Reducção a OLIVEIRA PASSOS—Rua da Nova Alameda, 67—Porto.
Correspondencia artistica e de administracão: a MARQUES ABREU—Rua de S. Lazaro, 334—Porto.

Agencia da ILLUSTRACÃO MODERNA: (Porto—Arnaldo Soares,
Lisboa—Agencia Universal de Publicaçoes.)

16 – O desenvolvimento da arte publicitária

A grande revolução gráfica n'A Ilustração dá-se com a 3.ª série e deve-se ao emprego do papel couché.

Como nos lembra José Bártolo (2015), “A comercialização do papel couché em Portugal (embora, na sequência da pauta aduaneira de 1892, pelo triplo do seu preço em França) a partir do início do século, e a renovação das tipografias, contribui para o bom resultado final das publicações de Marques Abreu e de algumas outras suas contemporâneas como o Boletim Photographico ou a Ilustração Portuguesa”.

Esta série apresenta várias modificações em relação às anteriores, para além do tipo de papel.

JOSE TEIXEIRA MINCO

Estabelecimento e Officina de Guarda-soes
200, RUA DE S. LAZARO, 200—PORTO

Esta casa montada em condições de 1ª ordem, encontra-se de executar mais regular e perfeita, toda e qualquer encomenda que lhe seja remetida, sendo sobre isso a toda sua exactissima acção de guardadores e tingentes.

Colorem-se guardam-se em de melhores e mais racionais e mais seguras com alguma de todas as espécies.

PREÇOS ECONOMICOS

Rebuçados Milagrosos
SACCHARIDES FILTRADOS COMPOSTOS
do DOUTOR SEDMEN
INDICADOS PARA FIEBRANTES DE FIEB
FERRERIA MENDES

Indicados em todos os casos de febre, gripes, resfriados, catarros, ardores, reumatismos, inflamações, doenças pulmonares, tussis, etc. etc. etc. e, ainda, sendo aplicados em alguns doentes rapidamente alguns sintomas de febre.

Esta 200 rês—Fica de Porto, 200

LIVRO INTIMO
(Para de S. MARIA NUNES)

Com volume pequeno em papel de folha de guardado, com 100 rês e 100 rês de mais em preço de 100 rês.

Para de todos os pontos com o volume de guardado em 100 rês.

Para de todos os pontos com o volume de guardado em 100 rês.

Registado e ILLUSTRADO por S. MARIA NUNES
Rua de S. Lazaro, 200—Porto.

En ne passe pas—SCLN A DANSEE
do professor especialista **A. LCPES**
Rua de Santo Antonio, 91—PORTO

Professora com diplomação superior. Exerce a profissão de docente de dança em todos os pontos da cidade e arredores. Tem a honra de ensinar a dança em todos os pontos da cidade e arredores. Tem a honra de ensinar a dança em todos os pontos da cidade e arredores.

Papelaria e Typographia Academica
L. P. Moreira Lobo
Praça da Batalha, 35, 36 e 37—PORTO

17 – O início da publicidade, página 8 da 2.ª série



PAIZAGEM (Arredores de Villa Nova de Famalicão)
Cliché e grav. de Marques Abreu

18 – O primeiro trabalho de Marques Abreu publicado na *Ilustração Moderna*

Regressam as oito páginas, sendo as capas à parte. A revista começa pelo cabeçalho e ficha técnica. A melhoria do papel e das técnicas gráficas permite gravuras de grande qualidade, excelentes fotografias, reprodução de fac-símiles de poemas e de capas de publicações.

O verso da capa e o da contracapa estão em branco, sendo que a publicidade surge na contracapa.

Aparece-nos já a arte da publicidade gráfica com uma expressão maior. Neste caso, alguns anunciantes apresentam arte alusiva ao seu mester. É o caso do Atelier de Marques Abreu, com uma figura feminina, a Manteiga Machado, com o objeto homónimo, e a casa de aparelhos ortopédicos Albino Pinheiro Xavier com uma funda – da estética à funcionalidade.

Esta série, mensal, produziu 12 números, um dos quais duplo, de setembro de 1900 a novembro de 1901, que conheceram alguma oscilação no número de páginas e alguma irregularidade nas datas de saída.

A partir do número 4, de dezembro de 1900, aumenta substancialmente a publicidade, tendo passado a ocupar o verso da contracapa e a própria contracapa. Aumenta também a sua qualidade gráfica, como veremos de seguida.

Apenas por curiosidade diga-se que a primeira fotografia de Marques de Abreu é publicada no número 5, de janeiro de 1901, e representa um moinho de rodízio nos arredores de Famalicão.

O número duplo é integralmente dedicado a Camilo, publicando vários textos e muitas fotografias sobre o escritor, reproduzindo uma carta e um cartão de visita, encerrando com a célebre fotografia de Emílio Biel mostrando o féretro de Camilo no seu Escritório em Seide.

A 4.^a série inicia-se em 1902. Graficamente há uma mudança quase radical logo na capa. A duas cores, o grafismo e os tipos de letra diferentes remetem-nos para outras linhas estéticas.

O verso da capa é “aproveitado” para a ficha técnico e para a publicidade ao atelier de Marques Abreu. Ao longo das oito páginas a fotografia predomina claramente sobre a gravura. A publicidade também muda, até nos anunciantes, sendo que apesar disso alguns dos antigos se mantêm.

Esta série é composta por 7 números, sendo que um é duplo (4 e 5), que vão de janeiro a outubro de 1902, com intermitências.

O número duplo, dedicado a Garrett apresenta muitas intervenções biográficas, de Teófilo Braga e do Conde de Arnoso, passando por Bento Carqueja e indo a Alberto Pimentel e Eduardo Pimenta, bem como várias poesias (Gomes Leal, Oliveira Passos, Alberto Beça...) e alguns textos do homenageado.



19 – Capa do número especial dedicado a Camilo



20 – Féretro de Camilo em S. Miguel de Seide



21 – Capa do primeiro número da última série



22 – Publicidade

A 5.^a e última série deste primeiro volume d'A Ilustração Moderna começa com o n.º 1, de 1 de janeiro de 1903, regressa à periodicidade quinzenal, e termina com o número duplo 11/12, de 30 de junho de 1903, dedicado a Soares dos Reis.

A capa apresenta sempre a mesma figura, mudando apenas a cor de impressão. Trata-se de uma criação de Júlio Vaz que nos apresenta quase uma “Marianne” em que o barrete frígio é constituído por flores e o sol é o símbolo da luz, da liberdade, do saber (ou serei eu que estou a ver coisas...). No último número esta figura é substituída por um painel do mesmo artista, alusivo a Soares dos Reis.

Nova série, nova disposição gráfica; regressam as oito páginas, aumenta o predomínio da fotografia, diminui um pouco a qualidade do couché e é introduzido o “brinde”, uma estampa extratexto que se destinava a encaixilhar, prática algo comum nas congéneres.

A publicidade também regride, na quantidade e na qualidade gráfica.



23 – Número especial dedicado a Garrett



24 – A Ilustração Moderna

A ilustração n' *A Ilustração*

Já fomos, ao longo do texto, dando algumas pistas sobre este tema. Precisemos, no entanto, um pouco mais a questão.

A Ilustração Moderna, logo nesta designação “moderna”, pretendeu introduzir “novidades”. Não esqueçamos que se tratava da primeira obra de vulto de um jovem e talentoso gravador e fotógrafo – Marques Abreu – de quem já falamos. Não admira, por isso, que sofresse, ao longo deste primeiro volume, de um certo experimentalismo, por um lado, e de uma certa evolução, por outro.

Estas revistas tinham de ser ecléticas, sob pena de não terem leitores e, logo, não terem assinantes nem terem publicidade. Por isso os temas são transversais, começando com bastante texto e poucas ilustrações e evoluindo no sentido de estas igualem ou mesmo suplantarem aquele.



25 – Títulos de colunas



Desenho do Estatuário SOARES DOS REIS grav. rep. de Marques Abreu

26 – Desenho e caricatura humorística

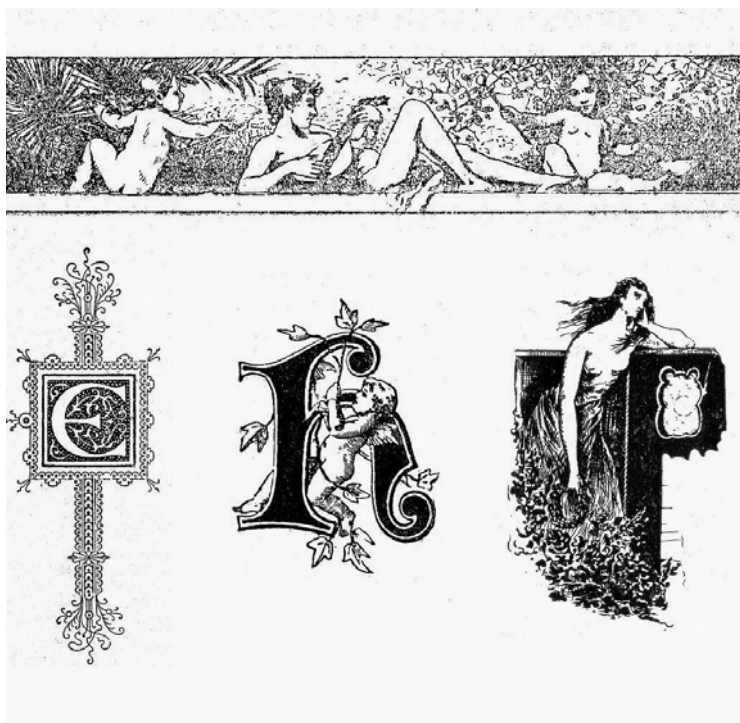
Contos, poesia, pequenos artigos de fundo, entrecortados por uma ou outra imagem de paisagens ou monumentos, e uma ou outra reprodução de desenhos, pinturas ou esculturas, representavam o panorama inicial da revista.

