ROMANTHIS

História, Arte, Cultura e Património do Romantismo

N.º 2 – 2023

TÍTULO
ROMANTHIS – História, Arte,
Cultura e Património do Romantismo
N.º 2, 2023

COORDENAÇÃO
Francisco Queiroz
DIRECTOR
Cristina Moscatel
DIRECTORA ADJUNTA
revista@romanthis. pt
www. romanthis. pt

CONSELHO CIENTÍFICO
Alexandra de Carvalho Antunes
Ana Pessoa
Carlos Caetano
Cristina Moscatel
Francisco Soares
Francisco Queiroz
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Inês Thomas Almeida
Isabel Albergaria
Isilda Braga da Costa Monteiro
Jorge Ricardo Pinto
José Manuel Lopes Cordeiro
José Pedro Tenreiro
Marize Malta
Pedro Urbano
Sandra Leandro

PROPRIEDADE
HistóriaSábias – Associação Cultural
Ilha de São Miguel, Açores

DESIGN EDITORIAL
Diana Vila Pouca

APOIO À REVISÃO
José Eduardo Reis

ISSN
2975-8106

A RomantHis é uma revista científica digital de acesso aberto sobre o Longo Século XIX no Mundo Português, entendido num sentido lato, enquadrando quatro grandes vertentes: História, Arte, Cultura e Património. A revista é propriedade da HistóriaSábias – Associação Cultural, estando ligada ao Grupo "Saudade Perpétua".
Todos os artigos publicados foram objecto de revisão científica anónima. O conteúdo dos artigos é inteiramente da responsabilidade dos autores, incluindo a selecção das imagens e a indicação dos respectivos créditos, assim como a norma ortográfica adoptada.

© Os direitos dos artigos contidos nesta publicação periódica pertencem aos respectivos autores, sendo vedada a reprodução não autorizada de textos e imagens, ao abrigo da legislação em vigor.

04 António Francisco Arruda Cota
O decorador de porcelana Joseph Klotz, de Paris, e os serviços encomendados por Eduardo da Silva Machado, do Porto: história e enquadramento

82 Nuno Borges de Araújo
Fotografia e património: Eugène Lefèvre e «O Álbum de Portugal» (1857-1858)

110 Gisela Monteiro
«Casa de Autópsias»: do modelo parisiense ao cemitério enquanto substituto da Morgue na Lisboa de Oitocentos

156 José Pedro de Galhano Tenreiro
O Bairro das Carmelitas, no Porto: notas sobre o seu processo de loteamento

190 Francisco Queiroz e Jorge Amado Rodrigues
A Padaria Popular, em Coimbra, e a sua fachada azulejada

230 Miguel Montez Leal
Uma encomenda invulgar: o Conde de Azarujinha e a decoração azulejar de Pereira Cão para o Palácio Azarujinha, antigo Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta

264 Margarida Elias
Entre o Beato e os Anjos: do Palácio do Grilo ao Palacete do 4.º Duque de Lafões

312 Paulo Duarte de Almeida
A viagem de Dora Wordsworth pelo Portugal Romântico, em 1845

350 Gabriel Marques
Alegoria ao casamento de D. Pedro V e D. Estefânia: notas sobre um desenho inédito do pintor António Manuel da Fonseca

360 Cristina Moscatel
Maria Hortense de Sequeira Morais (1858-1941): notas biográficas

368 Femke van Zeijl e Francisco Queiroz
O «anjo» de Lagos, na Nigéria: uma figura alegórica em faiança de proveniência portuguesa

O decorador de porcelana Joseph Klotz, de Paris, e os serviços encomendados por Eduardo da Silva Machado, do Porto: história e enquadramento

António Francisco Arruda Cota[1]

Resumo

O objectivo deste artigo é definir, enquadrar e datar a produção do decorador Joseph Klotz, activo na segunda metade de oitocentos na cidade de Paris. De facto, o seu contributo para a cerâmica tem sido pouco abordado na historiografia e despoletou este trabalho, cujo mote foi o serviço de mesa, de sobremesa e de café encomendados pelo negociante e proprietário Eduardo da Silva Machado da cidade do Porto. O estudo partiu da análise comparativa destes serviços com outros coevos e do mesmo autor, em colecções privadas portuguesas e em peças no mercado de antiquariato e leiloeiro mundial, sustentado pelo cotejamento entre bibliografia, documentação em arquivo e peças existentes em instituições museológicas, que nos permitiu trazer novos dados sobre um dos mais proeminentes decoradores de porcelana francesa.

Palavras-chave

Limoges, Henri Ardant & Cie., A. Hache et Pepin-Lehalleur de Vierzon, Pillivuyt & Cie., Haviland & Cie., rue de Paradis-Poissonnière

[1] Mestre em arquitectura pela Universidade Lusíada de Lisboa. Tem vindo a desenvolver estudos em torno da arquitectura e das artes decorativas do século XIX e início do século XX, publicados em artigos científicos e em livros. 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 (1800 a 1910): Integração arquitectónica e programa decorativo*. Bolseiro de Doutoramento FCT 2021. 06649. BD. Contacto electrónico: antoniofranciscocotafevereiro@gmail. com.

The porcelain decorator Joseph Klotz from Paris and the services commissioned by Eduardo da Silva Machado from Oporto: history and background

Abstract

The aim of this article is to define, frame and date the work of the decorator Joseph Klotz, active in the second half of the nineteenth century in the city of Paris. In fact, his contribution to ceramics has been little addressed in historiography and triggered this work, whose motto was the table, dessert and coffee services commissioned by the merchant and landowner Eduardo da Silva Machado from the city of Oporto. The study was based on the comparative analysis of these services with other contemporary ones by the same author, in private Portuguese collections and in pieces on the antiques and auction world market, supported by the comparison between bibliography, archive documentation and pieces in museological institutions, which allowed us to bring new data on one of the most prominent decorators of French porcelain.

Keywords

Limoges, Henri Ardant & Cie., A. Hache et Pepin-Lehalleur de Vierzon, Pillivuyt & Cie., Haviland & Cie., rue de Paradis-Poissonnière.

Introdução

O presente artigo aborda o serviço de mesa, de sobremesa e de café do decorador de porcelana parisiense Joseph Klotz encomendado pelo capitalista portuense Eduardo da Silva Machado. Contudo, para entendermos a sua decoração e formas é necessário um preâmbulo sobre a produção de porcelana francesa no século XIX e onde focamos outros serviços, nomeadamente os que foram realizados para a Família Real Portuguesa e outros que se encontram em instituições museológicas, e por isso ao longo do texto usaram-se as seguintes siglas: MNSR para Museu Nacional Soares dos Reis, PNA para Palácio Nacional da Ajuda, PNP para Palácio Nacional da Pena e PNS para Palácio Nacional de Sintra, as quais aparecem conjuntamente com os números de inventário de peças do seu acervo.

A produção de porcelana em França no século XIX

A porcelana foi inventada na China e desde cedo fascinou os europeus pelas suas qualidades plásticas e translúcidas, aliadas a decorações nunca antes vistas.

Os portugueses iniciaram a sua importação em grande escala após os Descobrimentos e foram seguidos pelos holandeses e por outras nações europeias, mas os chineses mantiveram em segredo o uso do caulino e de outros ingredientes no seu fabrico durante um longo período de tempo.

O fascínio em torno da porcelana, então denominada por ouro branco, gerou a procura de um material cerâmico que apresentasse as mesmas características e assim foi aperfeiçoada na segunda metade do século XVII a porcelana dita de pasta tenra ou porcelana artificial. Os ingredientes utilizados foram na generalidade argila branca e silicato fusível, mas houve manufacturas em que misturaram vidro, ossos de animais calcinados, quartzo e sílex, entre outros. O resultado é uma pasta branca e translúcida, sem a resistência da porcelana por lhe faltar o caulino e por isso a designação de pasta tenra. As primeiras manufacturas francesas que se dedicaram ao seu fabrico foram a de Rouen (1673-1696), a de Saint-Cloud (1693-1766) e a de Chantilly (1730-1800).

A procura incessante da verdadeira porcelana ou de pasta dura levou a que Augusto II, o Forte (1670-1733), Rei da Polónia e Eleitor da Saxónia, contratasse o matemático, físico, médico e filósofo alemão Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) para descobrir a verdadeira fórmula para fabricar porcelana e no ano

FIGURA 1 · Taças e pires para chá abaulados e que podem ter sido os primeiros ensaios da manufactura Fürstenberg (fundada em 1747 e ainda em laboração), Alemanha (1750-1800); porcelana de pasta dura, taça 4,8x8Ø cm, pires 3x13,2Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

de 1707 começou a trabalhar conjuntamente com o alquimista alemão Johann Friedrich Böttger (1682-1719). A fórmula estava quase concluída quando morreu e Böttger continuou o seu trabalho aperfeiçoando-a. No ano de 1709 produziram-se as primeiras peças de porcelana dura e no mesmo ano fundou-se a Königlich-Polnische und Kurfürstlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur[2], oficialmente inaugurada em 1710 e sedeada no Castelo Albrechtsburg na cidade de Meissen, daí a sua posterior designação de Manufactura de Meissen ou porcelana de Meissen.

A Manufactura de Meissen começou prolificamente a produzir peças decorativas, estatuetas, serviços de mesa, de sobremesa e de bebidas exóticas quentes[3], de elevada qualidade técnica e estilística, reservadas para a realeza e para a aristocracia.

O fervor em torno da porcelana de pasta dura foi o mote e o rastilho para a fundação de outras manufacturas e fábricas em vários países europeus onde descobriram jazidas de caulino[4].

[2] Real Manufactura de Porcelana Polaca e do Eleitorado Saxão.

[3] Café, chá e chocolate.

[4] Uma das primeiras foi na Áustria em Viena no ano de 1718 pelo oficial da corte Claude du Paquier e ficou conhecida por Manufactura du Paquier, mas em 1744 acabou por vendê-la à Imperatriz Maria Teresa (1717-1780), ficou conhecida por Manufactura de Viena e encerrou em 1864. Na Rússia e na cidade de São Petersburgo o químico russo Dmitry Ivanovich Vinogradov (c. 1720-1758) fundou em 1744 a Fábrica de Porcelana Imperial com o apoio da Família Imperial Russa e que ainda hoje existe. Na Prússia e na cidade de Berlim o Rei Frederico II ou o Grande (1712-1786) fundou em 1763 a Königliche Porzellan-Manufaktur (Real Manufactura de Porcelana), comumente conhecida pela abreviatura KPM, e que ainda está a laborar.

Na mesma época em Inglaterra optou-se pela porcelana de pasta tenra e foi produzida pela manufactura de Chelsea (1743-1770), de Bow (c. 1747-1776), de Saint James's (c. 1748-1760), de Longton Hall (1749-1760), de Worcester (fundada em 1751 e ainda em actividade), de Derby (fundada em 1757 e ainda em actividade) e Lowestoft (1757-1802)[5]. No mesmo período o artista e miniaturista anglo-irlandês Thomas Frye (c. 1710-1762) aperfeiçoou um tipo de porcelana contendo cinzas de ossos de animais e patenteou-a em 1745 conjuntamente com o mercador de origem galesa Edward Heylyn (1695-1765), um dos fundadores da manufactura de Bow atrás referida. A porcelana foi depois melhorada pelo ceramista inglês Josiah Spode (1733-1797) por volta de 1794 e passou a ser uma mistura de caulino, de feldspato e de ossos calcinados de animais, denominada por *bone china*[6] e amplamente usada em Inglaterra no século XIX[7].

A mesma opção pela porcelana de pasta tenra também continuou em França – porque ainda não tinham descoberto nenhuma jazida de caulino – e no ano de 1740 o ceramista francês Claude Humbert Gérin (1705-1750) fundou a Manufactura de Vincennes, no castelo e na comuna homónima perto de Paris, e empregou operários da manufactura de Chantilly. Rapidamente ficou reconhecida pela elevada qualidade dos seus produtos e vários aristocratas encomendaram peças, entre eles Jeanne Antoinette Poisson, marquesa de Pompadour (1721-1764), mais conhecida por Madame de Pompadour e amante do Rei Luís XV de França (1710-1774). A Madame de Pompadour foi uma fervorosa patrona e através de si a manufatura obteve vários privilégios reais. No ano de 1756 a manufactura mudou-se para Sèvres, também próxima a Paris, e em 1759 foi adquirida pelo monarca, ficando conhecida por Manufacture de Sèvres. Neste período de transição a manufactura desenvolveu um estilo muito próprio e nitidamente influenciado pelo rococó na modelação das peças, nomeadamente as criadas pelo ourives ítalo-francês Jean-Claude Chambellan Duplessis (1699-1774), e da decoração, cuja influência foi marcante na sua época e ao longo do século XIX.

A porcelana de pasta dura começou a ser produzida a partir de 1770 simultaneamente com a de pasta tenra, mas esta última terminou em 1804 e apostou-se na primeira.

A manufactura ainda existe e é propriedade do Estado Francês.

[5] A porcelana de pasta dura só foi produzida depois na cidade de Plymouth pela fábrica homónima em 1768, mas em 1770 mudou-se para Bristol e encerrou em 1781.

[6] Porcelana de osso.

[7] Produzida ainda nos dias de hoje.

No mesmo período descobriram-se, por volta de 1765 ou 1768, jazidas de caulino na região de Limoges e fundou-se uma manufactura com o apoio de Charles Philippe, conde de Artois (1757-1836), irmão do Rei Louis XVI (1754-1793), aparentemente para fornecer Sèvres com peças em branco e acabou por ser adquirida em 1784 pelo rei. Na mesma época a Manufactura de Sèvres passou a deter a exclusividade no uso de determinadas cores e de ouro nas decorações: para evitar a fundação de outras unidades fabris. No entanto, a situação foi contornada e despoletou a abertura de várias manufacturas e fábricas de porcelana de pasta dura em Paris, com o apoio de alguns membros da Família Real e de aristocratas influentes.

No ano de 1767 o arquitecto Pierre Deruelle (c. 1724-?) adquiriu ou fundou uma fábrica na rue de Clignancourt, em Montmartre, e em 1775 passou a ter o apoio do Príncipe Louis Stanislas Xavier de Bourbon (1755-1824), irmão do Rei Louis XVI. A produção foi denominada por *Porcelaine de Monsieur* e terminou por volta de 1799[8].

No mesmo período o ceramista alemão Jean-Baptiste Locré (1726-1810) instalou-se em Paris e fundou no gaveto da rue de la Fontaine-au-Roi e da rue Saint-Maur, no bairro du Temple, em 1771 uma fábrica de porcelana, sem nenhum apoio da Família Real Francesa ou aristocrático, denominada La Courtille. Inicialmente desenvolveram peças de grande qualidade, mas após a Revolução Francesa (1789-1799) esta diminuiu e entrou em decadência, acabando por ser adquirida em 1800 pela família Pouyat[9].

No ano de 1772 o ceramista Pierre-Antoine Hannong (1739-c. 1794), oriundo de uma família dedicada à cerâmica, fundou no n.º 60 da rue du Faubourg Saint-Denis uma fábrica de porcelana com o apoio financeiro de Louis-Victor de Fusée, conde de Voisenon, e Claude-Martin Dormoy. No entanto, o negócio correu pelo pior e Hannong abandonou a fábrica em 1774, que continuou com algumas dificuldades[10], mas a 5 de Setembro de 1779 obteve o apoio do Conde de Artois e passou a ter a respectiva loja no gaveto da rue del'Echelle e rue du Carrousel[11]. A fábrica obteve bons resultados e foi depois vendida em 1798 ao porcelanista Marc Schœlcher.

[8] THE BRITISH MUSEUM – Clignancourt Factory, 2022. *In* https://www. britishmuseum. org/collection/term/BIOG67384 (2022. 11. 28; 21:30h).

[9] A família Pouyat remonta ao ceramista Pierre Pouyat e fundador de uma fábrica de faiança em Saint-Yrieix-la-Perche, comuna do departamento de Haute-Vienne. O filho, François Pouyat (1752-1838), adquiriu em 1800 a fábrica La Courtille e onde teve o apoio dos dois filhos, Leonard Pouyat e Jean-Baptiste Pouyat. No ano de 1842 Jean-Baptiste Pouyat fundou uma fábrica no mesmo departamento de Haute-Vienne, próxima às jazidas de caulino de Limoges, e onde produziu uma porcelana branca e texturada de elevada qualidade. A direcção artística esteve a cargo do afamado escultor francês Paul Comoléra (1813-1897) por mais de vinte anos. A fábrica encerrou em 1911.

[10] THE BRITISH MUSEUM – Hannong's Factory, 2022. *In* https://www. britishmuseum. org/collection/term/BIOG71173 (2022. 12. 08; 15:30h).

[11] THE BRITISH MUSEUM – Comte d'Artois' Factory, 2022. *In* https://www. britishmuseum. org/collection/term/BIOG67552 (2022. 12. 08; 12:30h).

Na mesma época[12] o químico alemão Christophe Dihl (1752-1830) e o casal francês Antoine Guérhard (?-1793) e Louise-Françoise-Madeleine Croizé (1751-1831)[13] fundaram no dia 25 de Fevereiro de 1781 uma fábrica na rue de Bondy com o apoio de Louis Antoine de França, duque de Angoulême (1775-1844), sobrinho do Rei Louis XVI e do Príncipe Louis Stanislas Xavier de Bourbon, e ficou conhecida como Manufacture de Monsieur Le Duc d'Angoulême. A produção inicial foi influenciada por Sèvres e com a Revolução Francesa perderam a protecção do duque. A fábrica passou a designar-se como Dihl et Guérhard, mudou-se para a rue du Temple e adaptou-se ao novo gosto vigente denominado Estilo Império, propagado pelo então Imperador Napoleão I de França (1769-1821) e inspirado na época grega, na romana e na egípcia. A produção neste período destacou-se pela originalidade das suas criações e pela qualidade da pasta, da decoração, da pintura a simular pedras semi-preciosas e carapaças de tartarugas[14], dos biscuits[15] e das esculturas[16]. O prestígio que alcançou cativou a Família Imperial Francesa, vários monarcas[17], aristocratas e norte-americanos[18], mas encerrou em 1828 por dificuldades financeiras[19].

A Revolução Francesa e o novo regime possibilitaram a fundação de outras fábricas de porcelana em Paris, como uma adquirida em 1795 pelos irmãos Darte – Joseph (1765-1832), Louis Joseph (1766-1843) e Jean François (1768-1834) – na

[12] No mesmo período o porcelanista franco-austríaco Jean Népomucène Hermann Nast (1754-1817) fundou em 1783 uma fábrica em Paris e alcançou sucesso junto da Corte Imperial e da alta sociedade francesa. No ano de 1806 mudou-se para a rue du Chemin-Vert na mesma cidade e desenvolveu cores nunca antes conseguidas. Na mesma altura teve o apoio de dois filhos e a porcelana produzida primou pela elevada qualidade da pasta e das decorações. Após a sua morte, os filhos deram continuidade à fábrica e acabou por encerrar em 1835.

[13] Casou depois de viúva em 1797 com Christophe Dihl.

[14] Na The British Antique Dealers' Association encontra-se à venda um par de ânforas a simular carapaças de tartaruga com montagens em bronze dourado do famoso metalista francês Pierre-Philippe Thomire (1751-1843).

[15] Palavra que significa biscoito, mas que neste contexto é usada para designar uma peça em porcelana sem vidrado.

[16] No The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque há esculturas em biscuit aplicadas num relógio e em bases. Na Waddesdon Manor em Buckinghamshire, Inglaterra, há um relógio com escultura também em biscuit da autoria do escultor francês Jean-Nicolas Schmit num relógio.

[17] No Palácio Nacional da Ajuda há um par de jarras (PNA, inv.º 4153 e 4154), uma com a vista do Aqueduto das Águas Livres em Lisboa e outra com uma vista do Mosteiro da Batalha. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA), Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, *descripção de todos os bens imobiliários e mobiliários d'este palácio e suas dependências, com descriminação do que seja pertença do Estado e da casa de Bragança e de quanto importe conservar para o paiz como objecto d'arte*, 1910-1911, Vol. 1, Sala Imperio, N.º 1003, fl. 149v.

[18] A fábrica no final do séc. XVIII começou a exportar para o Reino Unido e para os Estados Unidos da América. Cf. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – Vase with scenes of storm on land, 2022. *In* https://www. metmuseum. org/art/collection/search/644111 (2022. 12. 02; 16:00h).

[19] THE BRITISH MUSEUM – Duc d'Angoulême's Factory, 2022. *In* https://www. britishmuseum. org/collection/term/BIOG68694 (2022. 11. 28; 22:00h).

rue de Charonne n.º 3 e abriram uma loja no Palais Royal n.º 21 dirigida por Jean François Darte. Contudo, em Agosto de 1803 Louis Joseph Darte e Jean François Darte fundaram uma nova fábrica com o nome Darte Frères e Joseph Darte continuou com a anterior que passou a chamar-se Darte Ainé.

A Darte Ainé instalou-se na rue Popincourt n.º 26 e enveredou por uma porcelana de qualidade mediana e mais acessível.

A Darte Frères foi fundada em 1808, mudou-se para a rue de la Roquette e mantiveram a loja aberta ao público no Palais Royal, cativando assim uma clientela abastada com um produto de boa qualidade. Dedicaram-se à feitura de serviços de sobremesa, serviços para chá, para café e para chocolate, objectos de *toilette*, relógios[20] e palmatórias, entre outros artigos de decoração e utilitários. No ano de 1824 entrou para a sociedade Auguste Rémi Darte, filho de Louis Joseph Darte, mas a sociedade terminou formalmente em 1825 e o pai continuou a produção até 1833.

A produção de porcelana neste período foi fortemente influenciada pelas formas arquitectónicas e de peças decorativas e de uso quotidiano gregas, romanas e egípcias no referido Estilo Império, mas reinterpretadas em artigos decorativos, como jarras e vasos, e utilitários, como bules, cafeteiras, açucareiros, leiteiras, chávenas, fruteiros, saladeiras, terrinas, pratos cobertos, travessas, molheiras, réchauds[21] e veuilleuses[22], entre outras tipologias. As formas foram depois realçadas, ou não, com decorações polícromas e em dourado, em consonância com os mesmos períodos históricos. De facto, criaram-se peças onde imperou a sobriedade e outras onde houve uma explosão original de cores e de motivos. Na mesma época o gosto pelas culturas orientais continuou a ser seguido e o gosto pelas épocas passadas, como o gótico, o renascimento e o barroco, começaram a ganhar expressão. Efectivamente, criaram-se peças de qualidade irrepreensível a nível artístico e outras de qualidade mediana, como forma de diversificar o maior número possível de clientes e para a burguesia emergente, como podemos observar na taça[23] e na jarra[24] que detemos.

[20] No Palácio Nacional da Ajuda há um relógio marcado Darte (PNA, inv.º 3964) em dourado com relógio incorporado, da parisiense Angevin, e floreira no topo. A peça esteve nos aposentos do Duque de Loulé (1830-1909) no Palácio da Ajuda. APNA, *Republica Portugueza. Serviço de Justiça. Autos civeis d'arrolamento dos bens moveis existentes no Paço d'Ajuda, que era habitado pela ex-rainha D. Maria Pia e por seu filho D. Affonso*, 3 de Novembro de 1911, Vol. 6, Aposentos, que foram, do Duque de Loulé, L'' N.º 15, fl. 1906v. a 1907.

[21] Aparelho com combustível e respectivo queimador para manter a comida quente.

[22] Lamparina em forma de trempe para manter um bule quente no topo.

[23] A saladeira/taça foi arrematada por nós em Outubro de 2019 na leiloeira Renascimento.

[24] A jarra foi adquirida no dia 24 de Julho de 2022 a um particular, conjuntamente com as duas chávenas para café do serviço da Rainha D. Maria II e aqui fotografadas para este artigo.