Mas em breve a gravura e a fotografia se tornariam as “estrelas” da publicação. Para isso contribuiu em muito a arte do gravador Marques Abreu, mas também a sua capacidade de escolha de boas fotografias, ou não fosse ele também fotógrafo de mérito.

Assim, e se quisermos fazer um balanço incipiente, diríamos que muita coisa ficou para a ilustração em Portugal.

Desde logo gravuras de excelente qualidade, representando quer criações próprias para a revista, quer reproduções de obras de arte.

Muitas destas imagens têm um valor transcendente porque nos permitem reconstituir ambientes, rostos, épocas, momentos, funcionando assim como um excelente acervo documental sobre o período em questão.



27 - Design gráfico

Também, quer na gravura quer na fotografia, temos excelentes documentos etnográficos e monumentais, com predomínio para o norte, e sobretudo para o Porto e arredores, de que nos ficaram excelentes imagens.

Vultos das artes e das letras, jornalistas, alguns dos quais se celebrizaram depois na política, dão-nos aqui a conhecer os seus rostos e, em alguns casos, como Camilo, Herculano, Garrett e Soares dos Reis, por exemplo, são alvo de números monográficos em sua homenagem, onde as ilustrações desempenham papel fundamental. A caricatura tem aqui uma presença algo incipiente, mas o contexto editorial da *Ilustração* era bem diferente de outras revistas da época, essencialmente humorísticas.

A publicidade sofre, no que à imagem diz respeito, uma grande evolução, mas também, para o final do volume, uma standardização pelo mínimo, sofrendo com isso a criatividade gráfica.



Porto, 15 de Agosto de 1883

A ILUSTRACÃO MODERNA

Revista de Litteratura e Arte

Director litterario, OLIVEIRA PASSOS.

Director artistico, MARQUES ABREU.



REVISTA de
LITTERATURA E ARTE



Director Litterario
OLIVEIRA PASSOS



Director Artistico
MARQUES ABREU

28 - Vários desenhos do título

Outro ponto para o qual é necessário chamar a atenção é para aqueles aspectos muitas vezes considerados secundários, mas que revelam o gosto artístico e a elaboração cuidada desta publicação.

Falamos das molduras, títulos, cabeçalhos, capitulares, separadores, e outros componentes da composição gráfica, muitas vezes subestimados, mas de grande importância. Também neste aspeto, com maior ou menor exuberância, encontramos exemplares muito interessantes.

É por demais evidente que neste movimento de charneira colabora também o progresso da técnica de gravação e impressão e a melhoria da qualidade do papel à disposição das tipografias, bem visíveis na enorme melhoria de qualidade final. O gravador é o mesmo, a tipografia é a mesma, o resultado final é bem diferente.

Finalmente, não podemos deixar de referir que as obras, refletindo o espírito e a capacidade do seu autor, são também moldadas pelo seu tempo, mas apontam, normalmente, um caminho.

Nesse sentido, poderíamos dizer que este volume de *A Ilustração Moderna* foi uma charneira entre o antes e o depois.

Refletindo-se nos seus primeiros números os gostos e propostas estéticas anteriores, notamos um certo movimento que se adapta a novas correntes, ao progresso científico, técnico e económico que a Europa conhece, levando-nos assim do fim do romantismo ao início do modernismo.

Bibliografia

Abreu, Marques & Passos, Oliveira (dir.) (1898-1903). *A Ilustração Moderna* (publicação quinzenal). Porto. Marques Abreu gravador; Atelier de Gravura de MA.

Abreu, Marques (1941). *Subsídios para a organização dos trabalhos de fotogravura*. Porto: Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu.

Ambrose, Gavin; Harris, Paul (2008). *Bases del Diseño – Imagen*. Barcelona: Parramon.

Bártolo, José (2015). Marques Abreu: *Obra e Espólio Gráfico*. Design Portugêses 2014/2015, em <https://www.designportugues.pt/pt/mnemosine/marques-abreu-obra-e-espolio-grafico>, consultado em 2 de março de 2019.

Basto, Artur de Magalhães, et. al. (1955). Marques Abreu e a Sua Obra. Catálogo e palavras do Engenheiro Mário Pacheco e Dr. A. de Magalhães Basto. Roteiro da Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto: Edições Marânus.

Baeta, Ricardo M. M. (2010). Coleccionismo privado no Porto – Coleções e colecionadores de arte na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932). Dissertação de Mestrado em Museologia. Porto: Faculdade de Letras do Porto em <https://repositorio-aberto.up.pt/.../2/TESEMESRICARDOBAETA000125930.pdf>, consultada em 2 de março de 2019.

Borges, José Pedro de Aboim (2014). Marques Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural. Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Fonseca, Joaquim (1990). *Comunicação Visual: Glossário*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Freitas, Maria Helena Gomes de (1986). *Grafismo e ilustração nos anos 20*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Gervais, Thierry (2007). *L'illustration Photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*. Thèse de doctorat d'histoire et civilisations. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. Em <https://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique>, consultado em 2 de março de 2019.

Gomes, Neusa (2003). *Publicidade: Comunicação persuasiva*. Porto Alegre: Sulina.

Leal, Marta Isabel dos Santos (2016). *Indexação por assuntos de imagens: as coleções de diapositivos de vidro e zincogravuras da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*, Dissertação de Mestrado. Porto: FEUP. Em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/85222>, consultada em 2 de março de 2019.

Meira, Alberto (1951). *Bibliografia portuense: «Ilustração Moderna», O Tripeiro, Porto, 5.ª série, 6 (12), p. 283.*

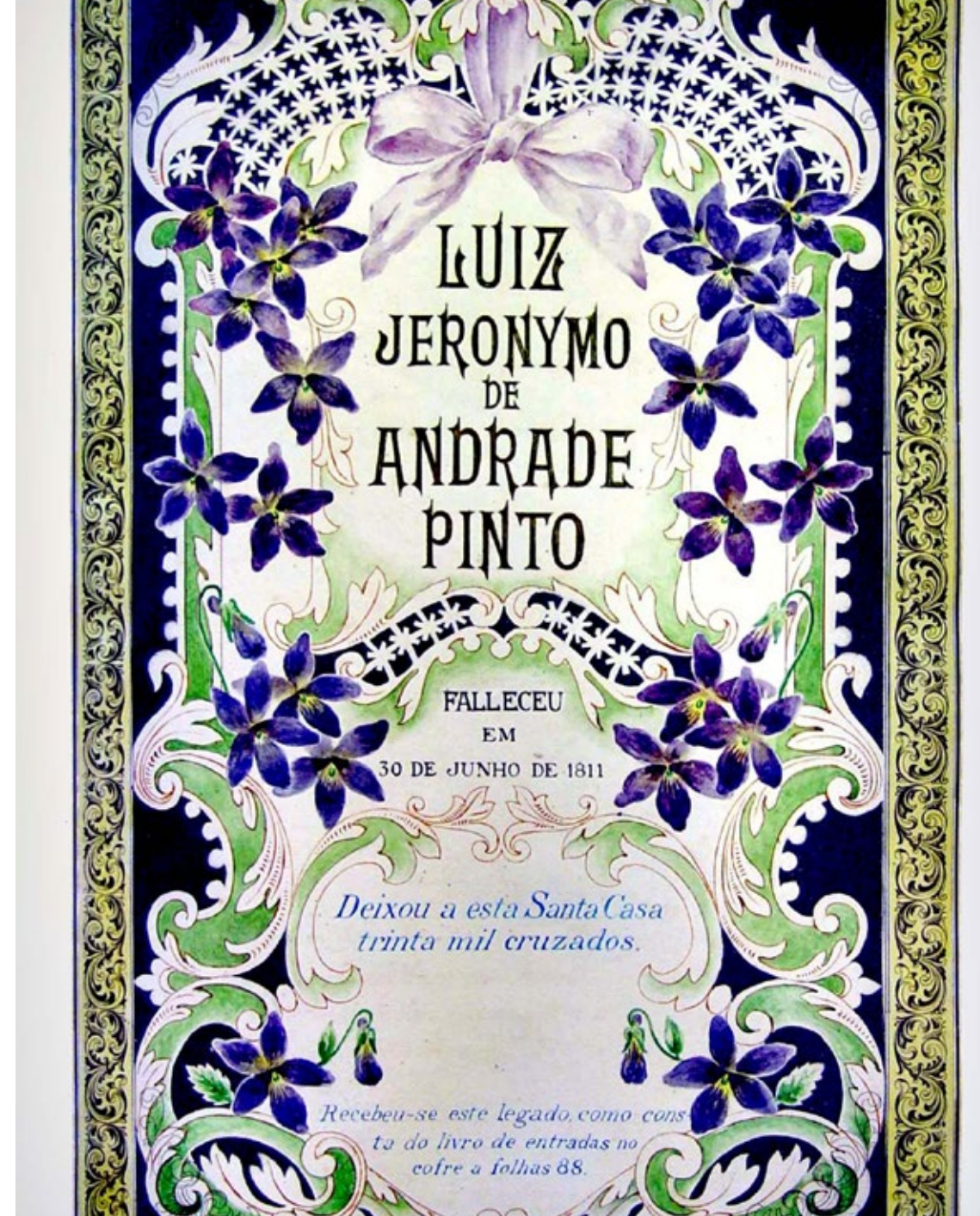
Salvatori, Maristela (2017). In *Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu*. *Revista Croma, Estudos Artísticos*. 5, (9), janeiro-junho, pp 18-25.

Santos, Mariana M. S. (2011). *A Fotografia do Românico em Marques de Abreu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras do Porto, em <https://repositorio-aberto.up.pt/.../2/TESEMESMARIANASANTOS000148413.pdf>, consultada em 2 de março de 2019.