FIGURA 2 · Taça, França (1800-1830); porcelana de pasta dura, 11x21,6Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 3 · Jarra com pintura de tema seiscentista na face principal, França (1800-1840); porcelana de pasta dura e aço, 30,5x17,5x12Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

A original confluência entre formas classicistas e os períodos historicistas foi eximiamente desenvolvida pelo porcelanista e decorador Marc Schelcher (1766-1832) – mais conhecido por Marc Schœlcher por ter acrescentado a letra o ao seu apelido por razões desconhecidas – oriundo da Alsácia e chegou a Paris em 1789 para seguir a vida eclesiástica. Contudo, a Revolução Francesa alterou-lhe os planos e através do ceramista Jean-Baptiste Locré, casado com Christiane Caritas Hoffmann, uma prima da sua mãe, adquiriu em 1798 a fábrica de porcelana na rue du Faubourg Saint-Denis que tinha pertencido a Pierre-Antoine Hannong.

Marc Schœlcher continuou a fábrica com o apoio da mulher, Victoire Jacob, e onde nasceram três filhos, entre eles o famoso jornalista, político e abolicionista Victor Schœlcher (1804-1893) e Jules Schœlcher (c. 1806-1833). Contudo, divergências entre o casal levou ao divórcio e na separação de bens Victoire Jacob ficou com a fábrica, que acabou por encerrar em 1810 e Marc Schœlcher abriu um *atelier* de decoração no boulevard des Italiens n.º 2 na mesma cidade.

Marc Schœlcher alcançou um sucesso extraordinário e na *Exposition des Produits de l'Industrie* de 1819 no Louvre levou objectos decorativos e utilitários. Na mesma época teve o apoio da Princesa Carolina de Bourbon-Duas Sicílias, duquesa de Berry (1798-1870)[25] e o seu *atelier* ficou conhecido como Manufacture de la duchesse de Berry. No ano de 1823 adquiriu uma fábrica de porcelana em Vierzon, a sul de Paris, e em 1828 entrou para a sociedade o filho, Victor Schœlcher. O trabalho desenvolvido ficou famoso pela douradura, por uma certa fantasia decorativa e pelas cópias de pinturas de mestres consagrados, como podemos observar num aparelho à francesa[26] com vistas adaptadas da obra dos pintores Joseph Vernet (1714-1789) e David Teniers (1610-1690)[27] e num aparelho à francesa com formas classicistas e decorações neogóticas[28]. No ano de 1829 enviou os filhos Victor Schœlcher e Jules Schœlcher ao México e aos Estados Unidos da América, mas o mais novo faleceu na

[25] A Princesa Carolina de Bourbon-Duas Sicílias, duquesa de Berry foi casada com Charles Ferdinand de Bourbon-Artois, duque de Berry (1778-1820) e era nora do Conde de Artois aqui referido.

[26] Designação oitocentista portuguesa referente a um serviço para chá e para café composto geralmente por: 1 bule, 1 cafeteira, 1 leiteira, 1 açucareiro, 2 pratos para fatias, 1 taça de pingos e 6 ou 12 chávenas com pires. As chávenas são num tamanho intermédio para poderem conter chá ou café consoante a ocasião, mas geralmente costumam apresentar o formato das chávenas de chá. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, "A Real Fabrica de Porcelana da Vista Alegre, o Rei D. Fernando II e a Condessa d'Edla, parte 2," Herança – Revista de História, Património e Cultura, Vol. 6, N.º 2, 2023. http://dx.doi.org/10.29073/heranca.v6i2.597 (2023.05.20; 11:51h).

[27] O aparelho à francesa encontra-se à venda pelo antiquário Franck Baptiste Provence de L'isle-sur-La-Sorgue.

[28] O aparelho à francesa encontra-se à venda pelo antiquário Hirschl & Adler Galleries de Nova Iorque.

viagem. Após a sua morte o *atelier* ficou para o filho Victor Schœlcher que a encerrou definitivamente em 1838 para se dedicar inteiramente à política[29].

No ano de 1793 estabeleceu-se uma fábrica de porcelana na rue de Chevreuse n.º 4, perpendicular ao boulevard du Montparnasse, por um senhor de apelido Boscq e em 1795 foi vendida aos cunhados Claude Michel Roger e Toussaint Bougon. O negócio não correu pelo melhor e em 1800 a fábrica foi vendida aos irmãos Dagoty – Pierre-Louis (1771-1840) e Etienne-Jean-Baptiste (1772-1800) – filhos do pintor da corte e gravador Jean-Baptiste André Gauthier Dagoty (1717-1785). Os irmãos tinham sido aprendizes na fábrica Dihl et Guérhard e astutamente perceberam como atrair o público para adquirir os seus artigos da seguinte forma: abriram uma loja na rue du Faubourg Poissonnière n.º 2 (como a Darte Frères), então uma das mais selectas da capital francesa, e anunciaram na imprensa a nova gerência.

No entanto, Etienne-Jean-Baptiste Dagoty faleceu no mesmo ano e Pierre-Louis Dagoty continuou com a fábrica, transformando-a numa das mais prestigiantes das então 18 existentes na cidade de Paris e contou com o apoio da Imperatriz Josefina (1763-1814), mulher do Imperador Napoleão, ficando conhecida como Manufacture de S. M. l'Impératrice, P. L. Dagoty à Paris. No ano de 1804 já empregava mais de 100 trabalhadores e em 1806 exportava consideravelmente para a corte russa e para as cortes italianas. Após a queda do Imperador Napoleão em 1814 a fábrica passou a contar com o apoio da Princesa Marie-Thérèse Charlotte (1778-1851)[30] e passou a usar a seguinte marca: Manufacture de Madame Duchesse d'Angoulême. P. L. Dagoty.

No ano de 1816 Pierre-Louis Dagoty formou uma sociedade com o porcelanista François Maurice Honoré (?-1833) e o seu filho Jean-Baptiste-Edouard Honoré (?-1855), cuja marca passou a ser a seguinte: Manufacture de Madame la Duchesse d'Angoulême P. L. Dagoty, E. Honoré à Paris.

A profícua união resultou no alargamento da fábrica na rue de Chevreuse, a abertura de outra fábrica na rue Neuve-Saint-Gilles, a adição de uma terceira denominada La Seynie na região de Limousin, perto de Limoges e adquirida por François Maurice Honoré em 1808[31], e a abertura de uma loja no n.º 4 do boulevard Poissonnière. O resultado foi um produto de excelente qualidade na pasta, na modelação e na decoração, onde enveredaram pelo gosto clássico, gótico, oriental e por formas inspiradas em plantas

[29] DUSSAUGE, Matthieu, "Victor Schoelcher (1804-1893): itinéraire d'un collectionneur et humaniste au XIXe siècle," *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, N.º 169, 2014, 59-89. https://doi. org/10. 7202/1028369ar (2022. 12. 09; 16:00h).

[30] A Princesa Marie-Thérèse Charlotte era filha do Rei Louis XVI já falecido e casada com o primo, o Duque d'Angoulême anteriormente mencionado.

[31] A fábrica foi fundada em 1774.

e em flores. Todavia, apesar do sucesso a sociedade desfez-se em 1820 e Dagoty ficou com a fábrica La Seynie e Honoré ficou com as fábricas e a loja de Paris, mas Dagoty acabou por retirar-se de vez em 1823 e vendeu a fábrica ao pintor Auguste-Dominique Denuelle (?-1868) com *atelier* de decoração[32] no boulevard Saint-Denis em Paris[33].

As fábricas de Honoré continuaram a laborar em Paris por pouco tempo e foram encerradas em 1824 por razões de rentabilidade. No ano de 1821[34] fundou em Champroux Allier[35], departamento da região de Auvergne-Rhône-Alpes, uma fábrica de porcelana próxima a jazidas de caulino, a florestas e a um curso de água com um moinho (para moer os ingredientes), estrategicamente reduzindo assim o custo com o combustível e por conseguinte o de produção. As peças em branco eram então enviadas para Paris e eram depois decoradas no *atelier* em Montparnasse. Nestas as decorações eram manuais e na mesma altura começaram a empregar-se litografias e cromolitografias[36] como forma de reduzir o custo da mão-de-obra e obtendo assim repetidas vezes o mesmo desenho com a mesma precisão[37]. Os avanços industriais implementados por Honoré levaram a que se tornasse num dos mais prolíficos e desejáveis porcelanistas coevos e fornecedor de vários monarcas, aristocratas, burgueses e o presidente dos Estados Unidos da América James Polk (1795-1849), entre outros[38].

A produção implementada por Honoré caracteriza-se por formas inspiradas na cultura clássica, em formas da natureza (como flores e folhagens em relevo) e em

[32] Encerrou em 1829.

[33] Cf. THE BRITISH MUSEUM – Dagoty's Factory, 2022. *In* https://www. britishmuseum. org/collection/term/BIOG68060 (2022. 11. 28; 18:18h) e REID HALL – Porcelain Factory, 1793 – c. 1823, 2022. *In* https://reidhall. globalcenters. columbia. edu/content/porcelain-factory-1793-1824 (2022. 12. 03; 00:15h).

[34] Na historiografia mundial é referida a data de 1824 como a da fundação da fábrica em Champroux Allier, mas optamos por seguir a data de 1821 e como consta num artigo coevo sobre a fábrica. No mesmo lugar mandou erguer e equipar uma escola para os filhos dos seus operários, de ambos os sexos, e a residência do professor. Anualmente enviava uma quantia generosa em dinheiro e atribuía um prémio pecuniário a determinado aluno. Cf. *Journal d'éducation Poulaire. Bulletin de la Societé pour l'instruction élémentaire. Tome I. – 4. e Série*, Paris, Au Bureau de la Societé, 1853, p. 461-462.

[35] Na mesma localidade André Marie de Sinéty, marquês de Lévis (1758-1832) fundou em 1788 uma manufactura de porcelana no Castelo de Lévis e ficou conhecida como Porcelaine de Couleuvre. Cf. MORET, Simon Coiffier de, *Histoire du Bourbonnais et des Bourbons qui l'ont possédé. Par M. de Coiffier Demoret, Membre de la Chambre des Députés de 1815. Tome Second*, Paris, Librairie de Giguet et Michaud, 1816, p. 117.

[36] Como era igualmente seguido no Reino Unido e uns anos antes com as *bat prints*.

[37] Ver o lote 42 do leilão n.º 16353, de 13 de Junho de 2018, da leiloeira Christie's referente a um par de jarras, datadas de 1820 a 1825, ao gosto greco-romano. Cf. CHRISTIE'S – A pair of Paris (Edouard Honore) Porcelain Vases, 2022. *In* https:// www. christies. com/en/lot/lot-6149443 (2022. 12. 03; 22:20h).

[38] CORREIA, Cristina Neiva, «M de Maria, entre flores, frutos, aves e retratos... O serviço das festas», *In* SOARES, Clara Moura, MALTA, Marize (Eds.), *D. Maria II, princesa do Brasil, rainha de Portugal: Arte, Património e Identidade*, Lisboa, ARTIS Press, 2019, p. 172-173.

períodos históricos (como o gótico e o rococó), reinterpretados em novas formas e soluções originais, complementados por decorações apelativas e de grande qualidade estética. O serviço de mesa, de sobremesa e de café encomendado, provavelmente, por altura do casamento em 1836[39] da Rainha D. Maria II de Portugal (1819-1853) com o Rei D. Fernando II (1816-1885) é exemplificativo da modernidade de Honoré, onde mesclou ornatos rococó e vegetalistas em alto-relevo e nas pegas de determinadas tipologias.

Os serviços da Rainha D. Maria II têm as seguintes características:

- o de mesa tem fundo branco e foi realçado a dourado;
- o de sobremesa tem nas abas bandas coloridas e bandas com frutos e flores. O centro dos pratos tem quatro representações de flores, frutos, aves e retratos femininos;
- o de café tem fundo branco e também foi realçado a dourado[40].

As tipologias das peças e as decorações vêm no seguimento da tradição setecentista e das que foram realizadas por Sèvres, mas tratadas de forma mais sóbria no serviço de mesa. O serviço de sobremesa propositadamente marca o fim da refeição através da profusão de cores, de motivos, de flores, de frutos, de aves e de retratos, deleitando a vista e intensificando assim o prazer pelas frutas e sobremesas servidas. O serviço de café prima pelos motivos vegetalistas em relevo realçados a dourado e pelas linhas harmoniosas das chávenas.

Os serviços apresentam pintura manual e os monogramas e parte dos motivos decorativos foram obtidos por cromolitografias.