Sena, António (1998). História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997. Porto: Porto Editora.

Serén, Maria do Carmo (2001). O Porto e os seus Fotógrafos. Porto: Porto Editora.

Tengarrinha, José (1989). História da Imprensa Periódica Portuguesa. 2ª edição revista e ampliada. Lisboa: Caminho.



LUIZ
JERONIMO
DE
ANDRADE
PINTO

FALLECEU
EM
30 DE JUNHO DE 1811

*Deixou a esta Santa Casa
trinta mil cruzados.*

*Recebeu-se este legado, como consta
do livro de entradas no
cofre a folhas 88.*

O «Livro de honra para memória perpétua» dos benfeitores da Misericórdia do Porto, ou uma espécie de catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo

Francisco Queiroz*

Resumo

O “*Livro de honra para memória perpétua de todos os benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*”, ou simplesmente Livro de Honra da Misericórdia do Porto, foi sendo preenchido entre cerca de 1855 e cerca de 1916. Em perto de cinco centenas de páginas, ficaram registados os nomes e os legados de vários benfeitores, registo esse acompanhado de elementos ornamentais, em alguns casos de muito elevada qualidade e requinte. Peça notável em termos históricos, o Livro de Honra da Misericórdia do Porto é sobretudo importante em termos artísticos, constituindo-se – pela cronologia relativamente ampla abarcada, pelo número de páginas ilustradas e respectiva qualidade das ilustrações – quase como um catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo. Nele sucedem-se – e, por vezes, coexistem – vários estilos, desde o Classicismo à Arte Nova, incluindo ornamentos influenciados pelos gostos Neogótico, Arts & Crafts, Casa Portuguesa, e outros. Embora há poucos anos atrás o Livro de Honra da Misericórdia do Porto tenha sido disponibilizado em versão digital na sala dos benfeitores do respectivo Museu, trata-se de uma peça que não mereceu ainda qualquer estudo. Nesta comunicação faz-se, pois, uma primeira abordagem a este livro, forçosamente superficial embora contribuindo também com alguns dados inéditos sobre os seus dois principais ilustradores: Querubino Henriques Lagoa e Hugo de Noronha.

Palavras-chave: Misericórdia do Porto, Benfeitores, Ilustração, Querubino Henriques Lagoa, José Joaquim Pinheiro Júnior, Hugo de Noronha

* ARTIS-IHA, FLUL / CEPSE

O Livro de Honra e o seu enquadramento

Nas mais importantes Misericórdias portuguesas, assim como em outras irmandades com certa dimensão, foi comum o registo para a posteridade dos legados recebidos. E embora haja casos anteriores ao século XIX, foi sobretudo nesta centúria, em grande medida devido ao crescimento urbano e à generalização dos legados pios por parte das novas elites burguesas – incluindo os proverbiais novos-ricos desejosos de visibilidade social – que tais registos se generalizaram. Mais do que fixar em documentos os legados recebidos, para memória futura, era necessário assinalar tais legados de um modo solene, demonstrando a gratidão da respectiva irmandade face aos seus benfeitores. Isso poderia passar, desde logo, pela feitura de retratos a óleo – prática que no Porto já era habitual no século XVIII, e não apenas na Misericórdia¹, mas que passou a ser muito mais comum durante o período Romântico. Poderia também passar, por vezes cumulativamente com o retrato a óleo, pela inclusão do nome e legado do benfeitor numa espécie de quadro de honra (como sucedeu com a Misericórdia de Vila Real). Quer os retratos a óleo quer o quadro de honra eram peças que ficavam geralmente expostas em locais distintos ou mais visíveis dos edifícios da respectiva irmandade, como a sala do despacho ou, tratando-se de edifícios maiores, em espaço próprio que poderia ser depois designado como a “sala dos quadros” ou a “galeria dos quadros”. Houve também casos em que, em vez de um quadro de honra, se fizeram pequenos quadros de honra individuais, como sucede na Igreja da Misericórdia da Guarda, logo à entrada. Em todas estas formas de solenização dos legados e de demonstração de gratidão estava subjacente o princípio do acrescentamento: consoante novos legados fossem sendo recebidos, podia-se acrescentar mais retratos a óleo, mais nomes no quadro de honra, ou mais pequenos quadros de honra individuais.

Não podemos apresentar aqui dados concretos sobre os vários modos como Misericórdias e outras irmandades registaram para a posteridade os seus legados, visto que isso implicaria uma análise transversal demorada. Estes apontamentos iniciais servem apenas para enquadrar minimamente o Livro de

¹ Veja-se, a propósito, LOPES, Beatriz Hierro / QUEIROZ, Francisco – *A Igreja e a Torre dos Clérigos*. Porto, Irmandade dos Clérigos, 2013.

Honra da Misericórdia do Porto, que, se não for exemplar único em irmandades portuguesas, pela dimensão da irmandade que o mandou fazer e pela qualidade estética dos registos dos benfeitores, será provavelmente o melhor exemplo.

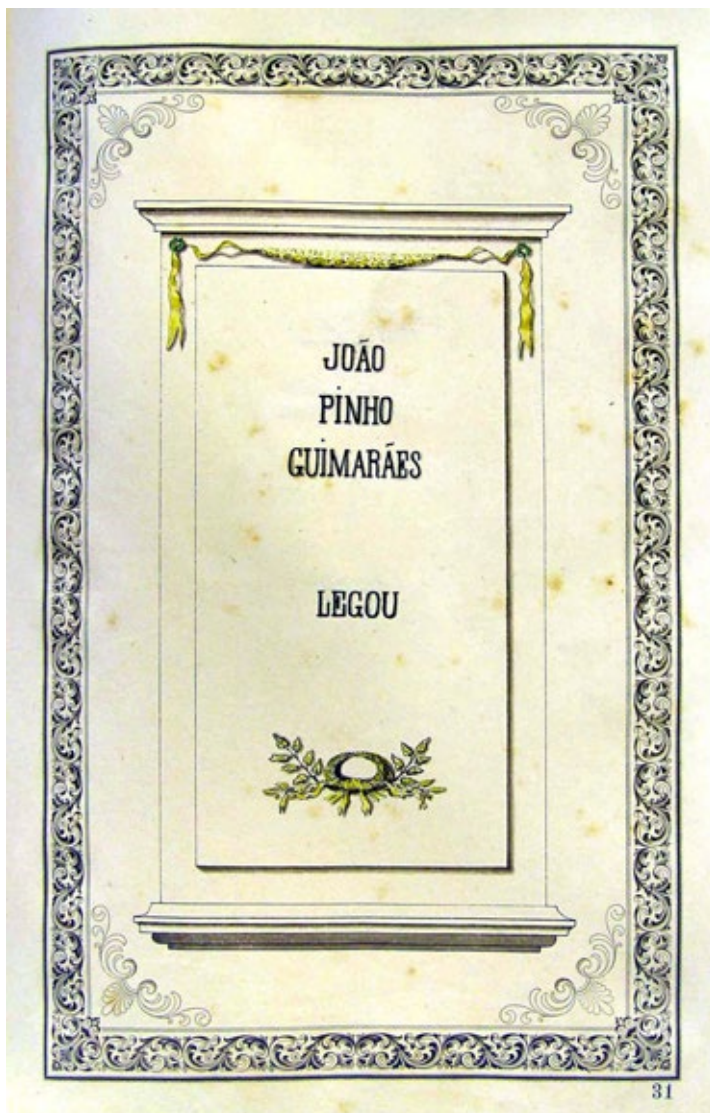
Note-se que a Misericórdia do Porto não só já antes da feitura do Livro de Honra tinha por hábito mandar pintar o retrato dos principais benfeitores, em alguns casos por disposição testamentária do próprio benfeitor², como também continuou com esse procedimento, e até de modo ainda mais expressivo. Por conseguinte, o Livro de Honra da Misericórdia do Porto não se substituiu aos retratos, que eram já bastantes em meados de Oitocentos. Em poucas décadas o crescimento do seu número tornou impossível visualizar convenientemente os retratos a óleo dos benfeitores numa mesma sala, pelo que a Misericórdia do Porto passou a expô-los em vários dos seus edifícios assistenciais (em alguns casos por disposição específica do benfeitor, ou então porque a Misericórdia possuía mais do que um retrato do mesmo benfeitor). Talvez o facto de a Misericórdia do Porto ter continuado a mandar pintar retratos dos benfeitores tenha até favorecido o aparente abandono da elaboração do Livro de Honra durante perto de um quarto de século, como veremos.

O livro de que nos ocupamos não era propriamente de consulta, mas sim comemorativo ou prestigiante. Na verdade, havia um outro livro que enumerava e descrevia os legados com maior detalhe, o qual também demorou algum tempo a ser elaborado, perante o avolumar dos legados e a necessidade de os verificar a todos, incluindo alguns mais antigos³. No próprio Livro de Honra da Misericórdia do Porto, a necessidade de verificar os legados e a circunstância de

2 Noutros casos, o próprio benfeitor podia até legar o seu retrato já pintado a uma irmandade, ficando esta isenta do encargo de o mandar pintar, podendo somente tratar de o retocar com a indicação da data de falecimento e, eventualmente, com a descrição do legado. Veja-se, a propósito, QUEIROZ, Francisco – *O Conselheiro José de Almeida Cardoso (1820-1891) – um esboço biográfico*. In “Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia”, n.º 65, Dezembro de 2007, p. 30-32.

3 Num relatório da Misericórdia do Porto de meados da década de 1860, pode ler-se: “*Na Repartição do Cartorio continuarão os trabalhos para a confecção do livro denominado = Legados vários = a que se tinha dado principio ao terminar o anno economico de 1863 a 1864, e os últimos legados nelle descriptos pertencem ao anno de 1863, porque posteriormente a este tempo, não haviam ainda documentos que servissem de base a este importante trabalho, até que ficou temporariamente suspenso até que novos documentos forneção materia para a sua continuação. A importância practica deste livro não carece de demonstração, e bastaria para justificar a necessidade delle, as dificuldades que a cada passo se offerecem sobre o cumprimento dos legados, e o demorado serviço empregado na leitura de todos os testamentos archivados nesta Santa Casa, comprehendidos os do principio do século passado*”. Cf. *Relatório dos trabalhos da Mesa Administrativa da Santa Casa da Misericórdia do Porto durante o anno económico de 1864 a 1865*. Porto, Typographia de C. Gandra, 1865, p. 8.

muitos terem sido objecto de querela, só tendo sido efectivamente recebidos pela Misericórdia mais tarde (quando o foram), terá contribuído para os vários registos incompletos encontrados. Contudo, veremos também que pode ter havido outras causas para esse fenómeno.



1 – Página dedicada a João Pinho Guimarães (folha 31), a primeira da sequência de páginas do livro com algum elemento ornamental claramente distinguível além da inscrição – neste caso uma tabela ou lápide parietal, de clara conotação tumular. Possível execução por parte de Querubino Henriques Lagoa, no início da década de 1860 (foto: Misericórdia do Porto)

A folha de rosto do livro em análise neste texto é esclarecedora quanto à sua finalidade: “*Livro de honra para memória perpétua de todos os bemfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto, que para esse fim manda inscrever nelle em testemunho de reconhecimento e gratidão e em nome de todos os infelizes e desamparados que ella socorre. Mandado fazer com authoridade do Definitório pelas Mesas que servirão nos annos de 1854-1855 e 1855-1856*”. Logo a seguir à folha de rosto, e ainda sem haver numeração dos fólhos, surgem duas páginas com a composição das Mesas que deliberaram a elaboração deste livro, ambas presididas pelo Provedor Conselheiro António Roberto de Oliveira Lopes Branco⁴. Deduz-se, pois, que só com a tomada de posse da segunda destas Mesas, e com a confirmação da decisão tomada pela Mesa precedente, o Livro de Honra da Misericórdia do Porto começou efectivamente a ser preenchido.

Pré-impreso com molduras em todos os flancos e com vinhetas de cantoneira, quer na frente quer no verso das folhas, o livro foi concebido para preenchimento no vazio rectangular da zona central. É possível que esta pré-impresão tenha sido feita no Porto. Porém, o papel do livro foi importado. De facto, nas folhas 175v. e 198v., pode vislumbrar-se a marca de água do fabricante francês: “*BRETON FRÈRES ETCIE*”. Esta fábrica de papel terá sido fundada à volta de 1829 por Victor Breton, filho mais velho de um boticário estabelecido em Grenoble, Étienne Breton, que também terá ajudado na sua instalação. Victor Breton morre em 1843, altura em que o seu irmão Paul Breton (1806-1878), que viria a ser deputado, tomou conta da fábrica, em conjunto com a sua cunhada Charlotte Bon, viúva e prima do fundador. Paul Breton fez prosperar

⁴ A composição das duas Mesas era a seguinte:

1854-1855 – Provedor – Conselheiro António Roberto de Oliveira Lopes Branco; Escrivão – Dr. Adriano Augusto Correia Carneiro; Tesoureiro – José Joaquim da Silva Guimarães; Conselheiros – António José Gonçalves Braga Júnior, o Cónego Francisco José da Silva Couta, Guilherme Augusto Machado Pereira (futuro Visconde de Pereira Machado), João Joaquim de Oliveira Guimarães, José António da Cunha Porto, José Joaquim de Figueiredo, José de Sousa Monteiro e Silva, Dr. José Maria da Silveira Torres, Manuel Joaquim de Araújo Costa, Venceslau de Sousa Guimarães.

1855-1856 – Provedor – Conselheiro António Roberto de Oliveira Lopes Branco; Escrivão – Rev. Dr. Miguel Joaquim Gomes Cardoso; Tesoureiro – Manuel Joaquim de Araújo Costa; Conselheiros – António Ferreira Mendes Guimarães, António Ferreira Moutinho, António Rodrigues Barbosa, Francisco Gonçalves de Aguiar, Cónego Francisco José da Silva Couta, Guilherme Augusto Machado Pereira (futuro Visconde de Pereira Machado), João Joaquim de Oliveira Guimarães, José Joaquim de Figueiredo, José de Sousa Monteiro e Silva, Venceslau de Sousa Guimarães. Cf. A.H.S.C.M.P. (ARQUIVO HISTÓRICO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO), *Livro de honra para memória perpétua de todos os bemfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, folhas de rosto.

este negócio, sob a designação de *Papeteries Breton Frères et C.ie*⁵. A Breton Frères et Cie, localizada em Pont-de-Claix (Isère, perto de Grenoble) e com loja em Paris, no número 19 da Rue des Grands-Augustins (no estabelecimento de P. Marthory⁶), logo em 1844 recebeu uma medalha de bronze, não só pela qualidade dos seus papéis (sobretudo os que imitavam o papel chinês feito com bambu), atendendo à declaração de alguns dos principais litógrafos e gravadores franceses, mas também pelo facto de ter recebido importantes melhoramentos pouco tempo antes⁷. A firma Breton Frères et C.ie, que de algum modo se especializou em papel para impressão, vendendo a grosso, participou também nas exposições universais de 1851 (Londres)⁸, 1862 (Londres) e de 1867 (Paris), geralmente com boas referências ou prémios. Esta empresa foi mais tarde conhecida como Papeteries du Pont-de-Claix, antes de ter sido absorvida pela sociedade Aussédât-Rey⁹.

A execução do Livro de Honra

O Livro de Honra da Misericórdia do Porto foi sendo preenchido entre cerca de 1855 e cerca de 1916, mas existem indícios de que o preenchimento tenha sido feito por blocos, ou seja com muitos anos seguidos em que não se preencheu qualquer página. Por outro lado, embora as ilustrações das folhas iniciais sejam geralmente mais antigas que as das folhas finais, há várias excepções. Há também diversos casos de ilustrações inacabadas e mesmo de benfeitores que são mencionados em duas páginas diferentes. Em seguida abordamos algumas possíveis explicações para estas situações, à partida,

5 *Lettres de Paul Breton, député à sa femme*, URL: <http://hgec2638.fr/lionel/apht/archives/breton.html> (consultado em 7 de Dezembro de 2017). Para aprofundamento, veja-se ANDRÉ, Louis – *Machines à papier: Innovations et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, p. 105, III, III, 116, 184-185, 191, 272-273, 295 e 385.

6 Segundo vários almanaques e listas de fabricantes de papel das décadas de 1850, 1860 e 1870.

7 *Exposition des Produits de l'Industrie Française en 1844. Rapport du Jury Central*. Tome 3ème. Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1844, p. 534.

8 *Le Palais de Cristal: Album de l'exposition: journal illustré de l'exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle*. Paris, à la Administration du Journal, 1851, p. 46.

9 *Lettres de Paul Breton, député à sa femme*.

inusitadas. Porém, advertimos que esta é, forçosamente, uma abordagem preliminar à questão. Uma mais segura compreensão sobre o modo com foi sendo preenchido o Livro de Honra só será possível com o confronto de várias séries documentais do arquivo histórico da Misericórdia do Porto.

Todos os benfeitores mencionados nas primeiras páginas do Livro de Honra faleceram em 1854 ou em 1855. Contudo, a partir da folha 10, o preenchimento deixa de incluir a naturalidade, data de falecimento e fim a que se destinara o legado, passando a mencionar benfeitores mais antigos, como um dos que mais contribuiu para a actividade da Misericórdia do Porto – João Teixeira Guimarães.

Das primeiras dezenas de páginas ilustradas do Livro de Honra, todas ou quase todas dever-se-ão ao punho do próprio cartorário e paleógrafo da Misericórdia do Porto a partir de 1855: Querubino Henriques Lagoa (1826-1915)¹⁰. Embora fosse um homem dos livros e documentos antigos, tinha passado pela Academia Portuense de Belas Artes¹¹ e interessava-se por arte em geral. Chegou a publicar poesia¹² e tinha até laivos de inventor. O seu perfil era, portanto, o de um erudito. Além disso, consta que era homem paciente¹³. Por outro lado, era a ele que então cabia encontrar em arquivo as informações de que necessitava para preencher o Livro de Honra. Contudo, no caso do já mencionado João Teixeira Guimarães – que legou à Misericórdia 500 contos de réis em apólices no Brasil – a alusão às apólices encontra-se no Livro de Honra colocada à margem e a lápis. Isto foi feito certamente para posterior preenchimento definitivo mais abaixo, notando-se ainda as marcas do lápis para formar as linhas que serviriam de apoio à colocação dessa informação a tinta. Contudo, nada foi preenchido em definitivo, nem sequer a indicação a lápis colocada à margem de que o benfeitor era natural do Porto e falecera no Rio de Janeiro. Quer neste quer em vários outros casos, há partes dos registos deixados em branco para posterior preenchimento,

¹⁰ Segundo SILVA, Francisco Ribeiro da – *Os cartorários e o Arquivo Histórico da Misericórdia do Porto. O caso de Querubino Henriques Lagoa*. Actas do IV Congresso de História da Misericórdia do Porto (no prelo).

¹¹ ARQUIVO DA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO (A.F.B.A.U.P.), Academia Portuense de Belas Artes, Matrículas.

¹² “Jornal do Porto”, 17 de Janeiro de 1866.

¹³ *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, por Artur de Magalhães Basto, 2.ª edição, Porto, 1997, Vol. I, p. 8-10.