As mesmas formas dos serviços da Rainha D. Maria II foram usadas no serviço de mesa e de sobremesa do presidente norte-americano James Polk, com o selo dos Estados Unidos da América[41], e no serviço de mesa da Princesa Alexandrina da Prússia (1803-1892)[42], com o brasão do cantão de Uri na Suíça[43].

[39] A data mais recuada da existência do serviço no Palácio das Necessidades é a de 1840, como consta num inventário onde os serviços foram contabilizados. Apud CORREIA, *op. cit.,* p. 166-167.

[40] *Idem*, *ibidem*, p. 169-172.

[41] Os serviços seguiram a mesma lógica decorativa dos da rainha portuguesa e que foi: o serviço de mesa com fundo branco e ornatos em dourado e o de sobremesa com uma banda verde, decorações em dourado e representações de espécimes botânicos.

[42] O serviço de mesa tem uma banda castanha e ornatos vegetalistas em dourado, como podemos deduzir de um prato de terrina, que foi o lote n.º 101 do leilão de 23 de Janeiro de 2022, da leiloeira Drouot de Paris.

[43] A Princesa Alexandrina da Prússia, então viúva do Grão-Duque Paulo Frederico de Mecklenburg-Schwerin (1800-1842), governou o cantão em nome do irmão, o Rei Frederico Guilherme IV da Prússia (1795-1861), até à sua morte.

FIGURA 4 · Chávenas para café do serviço da Rainha D. Maria II, Edouard Honoré (1821-1840); porcelana de pasta dura, chávena 6,5x10,2x8,3Ø cm, pires 3x13,4Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

Edouard Honoré alcançou um sucesso extraordinário ao desenvolver uma porcelana de qualidade e onde empregou as novas técnicas decorativas, como forma de reduzir os preços e alcançar assim um lucro estável. Os preços praticados eram menos onerosos do que os das mais prestigiantes manufacturas e os seus serviços ainda continuavam com grande procura e eram altamente recomendáveis, como foi constatado em 1858 pelo Conselheiro Marçal José Ribeiro por altura da campanha de compras para o casamento do Rei D. Pedro V (1837-1861), filho da Rainha D. Maria II e do Rei D. Fernando II, com a Princesa Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen (1837-1859) em Paris[44].

No ano de 1855 Edouard Honoré morreu e o filho acabou por encerrar em 1865 a fábrica.

Nos meados do século XIX gradualmente encerraram as fábricas de porcelana e simultaneamente começaram a abrir os *ateliers* de decoração da mesma na cidade de Paris. A situação deveu-se em parte ao aumento do custo de produção e à urbanização da cidade, terminando assim as áreas florestais e por conseguinte o combustível para os fornos. Por outro lado, no reinado (1830-1848) do Rei Luís Filipe I de França (1773-1850) iniciou-se a industrialização do país e houve um aumento do consumo por parte da burguesia emergente, que deu origem em 1844 às primeiras exposições

[44] CORREIA, *op. cit.,* p. 173.

FIGURA 5 · Chávenas para chá ou para café, França (1820-1850); porcelana de pasta dura, chávena 6,4x10,2x9,1Ø cm, pires 2,2x13,8Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

industriais em França e no Reino Unido, como forma de divulgar as últimas inovações tecnológicas e estilísticas e por conseguinte incrementar as vendas, através de novos acordos comerciais entre as nações ocidentais. A apetência por estas exposições culminou na *Great Exhibition* de Londres de 1851 e que passou a ser referida como Internacional pelo Príncipe Alberto (1819-1861)[45], marido da Rainha Victória do Reino Unido (1819-1901), como forma de conciliar em paz todas as nações do mundo e fomentar o desenvolvimento económico, industrial, social e cultural.

No mesmo período o gosto pela cultura grega e pela romana e pelas culturas orientais, como a chinesa, continuaram a ser seguidas, mas surgiu o gosto pela cultura persa e aumentou o gosto pelas épocas históricas passadas, como o gótico, a renascença, o maneirismo, o barroco e o rococó, que deu origem ao eclectismo e todas foram magistralmente reinterpretadas na criação artística.

As mesmas tendências continuaram após o exílio em 1848 do monarca e a ascensão ao trono em 1852 do Imperador Napoleão III (1808-1873), sobrinho do Imperador Napoleão I, e que deu origem ao *Second Empire* (1852-1870)[46]. Deliberadamente, o imperador e a sua família intensificaram o gosto pela cultura grega, romana e egípcia

45 *The Illustrated catalogue of the Universal Exhibition, published with the Art journal*, Londres, Virtue, 1868, p. IV.

46 Segundo Império e assim designado para o diferenciar do primeiro do Imperador Napoleão I, que foi de 1804 a 1814 e de novo por um breve período no ano de 1815.

que caracterizam o Estilo Império, como forma de legitimar e prestar homenagem ao tio: o fundador desta dinastia[47].

Na mesma época o gosto pela Natureza ganhou expressão e foi *so rampant in nearly all classes in 1851*[48] durante a *Great Exhibition* de Londres. De facto, as formas vegetalistas e salientes produzidas por Sèvres no período rococó deverão ter sido parte da fonte de inspiração para as peças decorativas e utilitárias realizadas por várias fábricas, como as chávenas e pires para chá ou para café[49] que detemos e onde originalmente foram simuladas pétalas em ambas as peças, realçadas por pinturas florais polícromas e ornatos em dourado de feitura manual[50]. A modelação de espécimes botânicos e os mesmos motivos decorativos em dourado foram eximiamente criados para os corpos principais em porcelana de um par de candeeiros para óleo vegetal[51] que pertenceram à Família Real Portuguesa (PNA, inv.º 517 e 518). O original excesso decorativo deste período gradualmente caminhou para formas mais sóbrias e decorações mais contidas, como podemos observar nas cremeiras com monograma MGSF e brasão de armas que detemos na nossa colecção[52].

O consumo pela porcelana tornou-se cada vez mais acessível e em muito contribuiu o desenvolvimento do caminho-de-ferro em França, nomeadamente as seguintes linhas:

- a de Paris a Orleães concluída em Junho de 1842;
- a de Orleães, passando por Vierzon, a Châteauroux concluída em 1847;
- a de Vierzon, com passagem por Mehun-sur-Yèvre, a Nevers concluída em 1850;
- a de Nevers a Moulins concluída em 1856;
- a de Châteauroux a Limoges concluída em 1860.

47 FEVEREIRO, António Cota, «A *Sala de Marmore* no Palácio Nacional da Ajuda», *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (direção), *Revista de Artes Decorativas*, Porto, Escola das Artes-Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, N.º 7, 2019, p. 181-212. https://doi. org/10. 34632/revistaartesdecorativas. 2015. 2090 (2023. 04. 06; 14:35h).

48 *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres, James S. Virtue, 1862, p. 111.

49 No antiquariato nacional apareceu à venda por um particular um aparelho à francesa com estas chávenas, mas com fundo azul-escuro nas composições florais. O aparelho tem 1 cafeteira, 1 açucareiro, 1 leiteira, 1 taça de pingos, 2 pratos para fatias e 12 chávenas com pires. O bule deverá ter-se partido.

50 O conjunto de 8 chávenas e 7 pires foi arrematado por nós no dia 26 de Dezembro de 2021 e foram o lote n.º 294 do leilão *online* n.º 1344 da Cabral Moncada, que teve início no dia 20 de Dezembro do mesmo ano.

51 O sistema mecânico interno é do relojoeiro francês Franklin Boussard.

52 As duas cremeiras foram arrematadas por nós no dia 4 de Dezembro de 2022 e foram o lote n.º 110 do leilão n.º 1032, que teve início no dia 21 de Novembro do mesmo ano, da leiloeira Renascimento.

FIGURA 6 · Candeeiros com sistema do relojoeiro Franklin Boussard, Franklin Boussard (1837 a 1860); porcelana de pasta dura, bronze, latão, aço, folha-de-flandres, vidro e membrana de origem animal, 59x33x20 cm. Palácio Nacional da Ajuda, PNA, inv.º 517 e 518.

A linha de caminho-de-ferro de Nevers a Moulins fica próxima a Champroux Allier e onde era a fábrica de Edouard Honoré.

A ligação de Orleães a Vierzon despoletou o desenvolvimento extraordinário da fábrica de porcelana do industrial francês Pierre Adolphe Hache, mais conhecido por Adolphe Hache, nesta última localidade.

FIGURA 7 · Cremeiras com brasão e monograma MGSF, França (1820-1850); porcelana de pasta dura, 8,3x8x6,5Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

A fábrica foi fundada em 1795 no sítio de Bien du Bel-Air de Vierzon, na região de Berry, por Jean Raymond Perrot d'Estivareilles (1716-?) como *tuilerie*[53]. No ano de 1815 entrou para a sociedade o parisiense Louis Aléxandre Delvincourt e passou a produzir porcelana, como serviços de café, de chá e de sobremesa, jarras e fruteiros sem marca. Contudo, a sociedade teve graves problemas financeiros, foi declarada como falida em 1821 e foi formalmente dissolvida em 1823, acabando por ser vendida no mesmo ano ao decorador parisiense Marc Schœlcher. A fábrica foi depois vendida em 1829 à dupla formada pelos porcelanistas Pierre Roman Joseph Pétry (1783-1857) e Joseph Jean Ronsse e tornou-se numa das mais bem-sucedidas, devido à proximidade do caminho-de-ferro, de um canal fluvial e à implementação de máquinas a vapor, com capacidade de produção de centenas de peças em branco por mês. A fábrica passou a denominar-se por Pétry et Ronsse de Vierzon e participou na exposição industrial de 1834 na place du Carrousel com 2449 peças. Na 10.ª *Exposition des produits de l'industrie française* de 1844 levaram serviços de mesa, de sobremesa, de café e de chá, jarras, vasos e luminária, entre

53 Palavra que significa uma fábrica que se dedica à feitura de azulejos.

outras peças, onde ganharam uma medalha de prata e exportavam parte da sua produção. Voltaram a exibir peças na 11.ª *Exposition des produits de l'industrie française* de 1849 e ganharam uma medalha de prata.

Pierre Roman Pétry era casado e com um filho, mas teve dois filhos de Catherine Josèphe Hache (1799-?), sua criada, chamados Pierre Adolphe Hache (1821-1894) e Pauline Joséphine Hache (1831-?)[54].

No ano de 1843 Pétry nomeou o filho como director da fábrica, mas Ronsse ficou desagradado e saiu formalmente da sociedade em Setembro de 1845, deixando Pétry sozinho e a retirar-se. No mesmo ano foi formada uma nova sociedade composta por Adolphe Hache e o seu cunhado Léon Pepin Lehalleur (1821-1899), casado com Pauline Hache, denominada por: A. Hache et Pepin-Lehalleur.

No ano de 1851 Adolphe Hache casou-se com Marie Pinault (1830-1874), de pai francês e mãe inglesa, e em 1854 nasceu o seu filho Alfred Hache, que viria a suceder depois a seu pai, e a sua filha Louise Hache.

No ano de 1853 participaram na *Exhibition of the Industry of All Nations* de Nova Iorque e onde foram galardoados com uma medalha de bronze.

Na Exposição Universal de 1855 em Paris participaram com os seus artigos e obtiveram uma medalha de prata de primeira classe, assim como a Pillivuyt & Cie. de Mehun-sur-Yèvre e os irmãos Pouyat de Limoges.

No ano de 1862 participaram na Exposição Internacional de Paris e onde levaram serviços de mesa, de sobremesa, de café, de chá e de *toilette* e objectos decorativos de fantasia, *of a rare order of Art, gracefully designed, and very beautifully painted*[55]. Um dos objectos decorativos foi uma taça, com uma paisagem com aves esvoaçantes polícroma pintada, assente em três cegonhas em biscuit e que deverá ter sido adquirida ou oferecida ao Imperador Napoleão III[56]. A participação na exposição veio a afirmar a sua posição como uma das mais avançadas e modernas no seu género em França.

[54] MICHEL, Vincent – Les grands industriels, Adolphe Hache: sa manufacture était la première entreprise industrielle de Vierzon, 3 de Agosto de 2018. *In* https://www. leberry. fr/vierzon-18100/economie/adolphe-hache-sa-manufacture-etait-la-premiere-entreprise-industrielle-de-vierzon_12942098/ (2022. 12. 09; 12:00h).