2 – Página dedicada a Antônio de Sousa Lobo (folha 87), com melhor qualidade da caligrafia do que o exemplo da Fig. 1 (foto: Misericórdia do Porto)

mas nem todos foram preenchidos. Portanto, o Livro de Honra da Misericórdia do Porto tem este carácter de obra não totalmente acabada – o que é curioso, pois Querubino Henriques Lagoa trabalhou muitos anos na Misericórdia do Porto e não teria sido por falta de tempo que se viu obrigado a deixar registos por completar no livro em análise.

Um estudo mais aprofundado talvez permita perceber se foi Querubino Henriques Lagoa quem foi preenchendo as páginas até à folha 81, ou se houve mais alguém a preenchê-lo, pois alguns registos foram feitos até de modo algo displicente, considerando que Querubino Henriques Lagoa teria aptidão para mais. Por outro lado, a partir da folha 83 a qualidade da caligrafia melhora (Fig. 2). Se houve outra pessoa a preencher o livro com ornatos caligráficos, além de Querubino Henriques Lagoa, não assinou as suas obras e só com ulterior pesquisa poderemos chegar ao seu nome.

Embora Querubino Henriques Lagoa tenha falecido em 1915, já na última década do século XIX a Misericórdia do Porto comprovadamente encarregava outro homem para continuar o Livro de Honra, que ficara como que esquecido. Referimo-nos ao calígrafo e iluminador José Joaquim Pinheiro Júnior. Porém, aquilo que parece ter sido um trabalho algo voluntarioso e amadorístico feito nos primeiros anos de preenchimento do livro, com o início da década de 1890 passa a ser mais regulado. As poucas páginas preenchidas por José Joaquim Pinheiro Júnior, entre 1891 e 1893, contêm no rodapé a menção às deliberações que levaram ao registo nessas páginas. Todavia, mais do que legados de benfeitores, essas poucas páginas ornamentadas por José Joaquim Pinheiro Júnior mencionam votos de louvor a membros da Mesa e grandes donativos recebidos.

É apenas a partir de 1895 que o Livro de Honra da Misericórdia do Porto passa a ser de preenchimento mais ou menos regular, recuperando também legados antigos. Muitas das páginas preenchidas após 1895 têm também referência ao mandado do respectivo pagamento e a data do mesmo. Encontram-se também muitas delas assinadas, mas já não por José Joaquim Pinheiro Júnior. Efectivamente, o autor de quase todas as ilustrações posteriores a 1895 – e que terá sido o responsável por bem mais de metade de todas as ilustrações do livro – foi Hugo de Noronha.

Embora também tenha sido paleógrafo, publicista, poeta e estudioso de pintura – tal como Querubino Henriques Lagoa; embora tenha sido igualmente calígrafo e iluminador como José Joaquim Pinheiro Júnior, Hugo de Noronha tinha um perfil de erudito um pouco diferente, pois além de ter passado pela Universidade de Coimbra, estudou na Academia Politécnica do Porto. Na sua juventude, teve ainda uma curta carreira na Marinha¹⁴. Chegou a exercer como professor de desenho e de pintura, e teve bastante actividade como ilustrador. Foi reputado autor de iluminuras e de diplomas¹⁵. Foi também arabista e chegou a anunciar que fazia restauro de documentos¹⁶.

Em 1895 Hugo de Noronha elaborou um parecer sobre a célebre obra da Misericórdia do Porto, *Fons Vitae*¹⁷. Terá sido por essa altura que começou a trabalhar como calígrafo e ilustrador do Livro de Honra da instituição¹⁸. Um dos seus primeiros trabalhos – ou mesmo o primeiro, atendendo à sequência de páginas do livro – foi a página dedicada a D. Lopo de Almeida – figura fundamental da história da Misericórdia do Porto e do seu hospital. Ao contrário das anteriores iluminuras já feitas para o Livro de Honra, esta encontra-se não na frente mas no verso de uma das folhas (94v.), como se fosse expectável que muitos novos registos tivessem de ser feitos nos anos que se seguiriam, havendo necessidade de aproveitar as folhas disponíveis no

14 SANTOS, António Baptista Zagalo dos – *Ovar na literatura e na arte*. Ovar, Câmara Municipal de Ovar, 1962, p. 113-114.

15 *Anuario do Commercio do Porto para a cidade do Porto, Gaya e demais concelhos do districto do Porto*. Director: Alexandre de Barros. Editor literário: Manuel Pinto de Sousa Lello. Porto, Imprensa Moderna, 1905, p. 372.

16 Agradecemos a Mário Morais Marques por esta referência, extraída de *Almanak do Porto e seu districto para 1894*. Porto, A. G. Vieira Paiva, 1893, s/n.

17 *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*, vol. I, p. 275.

18 “O Tripeiro”, Série V, Ano 2, n.º 12 (1947), p. 284.

livro. Note-se, porém, que as molduras pré-impressas no livro existem nas frentes e nos versos. Portanto, o Livro de Honra poderá ter sido inicialmente pensado para aproveitamento de ambos os lados da folha. Não apurámos se o não preenchimento dos versos dos fólhos, desde a primeira folha do livro (com excepção da relação dos membros das Mesas que deliberaram a sua execução) até às primeiras iluminuras feitas por Hugo de Noronha, se deveu à preocupação de evitar que a tinta repassasse ou se foi Querubino Henriques Lagoa que entendeu ter o livro folhas mais do que suficientes e não seria necessário utilizar o verso das mesmas.

As páginas imediatamente anteriores à que foi dedicada a D. Lopo de Almeida parecem ter sido preenchidas à volta de 1866, pelo que ter-se-ão passado cerca de 25 anos sem que o Livro de Honra da Misericórdia do Porto tenha recebido novos registos, mesmo considerando os que foram feitos pelo punho de José Joaquim Pinheiro Júnior. Talvez por isso o retomar do preenchimento do Livro de Honra, agora com uma actividade de ilustração mais regular, tenha iniciado com o relembrar do papel fundamental de D. Lopo de Almeida, recuando ao século XVI. Era como se fosse inaugurada no Livro de Honra uma nova série de ilustrações, no sentido de vir a ser completado a curto prazo de modo mais consentâneo com o número e qualidade de legados recebidos pela Misericórdia do Porto na segunda metade de Oitocentos.

Hugo de Noronha também deixou por acabar algumas ilustrações de páginas no Livro de Honra e, como já referimos, serviu-se de várias páginas livres posicionadas mais para o início do livro. Por outro lado, poderá ter decorado registos mais simples feitos décadas antes por Querubino Henriques Lagoa. Pode ter sido o caso da folha 16, aludindo ao legado de Claudino Francisco Lisboa, em que o fundo colorido parece ter sido acrescentado através de aerógrafo sobre estampilha¹⁹, de modo a não preencher a zona central da folha com a inscrição. Ainda que este método de colocação de fundos, criando reservas recortadas para posterior preenchimento, permitisse economia de tempo, o trabalho caligráfico e mesmo as cores usadas nos fundos, eram geralmente diferentes (Fig.s 3 e 4).

19 Ou então de alguma forma de impressão cromo-litográfica – o que não pudemos confirmar em tempo útil, pois as reproduções que nos foram cedidas não têm resolução suficiente para tal e não nos foi autorizada a captação de imagens do livro por meios próprios.



3 e 4 – Páginas em que o fundo é o mesmo, originando uma reserva branca ao centro, mas em que as cores e o modo de preenchimento são diferentes. Uma está assinada por Hugo de Noronha (a dedicada a António Ribeiro de Faria, na folha 134) e a outra não está assinada mas será do mesmo artista (dedicada a Manuel da Rocha, na folha 262) (fotos: Misericórdia do Porto)

É sobretudo o trabalho de Hugo de Noronha que ressalta no Livro de Honra da Misericórdia do Porto, pela quantidade de páginas que ilustrou, contabilizando as que estão assinadas e com referência ao mandado de pagamento e também as várias não assinadas mas que tudo indica terem sido ilustradas por ele. O grande número de páginas que teve de ilustrar, a aparente intenção de não repetir as mesmas ilustrações (por brio ou por imposição da própria Misericórdia – o que não descortinámos em tempo útil), e ainda a circunstância de Hugo de Noronha ter trabalhado numa época de grandes mudanças de gosto em termos estéticos, levou a uma grande diversidade de motivos e de estilos das suas iluminuras. Se nos trabalhos caligráficos e desenhos atribuíveis a Querubino Henriques Lagoa quase sempre a ornamentação é clacissizante, já Hugo de Noronha mostra ter sido influenciado pela transição de gosto da viragem do século, concretamente pelo Arts & Crafts e pela Arte Nova, ainda que apresente iluminuras de gosto gótico, egípcio, bizantino, pompeiano, oriental, e até na linha do movimento da

“Casa Portuguesa”, nomeadamente pela valorização do típico azulejo barroco português, que é usado como motivo para escassas páginas iluminadas. Algumas das ilustrações concebidas por Hugo de Noronha lembram a arte dos cartazes, que foi tão notável na época. Outras lembram os diplomas e replicam a típica iluminura medieval, nos caracteres, nas cores e no formulário decorativo. Porém, o que mais predomina é mesmo a Arte Nova.

No Livro de Honra da Misericórdia do Porto não encontrámos uma relação de proporcionalidade entre o requinte da ilustração e a importância do legado. Salvo alguns casos, também não encontrámos uma relação directa entre o perfil do benfeitor e os motivos ornamentais escolhidos para a página que regista o respectivo legado. No caso de Bruno Alves Nobre, na folha 198, surge-nos o retrato do benfeitor pintado em miniatura na página que lhe é dedicada – mas o recurso ao retrato é, aqui, uma excepção.



5, 6 e 7 – Ilustrações assinadas por Hugo de Noronha de notória filiação Arte Nova: na página dedicada a António Barbosa da Silva (folha 207v), na dedicada a José Joaquim Teixeira de Magalhães Carmo (folha 200), e na dedicada a António José Imenes (folha 199) (fotos: Misericórdia do Porto)

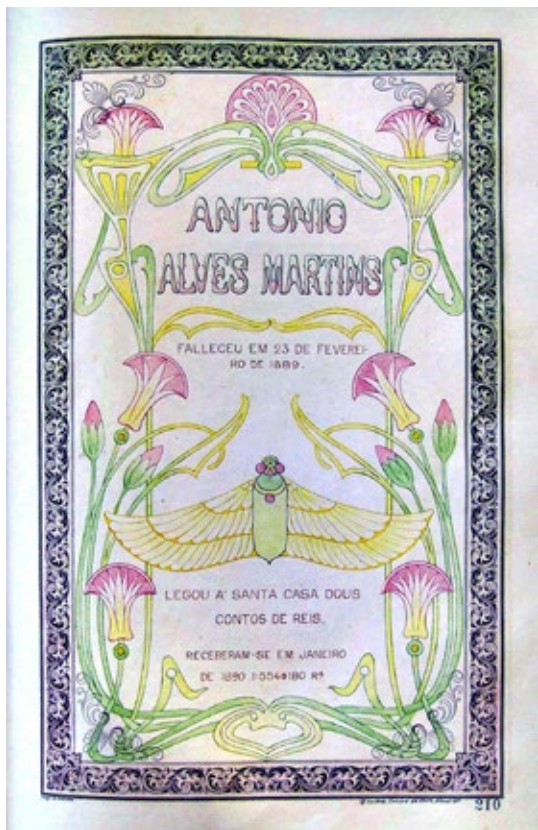




Conclusão

Pertencentes a duas diferentes gerações e com formações diversas, aqueles que terão sido os dois principais responsáveis pelas ilustrações do Livro de Honra da Misericórdia do Porto – Querubino Henriques Lagoa e Hugo de Noronha – concorreram de modo desigual para a inegável importância estética deste livro: Hugo de Noronha ilustrou muitas mais páginas e fê-lo de modo mais virtuoso e mais profissional. Ainda assim, Querubino Henriques Lagoa, como o suposto iniciador do Livro de Honra e como o responsável pela gestão da informação que permitia o preenchimento do próprio livro, não pode ser menosprezado em termos históricos. Em outro trabalho, trataremos das biografias de ambos, visto que foram figuras de relevo no Porto do seu tempo.

Esperamos oportunamente poder vir também a fazer uma análise mais detalhada sobre as ilustrações do Livro de Honra e as possíveis influências



8, 9, 10 e 11 – Ilustrações assinadas por Hugo de Noronha com diferentes referenciais estéticos: composição caligráfica ornamental (dedicada a João Augusto Pereira Pinto, na folha 119v), gosto rústico (dedicada a José de Paiva Leite, na folha 116v), gosto egípcio (dedicada a António Alves Martins, na folha 210), e gosto clássico, ainda que os rostos e cabelos acusem também influência da Arte Nova (dedicada a António da Silva Moreira, na folha 211v) (fotos: Misericórdia do Porto)

estéticas, assim como sobre o seu progressivo preenchimento, sobre como foram contratados os que o foram ilustrando, e ainda sobre o que levou a ter deixado de ser preenchido há pouco mais de cem anos.

Refira-se que, numa obra publicada em 1917, cerca de um ano após a sua morte, Hugo de Noronha ainda se dá como “*calígrafo miniaturista da Santa Casa da Misericórdia do Porto, onde ilustra o precioso LIVRO DE HONRA*”²⁰. Esta menção demonstra bem como o Livro de Honra da Misericórdia do Porto foi a sua obra de esmero, ainda que não tivesse sido por ele começada. Porém, atendendo ao modo como assina na folha 241 do livro, supomos que, a partir de

²⁰ NORONHA, Hugo de – *Cadernos infantis para o ensino da caligrafia por um método fácil, claro e intuitivo; destinado às crianças das escolas primárias, colégios, casas particulares, etc.*. Porto, Livraria Moderna Editora, 1917.



12 e 13 – Duas das mais curiosas ilustrações concebidas por Hugo de Noronha: aludindo ao azulejo tradicional português (dedicada a Domingos dos Santos Rocha, folha 157v), e simulando papel de parede (dedicada a Domingos José Soares da Silva, folha 218) (fotos: Misericórdia do Porto)

certa altura Hugo de Noronha foi coadjuvado por um filho – não em todas mas em algumas das páginas. Por outro lado, não temos evidências de que Hugo de Noronha fez trabalhos no Livro de Honra posteriores a 1914. Portanto, a referência de 1917 pode sugerir que ele ainda acalentava a esperança de vir a ser chamado para prosseguir o preenchimento, até porque o livro ficou com várias das suas 376 folhas com as frentes vazias. Ainda assim, no presente estado da investigação e atendendo ao carácter exploratório da pesquisa que esteve na base deste texto, faltam-nos dados concretos para poder passar além das suposições. Apenas podemos adiantar que as duas ilustrações possivelmente mais recentes do livro, nas folhas 294v. e 295, datarão de 1916 e, pela assinatura, não são de Hugo de Noronha, que terá falecido em Abril desse ano.



**DOMINGOS
JOSE SOARES
DA
SILVA**

Falleceu em 17
de Abril de 1899

Legou a Santa
Casa 5.000\$000,00

Falleceu de em 10 de Outubro de 1903



14 – Um dos poucos casos no Livro de Honra da Misericórdia do Porto em que parece haver relação entre o nome do benfeitor e a ilustração escolhida (obra de Hugo de Noronha dedicada a Manuel de Sousa Pinto da Cruz, na folha 124) (foto: Misericórdia do Porto).

Em suma, o Livro de Honra da Misericórdia do Porto, sendo peça notável em termos históricos, é sobretudo importante em termos artísticos, constituindo-se – pela cronologia abarcada, pelas cerca de cinco centenas de páginas ilustradas, e pela respectiva qualidade das ilustrações – quase como um catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo.

Agradecimentos

André Varela Remígio, Arnaldina Riesenberger, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia do Porto, Cristina Moscatel, Eva Cordeiro (Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa), Francisco Ribeiro da Silva, Maria de Aires Silveira, Mário Morais Marques.



Resumos em idioma estrangeiro

[01] Carlos Guilherme Riley

António Feliciano de Castilho na ilha de São Miguel (1847-1850)

Often cited, but little known in its details, António Feliciano de Castilho's visit to Ponta Delgada – where he directs the periodicals *O Agricultor Michaelense* and *A Verdade* – deserves an in-depth study, both for the perennial marks he left on the local society and press, and for the importance that the island environment had in the gestation of his utopian proposals, reflected in *A Felicidade pela Agricultura* and *A Felicidade pela Instrução*. This paper will seek to highlight the different cultural and social expressions of the ideas of this controversial romantic author on the island of São Miguel, as well as the climate of political tension that surrounded his sojourn in Ponta Delgada. The shaping of his image and legacy in the collective memory and local historiography, from the last quarter of the 19th century to the present day, will also be addressed.

Keywords: History of the Azores; Romanticism; Agricultural Societies; Public Education; Periodical Press; 19th Century

[02] Carlos Caetano

O Monumento a Gomes Freire de Andrade em S. Julião da Barra no contexto da Celebração Romântica da Memória do Herói em Portugal

The execution of Gomes Freire de Andrade on October 18, 1817, at the gallows erected next to the fortress of S. Julião da Barra (Oeiras), as well as that of the other accomplices implicated in the Conspiracy of 1817 on the same day, in Lisbon on Campo de Santana, caused great emotion and indignation. The figure of Gomes Freire and that of his unfortunate

companions would be rehabilitated after the Liberal Revolution of 1820. Around these years a cross would be raised at S. Julião da Barra. However, it was only in 1853, almost two decades after the establishment of Liberalism in Portugal, that a monument to Gomes Freire was erected.

The monument built on the site of the execution was promoted by prestigious military officers, who thus intended to honor Gomes Freire and above all to detract from the memory of the Portuguese Army, painfully involved in his trial, in his imprisonment and in the indignity of the punishment (a vile death by hanging) applied to such a prestigious officer at S. Julião da Barra. The monument had its pretensions: a pillar supported on a pedestal and long since topped by a rustic cross in place of the initially projected statue.

This work proposes a description and analysis of the simple monument to Gomes Freire, but most of all aims to be a first recension and typification of some of the monumental memorials erected in Portugal in the mid-nineteenth century within the framework of the romantic celebration of the hero's memory and of the heroic episode.

Keywords: Gomes Freire de Andrade; Celebration of memory; Monumental memorial; Romanticism

{03} Paulo Ribeiro Baptista

Imagens da saudade: a fotografia de Fillon do Contemporâneo à «carte-de-visite»

Alfred Fillon (1825-1881), a Frenchman who emigrated to Portugal for political reasons, was one of the most influential characters of 19th century Portuguese photography. Fillon came to Portugal in the 1850s and turned his photographic establishment into one of the most important Portuguese studios and a reference for other Portuguese photographers. He photographed many of the most important personalities in Portuguese society, including the members of the Portuguese royal family. He became a photographer of Lisbon's National Theatre and a great number of his photographs of artists were published in the magazine *O Contemporâneo*.