[55] No texto original referem-se aos serviços e aos objectos decorativos como: *são raras peças de Arte, graciosamente concebidas e muito bem pintadas*, tradução livre do autor. *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, Londres, James S. Virtue, 1862, p. 234.

[56] A taça encontra-se actualmente no Palácio de Fontainebleau.

LE MONDE ILLUSTRÉ 45

dure ne soit cuite ; jolie, légère, douce et crémeuse à l'œil, grasse au toucher, mais d'un mauvais usage, accessible au frottement et se rayant au couteau. Ce qui n'empêche point les vieilles porcelaines tendres décorées de toujours valoir un prix fou, et la fabrique de St-Amand-les-Eaux de vendre ses assiettes blanches jusqu'à quinze francs la pièce. Mode d'abord et préjugé ensuite : un grand charme de couleur pour justifier le tout. Cela d'ailleurs, n'est point pour qu'on y mange.

Cette pâte tendre est en outre d'une composition difficile : marne, craie, sable ou silex, gypse, soude, alun, nitre et sel marin. Complication pousse à l'estime. La pâte dure est beaucoup plus simple : deux matières y suffisent, le kaolin, (*china clay* des Anglais) et le feldspath ou *petun sé* des Chinois. Le kaolin est une terre, le feldspath est une pierre ; les deux font un albâtre.

Nous avons le kaolin seulement depuis 1765, époque où des chercheurs de hasards le trouvèrent à Saint-Yrieix près de Limoges. Le pays de l'émail était prédestiné en France. La Saxe, dit-on en Saxe, l'avait cinquante ans plus tôt ! Il faudrait voir ; quel peuple ne se vante pas ?

De ces deux matières broyées et mouillées on fait une pâte que l'ouvrier travaille au tour. Voir ce travail est une admiration. Je l'ai vu longtemps l'année dernière à Bordeaux, dans l'immense et superbe manufacture Johnstone, appartenant aujourd'hui à MM. Vieillard, laquelle n'a pas exposé, grâce à nos pauvres arrangements de commission et de comités. Les garnitures sont faites au moule ou à la main et collées sur le vase par la barbotine, qui est de la pâte délayée. La pièce est mise à sécher et va au four ensuite subir une cuisson première qu'on appelle *biscuit* par antiphrase ; puis on l'émaille et on la recuit. Les couleurs s'appliquent sur la pâte quand elles sont de nature à supporter le même feu qu'elle, ou bien, et beaucoup plus souvent sur l'émail ; après quoi la pièce passe au feu une troisième fois et tout doucement.

Les décorations de la vieille porcelaine se distinguaient par une délicatesse et un fini particuliers. C'est que, pour la plupart, elles étaient l'œuvre de peintres émailleurs sur métal. Nous n'en sommes plus à cette excellence qui d'ailleurs serait loin de nous suffire. Les mains habiles ne manquent pas assurément, Paris seul emploie 1800 peintres ; mais une bonne école manque, et ce que nous voyons, il faut le dire, montre plus d'instinct que de dessin. Sèvres pourrait et devrait être cette école nationale, cependant Sèvres ne le veut pas. A son défaut, cherchons donc et aidons-

EXPOSITION UNIVERSELLE. — Porcelaines de MM. Hache et Pepin-Lehalleur.

EXPOSITION UNIVERSELLE. — Porcelaines de MM. Leullier fils et Bing.

FIGURA 8 · Parte das tipologias de um modelo de um serviço de mesa e de sobremesa da A. Hache et Pepin-Lehalleur e serviços de mesa, de chá e de café, floreiras, candeeiro para petróleo, lustre com floreira ao centro e candeeiros para petróleo e peças decorativas da Leullier fils et Bing presentes na Exposição Universal de 1867 em Paris. LUCHET, Auguste, «Courrier de l'Exposition Universelle. XIX. Porcelaines. – MM. Hache et Pépin-Lehalleur MM. Leullier fils et Bing. », *Le Monde Illustré*, Paris, ano XI, N.º 536, 20 de Julho de 1867, p. 45. Colecção do autor.

As lojas da fábrica em Paris dedicavam-se a vender peças em branco e decoradas, com *ateliers* próprios onde trabalhavam 150 pessoas, entre decoradores e douradores.

Os seus artigos eram exportados consideravelmente para os Estados Unidos da América, para o México e para a América do Sul[57].

A participação nas exposições foi determinante para obter um enorme sucesso a nível mundial pela elevada qualidade dos seus produtos e na Exposição Internacional de 1867 em Paris obtiveram uma medalha de prata. Na mesma altura já tinham a sua loja na rue de Paradis-Poissonnière no n.º 23 em Paris.

A calibragem das peças fabricadas, como forma de diminuir os custos com o material e garantir qualidade/robustez/equilíbrio, foi fundamental para aumentar o leque variado de artigos utilitários e decorativos que disponibilizou no mercado. A adopção da calibragem foi igualmente seguida por todas as fábricas de porcelana coevas.

A produção de A. Hache et Pepin-Lehalleur neste período reflecte o gosto vigente da seguinte forma: formas inspiradas nas greco-romanas ou rococó e decorações condizentes; pegas em forma de folhas e de flores; bandas coloridas realçadas por filetes e/ou ornatos ou motivos padronizados em dourado ou polícromos; composições florais; retratos; paisagens; aves e ornatos eclécticos, entre outras características. O serviço de mesa, de sobremesa e de café recentemente arrematado na conceituada leiloeira Cabral Moncada em Lisboa é paradigmático e podemos observar a simplicidade sofisticada das formas, as pegas moldadas em folhagens e bandas ladeada por filetes e motivo padronizado[58]. As formas destas tipologias e decorações continuaram com grande procura e foram produzidas até ao início do século XX por várias fábricas francesas.

No ano de 1872 Léon Pepin Lehalleur retirou-se e foi substituído pelos dois filhos, Edmond e Emile, e a sociedade ficou conhecida como: Ad. Hache et Pepin-Lehalleur Frères e participou na Exposição Universal de 1873 em Viena, onde tiveram *l'honneur de representér la fabrication française de la porcelaine dure* e foram justamente galardoados com o diploma de honra[59]. Na exposição levaram objectos de luxo e de uso corrente, mas *ce qui la distingue surtout, c'est que les objects de fabrication ordinaire, même les plus simples et les plus modestes, sont remarquables par la pureté de leur forme et la varieté de leurs motifs*.

[57] *Catalogue des Produits de l'Empire Français. Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel publié par ordre de la Comission Impériale*, Paris, Imprimerie Impériale, 1862, p. 175-176.

[58] O serviço de mesa é composto por: 1 terrina redonda, 2 terrinas ovais, 2 pratos cobertos redondos, 3 pratos redondos de servir, 1 saladeira com pé, 2 molheiras, 3 conserveiras, 4 travessas ovais de tamanhos diferentes, 19 pratos de sopa e 63 pratos rasos. O serviço de sobremesa tem 1 fruteiro de pé baixo, 2 fruteiros de pé alto, 2 açucareiros em forma de terrina e 34 pratos de sobremesa. O serviço de café tem 10 chávenas e 17 pires.

[59] *Ter a honra de representar a porcelana dura francesa*, tradução livre do autor. LUYNES, Victor d'Albert de, «Céramique», *Exposition Universelle de Vienne en 1873. France. Commission Supérieure. Rapports. Tome III*, Paris, Imprimerie Nationale, 1875, p. 5.

FIGURA 9 · Serviço de mesa, de sobremesa e de café da A. Hache et Pepin-Lehalleur (1857-1872); porcelana de pasta dura. Lote 67 do leilão *online* N.º 1399, datado de 31 de Outubro de 2022 a 6 de Novembro de 2022. Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Luís Sousa 2022.

A direcção artística neste período esteve entregue ao arquitecto Charles Rossigneux (1818-1907), com vasta experiência no desenho de peças para mesa e para decoração e mobiliário, responsável pela execução dos desenhos dos modelos[60].

A fábrica participou na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia onde levou serviços de mesa, de sobremesa, de café, de chá e de *toilette*, pratos decorativos, fruteiros e objectos decorativos bem proporcionados e destinados para vários gostos e clientes, como podemos observar no seu expositor e onde esteve um serviço de mesa com as mesmas formas do que foi licitado na Cabral Moncada.

Contudo, apesar do enorme sucesso Edmond Pepin Lehalleur demonstrou desde cedo uma incompatibilidade com o tio e com o irmão, o que levou de novo à formação de uma nova sociedade em 1878 denominada Adolphe Hache et Emile Pepin Lehalleur, mas terminou em 1885 com a saída de todos os elementos da família Pepin Lehalleur e Alfred Hache passou a dominar a fábrica, associado com o seu cunhado Pierre-Emile Julien, descendente de uma família de ceramistas e casado com a sua irmã Louise Hache, que passou a designar-se como Hache, Julien et Compagnie.

[60] *Mas o que a distingue, acima de tudo, é que os objectos de fabrico corrente, mesmo os mais simples aos mais modestos, são notáveis pela pureza da sua forma e pela variedade dos seus motivos*, tradução livre do autor. LUYNES, *op. cit.,* p. 6.

FIGURA 10 · Expositor da Ad. Hache et Pepin-Lehalleur Frères na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia. Centennial Photographic Co., 1876. Digital Collections, Item No: c020935. Courtesy of the Free Library of Philadelphia, Print and Picture Collection.

A nova sociedade triunfou na Exposição Universal de 1889 em Paris onde obteve a medalha de ouro e a mesma foi também atribuída à Manufactura de Sèvres e à fábrica Haviland & Cie. de Limoges.

Neste período continuou o mesmo gosto por formas sóbrias e por outras inspiradas no rococó. Introduziram-se decorações assimétricas e as pegas foram moldadas com secções perpendiculares entre si e em curvas, como podemos observar em duas chávenas para café que detemos na nossa colecção[61] e inspiradas na cultura oriental, nomeadamente a japonesa, cujo gosto intensificou-se após a abertura do Japão em meados do século XIX ao mundo ocidental e à participação nas exposições universais[62].

61 As duas chávenas foram adquiridas por nós no dia 8 de Julho de 2009 numa venda de caridade social.

62 FEVEREIRO, António Cota, "As singularidades da Sala Chineza no Palácio da Ajuda: contextualização histórica e contributos para a sua museografia," *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, N.º 14, 2022, 26-49. https://doi. org/10. 4000/midas. 3197 (2022. 12. 10; 00:30h).

FIGURA 11 · Chávenas para café, modelo *Sarah*, Alfred Hache & Cie. (1885-1903); porcelana de pasta dura, chávena 6,1x8,8x6,5Ø cm, pires 2,3x12,5Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

No ano de 1903 Alfred Hache ficou com a totalidade da fábrica e encerrou definitivamente na década de 1930[63].

Na mesma região de Berry foi fundada em 1818 pelo suíço Jean Louis Richard Pillivuyt uma fábrica de porcelana em Foëcy[64] e uma segunda em 1820 no histórico mosteiro de Noirlac[65].

A primeira vez que participaram em exposições foi em 1823 na sexta *Exposition des produits de l'industrie française* em Paris e onde foram galardoados com uma medalha de bronze.

No ano de 1827 voltaram a participar na sétima *Exposition des produits de l'industrie française* e foram elogiados pelo júri.

No ano de 1830 entrou para a sociedade o filho Charles Pillivuyt (1810-1872) e a sociedade ficou conhecida como: Charles Pillivuyt & Cie. e no ano de 1847 abriram o seu depósito geral no n.º 46 a 50 na rue de Paradis-Poissonnière em Paris. A família Pillivuyt astutamente percebeu o potencial dos caminhos-de-ferro como o meio mais rápido e eficaz para escoar os seus produtos, e também abriram uma loja na rue de Paradis-Poissonnière, como foi igualmente seguido pela fábrica da família Hache.

63 Sobre a história da fábrica cf. BLOIT, Michel, «Une manufacture de porcelaine en Berry: Hache-Pepin Lehalleur, Vierzon 1795-1930», *Sèvres. Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique*, Sèvres, Société des Amis du musée national de Céramique, N.º 3, 1994, p. 48-55.