Keywords: Photography; Portrait; Theatre

[04] Hélio Nuno Santos Soares

O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada no período romântico (1832-1910)

Life behind the grille of the enclosure had dynamics of its own. The Monastery of Hope at Ponta Delgada was one of very few exceptions to the widespread monastic decline caused by the State's confiscation of ecclesiastical property belonging to female religious orders, since inside its walls spiritual life kept flourishing with the admittance of new servants and pupils; meanwhile, the aesthetics of its buildings were continuously updated with contemporary art (especially so in the cases of the upper choir and the church), and communal life was maintained in spite of the formal dissolution of the Clarisses community. The reason why this monastery had such an exceptional fate is inextricable from the fact that it houses an important image of Christ, Our Holy Lord of Miracles, whose adoration is an idiosyncratic element of the islanders' cultural identity.

Keywords: monastery, Clarisses, heritage

[05] Isabel Albergaria Sousa

A actividade organeira autóctone nos Açores na segunda metade do século XIX: um panorama ímpar no contexto português

After the establishment of the Liberal political regime, organ production in Portugal – particularly prolific between the last quarter of the 18th century and the second decade of the 19th century – experienced a period of decline. In comparison to the final period of the Old Regime, in which the Portuguese typology organs authored by Joaquim António Peres Fontanes and António Xavier Machado e Cerveira had spread throughout the country (including the Azores), in the second half of the 19th century organ-building activity on the mainland was practically confined to the importation of foreign instruments or their components for assembly in Portugal, moving away from the Portuguese tradition of the end of the 18th century.

In addition to the instruments supplied by Peres Fontanes and Machado e Cerveira, there are a significant number of organs signed by constructors resident in the islands, dated from the second half of the 19th century. These organs preserve features from the Portuguese baroque aesthetic of late 18th century instruments by Peres Fontanes and Machado e Cerveira, and were built at a time when, paradoxically, the spirit of Romanticism had already penetrated Portuguese artistic expression. Among the builders resident in the Azores, priest Joaquim Silvestre Serrão stands out for the importance of his work in different artistic fields.

Keywords: Historic organs of the Azores; 19th century; Joaquim Silvestre Serrão

[06] Ramiro A. Gonçalves

Itinerâncias e errâncias de D. Manuel de la Cuadra y Estévez por Portugal: novos dados

At the end of the 19th century many foreign artists came to Lisbon in search of commissions. Yet very few remained in Portugal. Spaniard Manuel de la Cuadra (1835-1903) was one of those who chose Portugal to settle: first in Lisbon, then in Ponta Delgada (Azores), and at the end of his life in Funchal (Madeira). A gifted artist, he made a career in portraiture, photography and technical teaching (introduced in Portugal at the end of the 19th century). New data related to D. Manuel de la Cuadra's sojourn in Portugal arose recently, along with new informations about the society in which he lived and worked.

Keywords: Manuel de la Cuadra, Lisboa, Funchal, Ponta Delgada, painting, photography, portrait

[07] André Varela Remígio

O papel do biólogo Júlio Augusto Henriques na Conservação e Restauro no Romantismo Português

Due to a deep lack of general knowledge about the history of Conservation-Restoration in Portugal, it is often transmitted that the area is recent in our country, which does not correspond to the truth. Although art pieces were preserved, conserved and restored according to very different philosophies, techniques, conditions and needs from current ones, we can't ignore the beginnings and evolution of this discipline. In fact, Conservation-Restoration will have accompanied the History of Humanity, from the moment men felt the need to preserve certain objects for their symbolic, identity, political, social or religious value. Professions were not differentiated and, as a general rule, those who made also restored, whether they were artisans or artists, especially painters. In the 18th century, treatises appeared with recipes circulating throughout Europe, but in the following century more consistent specific publications emerged. With the creation of the Depósito das Bibliotecas dos Conventos Extintos (Deposit of the Libraries of the Extinct Convents) in 1834 and the foundation of the Academia das Belas Artes de Lisboa (Academy of Fine Arts of Lisbon) in 1836, a nucleus of restorers was born, especially of Painting, which subsequently gave rise to various unofficial and official Conservation-Restoration institutions in Public Administration, to this day: the Restoration workshop of the Museu Nacional de Arte Antiga (1911-1936), the Instituto para o Exame e Restauro de Obras de Arte (1936-1965), the Instituto José de Figueiredo (1965-2000), the Instituto Português de Conservação e Museus (2000-2007), the Departamento de Conservação e Restauro e Departamento de Estudos Materiais do Instituto de Museus e Conservação (2007-2012) and the current Laboratório José de Figueiredo da Direcção-Geral do Património Cultural (2012-). Study of the materiality of art pieces in Portugal began in the end of the 19th century. Júlio Augusto Henriques (1838-1928), director of the Botanical Garden of the University of Coimbra and Professor at this university, was one of the first to do it. He analysed the wood species of painting supports, starting precisely in the Azores, with the triptych of Santo André from the Church of Our Lady of the Star, Ribeira Grande. Two years later, he analysed the supports of the

Fons Vitae panel of the Church of Mercy of Porto (1897) and the panel of São Pedro, by Grão Vasco, in the cathedral of Viseu. He was helped by Sylvester Rosa Koehler (1837-1900), print curator of the Boston Fine Arts Museum, and Colonel Francisco Afonso Chaves (1857-1926), an amateur botanist.

Keywords: Júlio Augusto Henriques, Painting, Azores, Conservation-Restoration

[08] Cláudia Emanuel

A azulejaria de Jorge Colaço na ilha de S. Miguel

Jorge Rey Colaço was a remarkable artist who flourished as a tile painter during the first half of the twentieth century. Examples of his work are widespread and can be appreciated in many parts the world; within Portugal around one thousand of his panels are kept. São Miguel is the only island of the Azores archipelago to house some of the latter – namely at five quite diverse buildings: palace Jácome Correia; Belém convent; Ribeira Grande town hall; St. António church and Abelheira estate. Most panels allude to the island's historical events and its most illustrious citizens.

Keywords: Tiles, Jorge Colaço, Azores.

[09] Odília Gameiro

Memórias de um viajante no dealbar do século XX: o Diário a África de Francisco Afonso Chaves

This article aims to divulge the Archive Francisco Afonso Chaves and, especially, the diary of his voyage to Africa. The itinerary of the African adventure, the feelings, prejudices and fears of Francisco Afonso Chaves, described in the diary, are illustrated by a set of photographs that complement and enrich the narrative.

Keywords: travel, diary, photography, meteorology

[10] Joana Couto / Vitória Raposo

Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa: mulheres à frente do seu tempo

At a time when feminist movements were more and more visible; when the right to have an education (particularly elementary education) was of primordial importance; and republican ideals were spreading out in Europe, Alice Moderno (1867-1946) and Maria Evelina de Sousa (1881-1946) stood out in São Miguel Island (Azores), for being women and responsible for these bulwark causes in both their actions and professional activities.

This paper intends to reveal the biography of Alice and Maria Evelina, framing their path in social, political, philanthropic and cultural movements that swept Portuguese and European society in the late 19th and early 20th centuries; highlighting their educational, literary, journalistic, humanitarian, feminist and entrepreneurial activities. Also, it intends to reveal new data about their lives and to demonstrate their insistent and somewhat pioneering action in favour of: access to education (for men and women), right to vote, right to divorce, animal rights, and charity work (especially towards children and women).

Keywords: Literature; Feminism; Education; Journalism; Animal's rights

[11] Márcia de Almeida Gonçalves / Paulo Roberto de Jesus Menezes

Para não perder a majestade”: Sensibilidades românticas e imagens do passado na obra «Retrato dos Grandes Homens da Nação Portuguesa»

The emergence of the nineteenth century was for those living in the Kingdom of Portugal a politically unquiet period, characterized by events – the French invasion of the territory, the transfer of the Royal Court, the subsequent secession of the Kingdom of Brazil – whose effects arouse feelings of loss and nostalgia in the relationship between a past regarded as the locus of glory and grandeur and an uncertain future. This phenomenon can be perceived through the analysis of works that celebrate and praise past experiences of individuals and collectivities. A number of “printed galleries” published in European and American societies in aesthetically careful, and, sometimes monumental publications, yearning to make those regarded as great men circulate beyond

the palatial spaces should be highlighted. This study focuses on one of them, titled *Portraits of the Great Men from the Portuguese Nation in Epitome Prints of their Lives*, revised by Antônio Patrício Pinto Rodrigues in Lisbon, based on a black and white collection of engravings – generally called the *epitome of the life of...* – produced in Lisbon by João Cardini between the years of 1805 and 1825. In it, prestigious men from Portugal gain new visibility and another space of circulation. Composed of two means of expressing and qualifying individuals, the portrait and the biography, therein the pride of being Portuguese was recovered by the conformation of the past through the narration of glorious conquests. At the confluence of image and letter, heroic deeds were not only recorded – and celebrated – but also became visible; thus, sensitising readers and spectators to an unstable and shaky present time. In these views of the past, something to be learned and admired could drive the search for a more promising future and also shape values and constructive perceptions of the “Portuguese being”. Herein we intend to demonstrate that that work showed fundamental characteristics of romantic sensibilities, such as pastism and nationalism, and integrated a range of sociocultural strategies in conjunction with the construction of a Portuguese identity divided by successive crises experienced between the end of the eighteenth century and the first half of the nineteenth century.

Keywords: romantic sensibilities, portrait, biography

[12] Cristina Moscatel

Registar a viagem. Uma abordagem à ilustração da literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e Madeira no século XIX

Travel literature is a key subject in studies of nineteenth century culture and sociability. It became such a widespread source of knowledge, personal formation, social education and cultural manifestation that it's impossible not to mention it when studying European nineteenth century social and cultural history. Nineteenth century foreign travel literature referring to the Azores and Madeira islands is, therefore, a privileged source of knowledge for local history, notwithstanding all the cultural, social and civilizational

filters applied in these records. Both the written and the iconographical record demand, therefore, some caution in their analyses, for they express the author's context (nationality, education, and religion), the concept of *voyage* (why did they travel) and the context of the islands. As for the iconographical records, their analyses must take into account the choices made by the artist regarding the subject of record (what to draw and why draw it) or the manner in which that record is made (drawing directly from nature; color), without forgetting printing choices and techniques or the romantic cultural filters (*picturesque*) associated with the choices made. This paper intends, therefore, to produce a brief analysis of the iconographical records within some foreign travel literature regarding the islands of the Azores and Madeira, establishing a relation between the written record and the visual one, underlining the individuality, purposes, and technically relevant elements of these visual testimonies.