64 Aparentemente fundada em 1800 e a data aparece na obra: *Catalogue des Produits de l'Empire Français. Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel publié par ordre de la Comission Impériale.*

65 Abandonaram o edifício em 1894.

No ano de 1853 a família Pillivuyt abriu uma terceira fábrica em Mehun-sur-Yèvre, na mesma região e adjacente a sul de Foëcy, e a sociedade tornou-se numa das mais prolíficas produtoras de porcelana em França. No mesmo ano participou na *Exhibition of the Industry of All Nations* em Nova Iorque e onde ganharam uma medalha.

A Chs. Pillivuyt & Cie. participou na Exposição Universal de Paris em 1855 e foi galardoada com a medalha de primeira classe[66], elogiada pela elevada qualidade da porcelana branca exposta e, sobretudo, altamente recomendável pela moderação do seu preço. Na mesma exposição foram apreciadas as cores obtidas a grande fogo e as decorações, algumas incrustadas, em vasos de grandes dimensões, *sont remarquables par le bon goût et la modicité des prix*. A participação na exposição foi o propulsor para um extraordinário desenvolvimento e em 1862 participaram na Exposição Universal de Londres onde exibiram porcelana branca e decorada nos seguintes conjuntos e objectos: serviços de mesa, de sobremesa, de café, de chá, de almoço (nos dias de hoje pequeno-almoço) e de *toilette* em variadas formas; *cabarets*[67] para bebidas; vasos decorados; objectos de fantasia e de luxo; artigos especiais para exportação; porcelana própria para ir ao forno; artigos indicados para a química, a farmácia, a perfumaria e para outros usos industriais[68] e suportes para fios telegráficos[69]. A Chs. Pillivuyt & Cie. foi premiada com uma medalha de primeira classe.

Atente-se na diversidade de artigos para várias funções e público como tentativa de dominar o mercado, desde a realeza, a aristocracia, a burguesia e o consumidor em geral. O Rei D. Pedro V deverá ter tido um serviço de mesa e de sobremesa branco *com monograma P e uma corôa real* da Chs. Pillivuyt & Cie. [70].

A partir de 1862 a fábrica de Foëcy nunca mais foi mencionada e deverá ter sido encerrada ou vendida, visto nunca mais ter sido aludida nas fontes aqui consultadas, mas abriram outra em Nevers, no departamento Nièvre da região administrativa de Borgonha-Franco-Condado, ou seja a leste das duas outras fábricas. No mesmo período abriram uma loja em Marselha no boulevard de la Corderie n.º 13 e

66 Nas várias fontes coevas consultadas para este artigo também dizem que era de prata.

67 Mesas de pequena dimensão ou bandejas para servir bebidas quentes ou frias.

68 *São notáveis pelo seu bom gosto e preços módicos*, tradução livre do autor. *Catalogue des Produits de l'Empire Français. Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel publié par ordre de la Comission Impériale*, Paris, Imprimerie Impériale, 1862, p. 176-177.

69 AYMAR-BRESSION, Pierre, *La France à Londres en 1862. Revue de l'Exposition Universelle du Palais de Kensington*, Paris, Bureaux de l'Academie Nationale, 1862, p. 446.

70 Os serviços foram arrolados no Palácio das Necessidades, onde o monarca residiu, e foram entregues no dia 4 de Maio de 1914 à Família Real no exílio. APNA, Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, [...], 1910-1911, Vol. 2, Mantearia = Arrecadação, N.º 4955, fl. 681v. a 682v.

astutamente abriram outra em Londres em Hatton Garden n.º 21, uma das ruas mais *fashionable* na capital londrina[71].

Na Exposição Universal de 1867 em Paris levaram serviços de mesa, de sobremesa, de café, de chá, de pequeno-almoço e de *toilette*; *cabarets* para bebidas; jarras decoradas com flores; objectos de fantasia e de luxo; porcelana para restaurantes e para navios a vapor; porcelana para ir ao forno; artigos indicados para a química, a farmácia e a telegrafia[72], onde foram premiados com a medalha de ouro[73].

A Pillivuyt & Cie. participou igualmente nas exposições universais de 1878 e de 1900 em Paris onde também foi galardoada com medalhas de ouro.

Os serviços de mesa e de sobremesa criados pela Pillivuyt & Cie. apresentam as mesmas características dos demais coevos, como os de Sèvres e os da A. Hache et Pepin-Lehalleur. De facto, a apetência pelas formas sóbrias classicistas e pelas do rococó deu origem a formas híbridas e com decorações em consonância. O serviço de sobremesa de João Maria Colaço de Magalhães Velasques Sarmento, 1.º visconde de Condeixa (1806-1871) é exemplificativo e apresenta as seguintes características: pratos com aba recortada, como os de Sèvres; filete com decoração dentilhada em dourado na extremidade da aba e como nos exemplares setecentistas; banda colorida, neste caso lilás, a ocupar a totalidade da aba e representações de flores e de aves no centro dos pratos e dos fruteiros[74].

A adopção de bandas coloridas ladeadas, ou não, por filetes e/ou motivos padronizados, como arabescos e outros, foram amplamente empregues nas decorações de vários serviços utilitários. A mesma solução de filetes, motivos padronizados e arabescos, sem bandas, também foi empregue e esta propensão intensificou-se e foi predominante até ao início do século XX. As decorações eram acompanhadas, ou não, por monogramas ou por monogramas coroados ou por brasões de armas, coroados ou não, em variados estilos e geralmente dispostos da seguinte forma: ao centro ou na extremidade das tipologias dos serviços utilitários. A adopção destas marcas pessoais

71 O apetecível mercado londrino era estratégico para assegurar a exportação de artigos e outras companhias francesas, como por exemplo a fábrica de candeeiros Joseph Schlossmacher, também tinham lojas.

72 *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue Général publié par la Comission Impériale. Première Partie. Contenant les Oeuvres d'art (Groupes I, Classes 1 à 5)*, Paris, Henri-Justin-Édouard, 1867, p. V.

73 *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 18.

74 O serviço de sobremesa tem aparecido em lotes parciais na leiloeira Cabral Moncada e foram as seguintes peças: 2 pratos que foram o lote n.º 45 do leilão n.º 141 datado de 24 e 25 de Setembro de 2012; 1 prato que foi o lote n.º 486 do leilão n.º 146 datado de 4 e 5 de Março de 2013; 2 fruteiros que foram o lote n.º 108 do leilão *online* n.º 1035 datado de 26 de Junho a 2 de Julho de 2017 e os mesmos foram depois o lote n.º 6 do leilão n.º 191 datado de 27 e 28 de Novembro de 2017.

FIGURA 12 · Fruteiros de pé baixo do serviço de sobremesa do Visconde de Condeixa, Chs. Pillivuyt & Cie. (1840-1871); porcelana de pasta dura, 4,5x22,5Ø cm. Lote 108 do leilão *online* N.º 1035, datado de 26 de Junho a 2 de Julho de 2017. Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Luís Sousa 2017.

proliferou de tal forma que em alguns serviços passaram a ser colocadas assimetricamente ou do lado esquerdo dos pratos e das peças para servir[75], provavelmente de influência japonesa. O gosto pelo japonismo deu origem a decorações espraiadas e assimétricas de espécimes botânicos, representações humanas e de animais e de objectos utilitários e decorativos. Todavia, há que salientar que todas estas práticas decorativas foram amplamente empregues por causa do desenvolvimento técnico das cromolitografias: essenciais para a produção em grande escala dos serviços utilitários e foram, sobretudo, desenvolvidas pela Pillivuyt & Cie. e pela Haviland & Cie. [76].

[75] Dispostas propositadamente, visto o nosso olhar instintivamente ser mais direcionado para esse lado.

[76] AUSCHER, Ernest-Simon, *A History and Description of French Porcelain*, Londres, Cassell and Company, 1905, p. 166-167.

FIGURA 13 · Terrina do serviço de mesa de Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos, Pillivuyt & Cie. (1878-1905); porcelana de pasta dura, 17x27x22 cm. Lote 6 do leilão N.º 195 Antiguidades e Obras de Arte, datado de 24 e 25 de Setembro de 2018. Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha Monteiro 2018.

O serviço de mesa e de sobremesa do proprietário, industrial e comerciante Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1846-1905) espelha parte destas tendências da seguinte maneira: os limites das abas e das peças de servir têm um motivo padronizado; a pega da tampa da terrina é assimétrica e os fruteiros de pé alto do serviço de sobremesa têm o monograma no lado esquerdo[77].

O mesmo género de decoração e colocação do monograma foi seguido no serviço de mesa, de sobremesa, de pequeno-almoço, de chá e de café com fundo branco e azul-escuro encomendado pelo Rei D. Luís I de Portugal (1838-1889) e pela Rainha D. Maria Pia (1847-1911) na década de 1880, com o monograma *M. L. em phantazia* do casal, encimado pela coroa real, e também foi colocado no lado esquerdo dos pratos. Os serviços também têm as armas reais e foram posteriormente reforçados e com novas tipologias em Junho de 1894[78] onde se manteve o mesmo monograma (PNA, inv.º 17723 a 17730)[79].

77 As peças do serviço de sobremesa que apareceram no mercado leiloeiro foram 2 fruteiros de pé alto, no lote n.º 7 do leilão n.º 195 datado de 24 e 25 de Setembro de 2018.

78 O documento de despesa tem a data de 17 de Janeiro de 1895.

79 Os serviços foram designados como *Louça n.º 4 branca e dourada corôa e m.* (monograma), como consta no inventário *Louça de S. M. R.* (Louça de Sua Majestade Rainha) anterior a 1910 e que serviu como guia para a realização do arrolamento republicano. Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa Real, Cx. 7008; APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 13 e 30 e APNA, *Republica Portugueza. Serviço de Justiça. Autos civeis d'arrolamento dos bens moveis existentes no Paço d'Ajuda, [...]*, 31 de Agosto de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1643 a 1665, fl. 1458 a 1461v.

A elevada qualidade da pasta e das decorações desenvolvidas pela Pillivuyt & Cie. foram factores determinantes para a criação de um serviço de sobremesa provavelmente oferecido em 1886 pela prefeitura de Berry por ocasião do casamento[80] do Príncipe Real D. Carlos I de Portugal (1863-1908), filho do Rei D. Luís e da Rainha D. Maria Pia, com a Princesa Amélia de Orleães (1865-1951), neta do Rei Luís Filipe I de França, com a seguinte legenda: *1886 / Hommage du Berry*[81].

A Pillivuyt & Cie. após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) passou por sérias dificuldades financeiras e conseguiu recuperar financeiramente[82].

O sucesso comercial destas fábricas prende-se, em parte, com o desenvolvimento dos caminhos-de-ferro em França e só em 1860 chegou à região de Limoges, o que despoletou o desenvolvimento da Henri Ardant & Cie. e a extraordinária ascensão da Haviland & Cie., ambas sedeadas em Haute-Vienne.

A Henri Ardant & Cie. deverá ter sido fundada por volta de 1858 pelo industrial Henri Ardant (1828-1883) e após ter dissolvido a sociedade criada em 1854 com o industrial Pierre Poncet, denominada Poncet & Ardant[83]. A fábrica dedicou-se à produção de *vases, objects d'ornement et autres de porcelaine*[84], e participou na Exposição Universal de 1855 em Paris e rapidamente tornou-se numas das mais bem-sucedidas.

A Henri Ardant & Cie. na Exposição Universal de 1862 em Londres levou *fancy porcelain articles*[85] e foram dispostos [*in*] *a very beautiful display* […] *of white porcelain*, onde foi galardoada e os seus artigos eram já exportados, assim como os da fábrica J. Pouyat, também de Haute-Vienne, para o Reino Unido[86]. De facto, de acordo com a leitura da bibliografia coeva, grande parte dos fabricantes franceses quiseram alcançar uma porcelana com um tom branco perfeito e superior como forma de

[80] A hipótese do casamento foi avançada pela leiloeira Sotheby's.

[81] O serviço foi entregue no dia 14 de Novembro de 1913 à Família Real no exílio. O remanescente serviço foi o lote n.º 96 do leilão New Époque: Adrian Alan – Selected Works, no dia 28 de Outubro de 2022 na prestigiante leiloeira Sotheby's em Londres. Cf. APNA, Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, [...], 1910-1911, Vol. 2, Mantearia = Arrecadação, N.º 4961, fl. 684v. a 685v. e SOTHEBY'S – Lot 96, 2020. *In* https://www. sothebys. com/en/buy/auction/2020/new-epoque-adrian-alan-selected-works/a-french-porcelain-royal-dated-armorial-part (2022. 12. 12; 22:00h).