Keywords: travel literature; image; drawing; sketch; engraving; picturesque; islands; Azores; Madeira.

[13] Maria de Aires Silveira

Nogueira da Silva (1830-1868) e a caricatura satírica

Francisco Augusto Nogueira da Silva (Lisbon, 1830-1868) died young but stood out in the periodicals of the mid-nineteenth century as a social critic, through illustrations in woodcut. He was an apprentice engraver at the Army Arsenal workshop at the age of twelve, was a student at the Royal Academy of Fine Arts and, on paternal insistence, dropped out of his studies to settle as a naval aspirant. He was artistic director of the *Popular Magazine* (1849-51) and he became interested in the technical study of wood engraving. He was fascinated by the theme of “national types”, the critical register of fops at the Marrare coffee gate in Chiado, children in the streets, the political leaders and the public walkers, on nights of enlightenment. Also in *The Week*, the same year, he created humoristic and characteristic figures of Lisbon, in the series of “Mistérios do Chiado”, and a few years later, in 1856, he founded the *Newspaper to laugh*, with a duration of one year: an unprecedented experience

for the caricature in Portugal, where text and image were linked, in an original and humorous way, presenting grotesque and provincial figures. In 1856, in this newspaper, he showed and gave prominence to the caricature of a popular figure with political intentions, probably inspiring Rafael Bordalo Pinheiro. At the end of this weekly, a powerful self-portrait and some texts with French references of contemporary comedians, Gavarni, Grandville, Cham and Philippon, revealed knowledge of a visual culture, related to the illustration of foreign newspapers. The periodical *Arquivo Pitoresco*, published in 1857, under Nogueira da Silva's artistic direction, distinguished itself by the improved technique of wood engraving, exploring a living "museum" of popular and bourgeois, which were exposed between satire and hilarity – a "social snack," explained Nogueira da Silva. The pleasure of laughter was present in the caricature of a "basilica skirt" on the bus, in the wealth of the illiterate provincial and in the Sunday procession of patriarchal families. Complete works of Nicolau Tolentino, in 1861, a book of satirical poetry, was articulated with the defense of social ideals, teaching Drawing for free, at the Center for Improvement of the Labor Classes, and founding the Popular Civilization association. Nogueira da Silva was one of the first illustrators to use caricature, simplified tracing, excessive shading and exorbitant drawing in caricature situations.

Keywords: Journalism, illustration, cartoon, woodcut, Nogueira da Silva, *O Panorama*, *Jornal das Belas-Artes*, *Revista Popular*, *Jornal para rir*, *Arquivo Pitoresco*, *O Ocidente*, *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*.

[14] Licínia Rodrigues Ferreira

Tipógrafos no meio teatral oitocentista: Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893)

Several prominent figures of the Portuguese literary and artistic nineteenth century came from the class of typographers, such as Eduardo Coelho or Teófilo Braga. In theatre, typography professionals dedicated themselves to dramaturgy and criticism, integrated companies and collaborated in the

production of shows. Within this group, we find Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893), a theatrical agent who stood out in the second half of the century. He worked as a prompter at the Rua dos Condes Theatre, for which he wrote several comedies, that were successful especially among the public with popular taste. In his work, Alcântara Chaves reproduces popular types, reflects on the life of workers and portrays the condition of the typographic class. The objective of this work is to know more about the author / theatrical agent / typographer Pedro Carlos de Alcântara Chaves and the relations between typography and theatre.

Keywords: Pedro Carlos de Alcântara Chaves, Portuguese theatre – 19th century, Rua dos Condes Theatre; Typographers; Proletariat; Associativism

[15] António Cota Fevereiro

Os candeeiros e a sua representação gráfica no estrangeiro e em Portugal, no período de 1850 a 1914

At the end of the eighteenth century new means of lighting were developed, further improved during the nineteenth century. Their luminosity was superior in comparison to the traditional lighting sources. Quickly they spread and simplified daily life. This coincided with experiences around graphic printing and photography, in the same period. These means immediately became fundamental for propaganda, education and dissemination of culture. Their growing demand was responsible for the reduction of production costs. These forms of communication were cleverly used in the design of invoices and catalogues by the emerging lighting industry.

France was pioneer in the use of these means to showcase its lamps. This combination of sources made possible the creation of distinct graphic design, necessary for the promotion and selling of the manufactured goods. This influence was predominant in other European countries. Nevertheless, in these the graphic design flourished into new forms that reflected their own culture. The use of iconography, symbology and heraldry was also a prestigious way used by the industry to impose itself. These strong sources

were reinterpreted by the new arising bourgeoisie. These printings on paper were essential for disclosing new types of lamp, aesthetic concepts and daily use objects.

The invoices and catalogues studied here reflect these approaches and their particularities.

Keywords: Light, Factories, Manufacturers

[16] José Augusto Maia Marques

A Ilustração n'A Ilustração

The “Ilustração Moderna” is a publication of significant importance in the panorama of Portuguese publishing, namely with regard to illustration. It was first published in 1898 and not in 1926, as it is sometimes written, even in academic works. In that year two series were published, a third series was edited in 1900/01, and then a fifth series appeared in 1903. From the beginning, the influence of Marques de Abreu in the magazine’s artistic direction was determinant, especially from the third series onwards, when the magazine changed from common paper to *couché*. The main purpose of this communication is to divulge this interesting and important publication. To this end, we present the magazine’s graphic aspects in those early years, its technical and artistic evolution, and the importance of advertising which, emerging in the third or fourth issue, reaches very interesting levels.

Keywords: Illustration, Graphic Arts, Ilustração Moderna, Marques Abreu, Publicity

[17] Francisco Queiroz

O «Livro de honra para memória perpétua» dos benfeitores da Misericórdia do Porto, ou uma espécie de catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo

The “*Livro de honra para memória perpétua de todos os benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*”, or simply the Book of Honour of the Misericórdia do Porto, was filled out between around 1855 and 1916. In about five hundred pages, names and amounts donated by several benefactors of this brotherhood were recorded; a registration accompanied by ornaments, in some cases of very high quality and refinement. A remarkable piece in historical terms, the Book of Honour of Porto’s Misericórdia Brotherhood is particularly important in artistic terms. Considering its rather wide chronology, number of illustrated pages, and the quality of its illustrations, it is almost like a catalogue of ornamentation from the Romantic era. Various styles are represented in the book, from Classicism to Art Nouveau, including ornaments influenced by the Gothic revival, the Arts & Crafts, the “Casa Portuguesa” movement, and others. Although a digital version of the Book of Honour was made entirely available in the Misericórdia do Porto museum a few years ago, so far there’s no study on it. Thus, this paper is a preliminary approach to the book. Despite its incipency, it now reveals some unpublished data about its two main illustrators: Querubino Henriques Lagoa and Hugo de Noronha.

Keywords: Misericórdia do Porto, Benefactors, Illustration, Querubino Henriques Lagoa, José Joaquim Pinheiro Júnior, Hugo de Noronha



Índice

Apresentação	13
Carlos Guilherme Riley	19
António Feliciano de Castilho na ilha de São Miguel (1847-1850)	
Carlos Caetano	31
O Monumento a Gomes Freire de Andrade em S. Julião da Barra, de 1853, no Contexto da Celebração Romântica da Memória do Herói em Portugal	
Paulo Ribeiro Baptista	83
Imagens da saudade: a fotografia de Fillon, de “O Contemporâneo” à carte de visite	
Hélio Nuno Santos Soares	105
O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada no período romântico (1832-1910)	
Isabel Albergaria Sousa	133
A actividade organeira nos Açores na segunda metade do século XIX: um panorama ímpar no contexto português	
Ramiro A. Gonçalves	153
Itinerâncias e errâncias de D. Manuel de la Cuadra y Estévez por Portugal: novos dados	

André Varela Remígio	179
O papel do biólogo Júlio Augusto Henriques na Conservação e Restauro no Romantismo Português	
Cláudia Emanuel	201
A azulejaria de Jorge Rey Colaço na ilha de S. Miguel · Açores	
Odília Gameiro	225
Memórias de um viajante no dealbar do século XX: o «Diário a África» de Francisco Afonso Chaves	
Joana M. Couto / Vitória C. Raposo	264
Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa: mulheres à frente do seu tempo	
ARTES GRÁFICAS DO ROMANTISMO	290
Márcia de Almeida Gonçalves / Paulo Roberto de Jesus Menezes	292
“Para não perder a majestade”: sensibilidades românticas e imagens do passado na obra Retratos dos Grandes Homens da Nação Portuguesa	
Cristina Moscatel	322
Registar a viagem. Uma abordagem à ilustração da literatura de viagem estrangeira sobre os Açores e Madeira no século XIX	
Maria de Aires Silveira	372
Nogueira da Silva (1830-1868) e a caricatura satírica	
Licínia Rodrigues Ferreira	398
Tipógrafos no meio teatral oitocentista: Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893)	

António Cota Fevereiro	426
Os Candeeiros e a sua representação gráfica no período de 1850 a 1914	
José Augusto Maia Marques	486
A ilustração n'A Ilustração	
Francisco Queiroz	512
O «Livro de honra para memória perpétua» dos benfeitores da Misericórdia do Porto, ou uma espécie de catálogo de ornamentação gráfica do Romantismo	
Resumos em idioma estrangeiro	533



SAUDADE PERPÉTUA