[82] Actualmente dedica-se ao fabrico de porcelana para forno e para hotelaria.

[83] Aparentemente laboraram nas anteriores instalações fabris da real manufactura adquirida em 1784 pelo Rei Louis XVI.

[84] *Jarras, objectos de decoração e outros em porcelana*, tradução livre do autor. RICHARD, Ennemond, *Lettres sur l'Exposition Universelle de Paris en 1855*, Lyon, Imprimerie de Benoît Boursy, 1855, p. 124.

[85] *Artigos de fantasia em porcelana* ou *Artigos chiques em porcelana*, tradução livre do autor. *By Authority of her Majesty's Commissioners, International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Industrial Department*, Londres, Truscott, Son, & Simmons, 1862, p. 199.

[86] *Tinham também uma exposição muito bonita de porcelana branca*, tradução livre do autor. *The Practical Mechanic's Journal, Record of the Great Exhibition 1862*, Londres, Longman, Green, Longman, and Roberts, 1862, p. 422.

seduzir o público consumidor, vincando assim a sua presença no mercado internacional e garantindo a exportação em grande quantidade dos seus produtos.

No mesmo período Henri Ardant & Cie. abriu uma loja ou tinha um agente em Paris[87] e em 1864 participou na *Exposition de la Société des amis des Arts de Limousin* onde expôs *une série complète des ouvrages artistiques exécutés sous son intelligence direction; des bustes connus, reproduits avec un rare bonheur en biscuit fin, deux vases à panse large, à décor bleu et vert au grand feu de four sous émail dans le genre des vieilles faïences, une buire délicate, élancée comme une belle fleur, si lègère qu'elle peut passer pour un tour de force de fabrication, enfin une coupe large, décorée d'une ronde d'enfants avec un goût exquis et une réussite complète, forment l'ensemble le plus attrayant. Tous les objects exposés sont fabriqués avec des pâtes à porcelaine sortant des carrières de kaolin de Saint-Yrieix, près Limoges, et peuvent, par la blancheur et la transparence, soutenir le parallèle avec les produits si renommés de la Manufacture de Sèvres*[88].

Na Exposição Universal de 1867 em Paris levou *services de table, à thé, de toilette, et porcelaines artistiques*[89], onde foi premiada com a medalha de prata[90]. Efectivamente, os seus *biscuits sont d'une blancheur virginale qui fait valor toute la finesse de leur exécution.*

Rien de médiocre sur les étagères de cet exposant, bustes, statuettes, vases, sont exécutés avec un goût et un sentiment artistique que l'on ne saurait trop louer.

Il arrive très-souvent que les pièces en biscuit se fendillent ou se déjettent au four, et ces défauts, en altérant la pureté des lignes, leur ôtent toute leur valeur artistique.

Les bons payant toujours pour les mauvais, les mauvaises statuettes en biscuit, répandues à profusion dans le commerce par des fabricants sans conscience, ont singulièrement refroidi les amateurs depouis nombre d'années.

Nous devons donc remercier M. Ardant de nous donner des pièces irréprochables, dans un genre charmant, que les Vandales de l'art industriel menaçaient sérieusement de faire tomber dans le plus complet discrédit.

87 George Augustus Sala na sua obra *Notes and Sketches of the Paris Exhibition* de 1868 menciona a fábrica como *Henri Ardant & Cie. of Limoges and Paris*.

88 *Uma série completa de obras artísticas executadas sob a sua inteligente direcção; bustos bem conhecidos, raramente e felizmente reproduzidos em* biscuit *fino, duas jarras de grande formato, com decoração a azul e a verde grande fogo sobre esmalte, no mesmo estilo das faianças antigas, um delicado gomil, esguio como uma bela flor e tão leve que passou por um* tour de force *durante a sua cozedura, e finalmente um grande cálice, decorado em roda com a representação de crianças, de gosto requintado e um verdadeiro sucesso, constituem o conjunto mais atractivo. Todos os objectos expostos são feitos em pasta de porcelana proveniente das jazidas de caulino de Saint-Yrieix, perto de Limoges, e podem, pela sua brancura e transparência, ser comparados com os famosos produtos da Manufactura de Sèvres*, tradução livre do autor. LAJOLAIS, A. Louvrier, «L'Exposition de la Société des amis des Arts de Limousin», *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, Tomo XVII, 1864, p. 183.

89 *Serviços de mesa, de chá e de toilette e porcelanas artísticas*, tradução livre do autor. *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue Général publié par la Comission Impériale. 3e Livraison. Mobilier. Groupe III. – Classes 14 a 26*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 24.

90 *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 19.

Le morceau capital de l'envoi de M. Ardant, est un vase de grande dimension soutenu par deux femmes, vase commandé par le cercle de l'Union de Limoges.

Trés-peu chargé d'ornements, ce travail a cette grâce et cette simplicité calme des belles œuvres[91].

O vaso encomendado pelo Cercle de l'Union de Limoges foi desenhado e concebido pelo escultor Adolphe Martial Thabard (1831-1905) ao gosto greco-romano e da época da renascença, para fazer parte de uma *garniture de cheminée*[92].

Na mesma exposição levou *some delightful services in pure white porcelain, chaste in design, and full of unaffected grace. They should be cheap, too; and that is the chief need in France*[93].

No ano de 1868 a direcção era encabeçada pelo próprio Henri Ardant e pelo industrial Bordeau *qui ont cherché à réaliser en debors de Paris, certains ouvrages de bon goût, qui semblaient jusqu'alors l'apanage exclusif de la capitale. Leur fabricantion comprend tous les objects de luxe et d'utilité qui sont du domaine de la porcelaine; mais ils ont porté surtout leurs efforts à perfectionner la forme, la blancheur et l'élégance, que beaucoup croyant incompatibles avec certains objects usuels de la porcelaine dure. Ils sont de cette phalange d'industriels qui, toujours sur la brèche, pensent que la province peut lutter dans une certaine proportion avec Paris, et que Limoges a un nom glorieux à soutenir*[94].

[91] *Os seus biscuits são de uma brancura virginal que enfatiza a delicadeza da sua execução.*
Nada de medíocre consta nas prateleiras deste expositor, bustos, estatuetas e jarras são executados com um gosto e um sentimento artístico, que não se pode elogiar em demasia.
Acontece muito frequentemente, que os biscuits estalam ou se desfazem no forno, e estes defeitos, ao alterar a pureza das linhas, privam-nos de todo o seu valor artístico.
Os bons pagam sempre pelos maus, e as más estatuetas em biscuit, profusamente espalhadas por fabricantes sem consciência no mercado, têm refreado singularmente os amadores durante muitos anos.
Devemos por isso agradecer ao Sr. Ardant por nos ter dado peças irrepreensíveis, num género encantador, que os Vândalos da arte industrial ameaçavam seriamente e completamente descredibilizar.
A peça mais importante da remessa do Sr. Ardant é um grande vaso apoiado por duas mulheres e encomendado pelo cercle de l'Union de Limoges.
Muito pouco ornamentado, este trabalho tem aquela graça e a simplicidade calma das obras belas, tradução livre do autor. NEWIL, Charles, «Promenades a l'Exposition Universelle de 1867», *Journal pour Tous, Magasin Littéraire Illustré*, Paris, Tomo XX, N.º 1007, 25 de Maio de 1867, p. 255.

[92] O vaso encontra-se actualmente no Musée d'Orsay (inv.º ADL 9266). MUSÉE D'ORSAY – Manufacture Ardant, 2022. *In* https://www. musee-orsay. fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/manufacture-ardant-885 (2022. 12. 28; 15:00h).

[93] *Henri Ardant & Cie., de Limoges e de Paris, levaram alguns deliciosos serviços em porcelana branca pura, casta no desenho e cheia de graça não afectada. Também deveriam ser baratos; e essa é a principal necessidade em França*, tradução livre do autor. SALA, George Augustus, *Notes and Sketches of the Paris Exhibition*, Londres, Tinsley Brothers, 1868, p. 162.

[94] *Que procuraram produzir na periferia de Paris certas obras de bom gosto e que até então pareciam ser um privilégio exclusivo da capital. Fabricam todos os objectos de luxo e de utilidade que se encontram no domínio da porcelana, mas eles levaram especialmente a cabo os seus esforços no sentido de aperfeiçoar a forma, a brancura e a elegância, que muitos consideravam incompatíveis com certos objectos de uso corrente em porcelana de pasta dura. Pertencem àquela falange de industriais que, sempre em alerta, pensam que a província pode competir em alguma proporção com Paris e que Limoges tem um nome glorioso a defender*, tradução livre do autor. M. V., «Vase commandé par le cercle de l'Union de Limoges», *Le Monde Illustré*, Paris, ano XII, N.º 561, 11 de Janeiro de 1868, p. 27-28.

No mesmo ano a fábrica já tinha ganho medalhas de bronze, uma medalha de prata na exposição mencionada, uma medalha de ouro e cinco medalhas de honra, *ils ont en toutes les récompenses ambitionnées par les industriels*[95], afirmando-se assim como *industrie d'art*[96].

No mercado de antiquariato e leiloeiro francês e britânico aparecem regularmente peças decorativas, como jarras, vasos e cache-pots, de grande qualidade estilística e técnica.

A Henri Ardant & Cie. deverá ter encerrado por volta de 1884 e nesse ano[97] já pertencia ao industrial Raymond Laporte[98].

No mesmo departamento de Haute-Vienne o norte-americano David Haviland (1814-1879) fundou em 1842 uma companhia que viria a ser a mundialmente afamada Haviland & Cie., mas antes dedicou-se à decoração e à comercialização de porcelana, cujas peças em branco eram encomendadas a várias fábricas[99]. No ano de 1853 participou na *Exhibition of the Industry of All Nations* de Nova Iorque, onde foi galardoado com uma medalha, e no ano de 1855 participou na Exposição Universal de Paris, onde obteve uma medalha de prata pela elevada qualidade dos seus produtos.

A relação com os Estados Unidos da América foi essencial para a exportação e para o incremento das vendas, com artigos desenhados ao gosto americano e onde se aliou o gosto britânico – essencial para cativar o público – com o *bon goût* francês. A fábrica começou assim a crescer substancialmente, com a implementação de maquinaria e foi oficialmente fundada no dia 1 de Março de 1865 como Haviland et Compagnie (Haviland & Cie.), mas só nesse ano tiveram permissão para construir um forno para o fabrico de porcelana de pasta dura e posteriormente também se dedicaram à produção de faiança e de porcelana de pasta tenra[100].

95 *Têm todas as recompensas a que a indústria aspira*, tradução livre do autor e da mesma referência anterior.

96 *Annuaire publié par La Gazette des Beaux-Arts. Ouvrage contenant tous les Renseignements Indispensables aux Artistes et aux Amateurs*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1869, p. 181.

97 No antiquário canadiano Rariora Gallery de Ontario encontra-se à venda parte de um serviço de sobremesa em formas ao gosto rococó e representações de aves de caça. As peças encontram-se marcadas pela fábrica e pelas do importador norte-americano Abram French Co. de Boston, que cronologicamente coincidem com este período.

98 PICARD, Alfred (direcção), *Ministère du Commerce et de l'Industrie et des Colonies. Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapports du Jury International, publiés sous la direction de M. Alfred Picard, Inspecteur Général des ponts et chaussées, Président de section au conseil d'État, Rapporteur Général. Groupe III – Mobilier et accessoires. Classes 17 à 29*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, p. 217-218.

99 David Haviland dedicava-se à importação e ao comércio de porcelana e faiança inglesa em Nova Iorque, mas um dia deparou-se com peças em porcelana de pasta dura francesa da região de Limoges e achou-as de qualidade superior às inglesas. O fascínio em torno da porcelana e a ambição de fornecer o mercado norte-americano com porcelana francesa de elevada qualidade levou-o a ir para França. David Haviland chegou com a sua família, a sua mulher Mary Haviland e o seu filho Charles Edward Haviland então com dois anos, no Outono de 1841 à região de Foëcy e tomou conhecimento das fábricas e das jazidas de caulino. No ano de 1842 nasceu o seu filho Théodore Haviland e fundou a sua companhia.

100 Jennie J. Young em 1884 escreveu que a fábrica tinha reavivado há uns anos atrás a produção de porcelana de pasta tenra, alcançando assim um grande sucesso pela aplicação de cores.

No ano de 1859 os seus *services de table* eram vendidos em Paris através do fabricante e decorador de porcelana F. Dommartin no número 13 da rue des Petites Ecuries[101].

No mesmo período David Haviland começou a contar com o apoio do filho Charles Edward Haviland (1839-1921) na fábrica de Limoges e o filho Théodore Haviland (1842-1919) foi enviado para os Estados Unidos da América, para assegurar a exportação da porcelana.

A Haviland & Cie. astutamente seguiu o mesmo objectivo da A. Hache et Pepin-Lehalleur e da Pillivuyt & Cie. e que foi: oferecer ao mercado um produto de elevada qualidade a preços que abrangessem o maior número possível de clientes, abriram os seus próprios *ateliers* de decoração em Limoges e em Paris e contrataram artistas conceituados para o desenho das formas e a criação das decorações, garantindo assim uma elevada produção técnica e artística.

Na Exposição Universal de 1867 em Paris foram galardoados com a medalha de prata[102] e a fábrica começou a exportar consideralmente.

O *atelier* de decoração na cidade de Paris abriu em 1876 no n.º 116 da rue Michel Ange e ficou conhecido como l'Atelier d'Auteuil, cujo director foi o artista Félix Henri Bracquemond (1833-1914), que tinha trabalhado anteriormente na Manufactura de Sèvres, reconhecido pelo seu trabalho inspirado no japonismo e pelo contacto com os pintores impressionistas. No mesmo espaço trabalhou o artista Henri Lambert (1836-1909) e o resultado foi peças em porcelana e em faiança de elevada qualidade, profundamente modernas e com desenhos nunca antes vistos.

No ano de 1879 faleceu David Haviland e a fábrica ficou para os dois filhos, mas decidiram terminar a sociedade em 1891 e Charles Edward Haviland ficou com a fábrica e Théodore Haviland fundou em 1893 outra com o seu nome[103].

No ano de 1882 a Haviland & Cie. já tinha a sua loja aberta ao público no Faubourg Poissonnière[104].

[101] Didot-Bottin, *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, ou, Almanach des 1,500,000 adresses de Paris, des départements, des colonies et des pays étrangers*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils, et Cie., 1859, p. 822-823.

[102] *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 19.

[103] Sobre a história da família Haviland ver o artigo de Laurens d'Albis e publicado *online* no site do Musée protestant. ALBIS, Laurens d' – Les Haviland, une famille de porcelainiers, 2022. *In* https://museeprotestant. org/notice/haviland-une-famille-de-porcelainiers/ (2022. 12. 17; 15:00h).

[104] No seu interior tinha móveis vitrine para a exposição dos seus artigos desenhados pelo arquitecto Alfred Philippe Aldorphe e executados pelo marceneiro Bonhomme. *Journal de Menuiserie. Spécialement destine aux architects, aux menuisiers et aux entrepreneurs*, Paris, Veuve A. Morel Et Compagnie, 1882, p. 41.

Neste período o famoso ceramista francês Théodore Deck (1823-1891) inspirou-se em peças chinesas, japonesas e islâmicas para criar peças de grande qualidade estética, cujo trabalho influenciou outros artistas e a produção artística de várias fábricas. As mesmas fontes de inspiração também foram seguidas pela Pillivuy & Cie. e pela Haviland & Cie., acompanhado assim o gosto vigente e intensificado após as escavações arqueológicas no médio oriente[105].

No Museu Nacional Soares dos Reis há dois pratos rasos da Haviland & Cie. com um B encimado por uma coroa ducal (MNSR, inv.º 768 Cer MNSR e 769 Cer MNSR) com decorações prensadas ao gosto da cerâmica chinesa seiscentista denominada por Longquan. O tom é ligeiramente amarelado e em ambos encontra-se a marca usada de 1876 a 1889 e simultaneamente a da maison L'Escalier de Cristal de Paris. Poderá tratar-se do serviço de mesa e de sobremesa[106] *com coberta amarelada, ornamentos em relevo, filetes de ouro e um B. dourado, encimado pela côroa real* do Príncipe Real D. Carlos de Portugal e que também era Duque de Bragança[107].

A Haviland & Cie. no último quartel do século XIX alcançou um sucesso extraordinário em termos técnicos, visíveis na calibragem e na modelação da porcelana, onde foram aplicadas decorações extremamente apelativas e consideradas muito modernas. As suas criações prenderam a atenção da realeza e da aristocracia. A Família Real Portuguesa mostrou uma forte apetência e após a ascensão ao trono em 1889 de D. Carlos como Rei D. Carlos I de Portugal houve uma substancial encomenda, por volta de 1894, de serviços de mesa, de sobremesa, de café, de chá e de pequeno-almoço para o Palácio das Necessidades em Lisboa, onde era a residência oficial do monarca[108], e para a Cidadela de Cascais[109] e para o Palácio da Pena em Sintra[110], residências de veraneio do mesmo. Os serviços foram posteriormente reforçados em 1901 e em 1903[111].

105 YOUNG, Jennie J., «Pottery, Old and New», *The Contemporary Review*, Londres, Isbister & Company, Vol. XLV, 1884, p. 204-205.

106 Não foram encontradas ainda provas documentais para estabelecer se os serviços pertenceram ao Rei D. Carlos.

107 Os serviços foram entregues no dia 5 de Janeiro de 1914 à Família Real no exílio. APNA, Arrolamento Judicial do Palácio das Necessidades, [...], 1910-1911, Vol. 2, Mantearia = Arrecadação, N.º 4968, fl. 688v.

108 Os serviços foram entregues no dia 14 de Novembro de 1913 à Família Real no exílio. APNA, *op. cit.,* N.º 4961, fl. 684v. a 685v.

109 O primeiro registo data de 9 de Novembro de 1894. ANTT, Casa Real, Cx. 7353, doc. 438.

110 Os serviços ostentam a coroa real e as tipologias são as correntes, complementadas por *bonbonniéres* (bonboneiras, e no antiquariato e no mercado leiloeiro são erradamente designadas como mostardeiras) e por *porte violettes* (conjunto de três floreiras unidas para violetas e atente-se no uso desta flor e muito em voga neste período). O primeiro registo data de 1895 e os serviços foram descriminados no inventário de 1897. Cf. Arquivo Palácio Nacional da Pena (APNP), *Inventário dos Moveis e mais objectos existentes nas Reaes Propriedades da Pena 1897*, 1897, PNP, inv.º PNP678, p. 79-80.

111 MATOS, Maria Antónia Pinto de «Serviço de jantar, chá e café», *In* GASPAR, Diogo (coordenação), *Ourivesaria e Porcelana do Palácio de Belém*, Lisboa, Museu da Presidência da República, 2005, p. 150-151.

No mesmo período a Rainha D. Maria Pia também demonstrou interesse pela Haviland & Cie. e em 1893 encomendou um serviço de mesa, de sobremesa, de café, de chá e de pequeno-almoço e um tête-à-tête para chá para o Palácio de Sintra, então residência de veraneio, com o seu monograma coroado e decorados com composições florais espraiadas denominadas por *Fleurs de Saxe*, inspiradas em exemplares setecentistas[112].

O gosto pela Haviland & Cie. continuou e em Junho de 1894 a Rainha D. Maria Pia adquiriu na selecta maison L'Escalier de Cristal[113] o reforço e a aquisição de novas tipologias do serviço de mesa, de café, de chá e de pequeno-almoço em porcelana de pasta dura da mesma e onde foi aplicado o monograma LM coroado[114]. Nos serviços foram aplicadas cromolitografias de flores criadas pelo artista E. Girardin e denominadas *Fleurs Parisiennes*. Os serviços caracterizam-se pela disposição assimétrica dos espécimes botânicos e estilizados ao gosto japonizante e da pintura impressionista então em voga. Com efeito, os tons esbatidos do serviço de mesa antecipam o fim da refeição e que termina realisticamente no serviço de sobremesa em porcelana do tipo *bone china* da inglesa Minton (1793-2005), denominado *Feuilles Mortes*, com o mesmo monograma coroado anterior[115] e igualmente reforçado e com novas tipologias adquiridas na mesma data[116]. A conjugação invulgar deste conjunto, em pastas, formas e decorações

[112] As formas foram modeladas pelo famoso ceramista Albert-Louis Dammouse (1848-1926) e denominadas Marseille, muito provavelmente inspiradas nas formas setecentistas das faianças produzidas por várias manufacturas na cidade de Marselha, como as Veuve Perrin (1748-1803) e as de Gaspard Robert (1753-1799). A decoração é da autoria do pintor Henri-Léon Pallandre e consiste em flores estilizadas ao gosto setencista denominadas *Fleurs de Saxe*, mas estas e as formas dos serviços foram modernizadas de acordo com o gosto coevo. Os serviços em 1896 foram reforçados com mais peças e foram designados como *Louça n.º 5 limoges com dourado corôa e m.,* como consta no inventário *Louça de S. M. R.* referido anteriormente. Cf. APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 30; APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 31 de Agosto de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1643 a 1665, fl. 1458 a 1461v. e CORREIA, Cristina Neiva, «Lunching with flowers. Porcelanas nos almoços reais da Primavera de 1905, em Sintra», *In* FERRO, Inês e PEREIRA, António Nunes (editores), *A Royal Lunch. A visita a Sintra da Rainha Alexandra do Reino Unido. 24 de março de 1905*, Sintra, Parques de Sintra – Monte da Lua, 2019, p. 112-166.

[113] O documento de despesa está datado de 17 de Janeiro de 1895.

[114] O documento de despesa da primeira encomenda não foi ainda localizado.

[115] No ano de 1889 a Rainha D. Maria Pia adquiriu por duas vezes 36 pratos (*plateaux* no original) do serviço de sobremesa, conforme os documentos de despesa datados de 10 de Novembro e de 10 de Dezembro. Cf. ANTT, Casa Real, Cx. 7009.

[116] Na última encomenda os serviços deverão ter ficado terminados em Junho de 1894. No serviço da Minton as pegas dos açucareiros foram baseadas nas congéneres de peças setecentistas da manufactura de Sèvres. Os serviços foram designados como *Louça n.º 3 folhas mortas, corôa e m.,* no inventário *Louça de S. M. R.* . Cf. ANTT, Casa Real, Cx. 7008; APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 13 e 30 e APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 31 de Agosto de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1625 a 1642, fl. 1456v. a 1458.

diferentes[117], é o único caso conhecido, até agora, de encomendas deste género efectuadas pela Família Real Portuguesa[118].

No ano de 1896 no Grand Dépôt E. Bourgeois em Paris a Rainha D. Maria Pia adquiriu um serviço de mesa e de sobremesa nas formas *Torse*[119] da Haviland & Cie., para a sua residência de veraneio: o Chalet do Estoril. Os serviços foram originalmente complementados por outro de sobremesa da fábrica Laviolette de Limoges e pintado pelo afamado artista Muville, com representações de peixes, de aves, de flores e de pintainhos[120]. Os serviços são exemplificativos do apurado gosto que a rainha tinha ao encomendar cada conjunto para um determinado ambiente decorativo.

A Rainha D. Maria Pia em 1901[121] e em 1905 esteve em Paris e nessas duas ocasiões obteve da Haviland & Cie. as seguintes peças:

- um serviço de café, de chá e de pequeno-almoço para duas pessoas nas formas *Torse* com filete preto e dourado e o seu monograma coroado através do Grand Dépôt E. Bourgeois (PNA, inv.º 22824 a 22832);

[117] De facto, levou Ana Maria Batalha Reis e Francisco de Carvalho Louro a classificarem o serviço de sobremesa como de jantar. Os pratos de sobremesa foram designados como rasos e os açucareiros como molheiras com tampas.

[118] A Rainha D. Maria Pia tinha, pelo menos, dois serviços para chá de porcelana europeia e um serviço de mesa de porcelana chinesa de exportação – adquirido este último no leilão de 1901 do Marquês da Foz (1849-1917) – setecentistas e compósitos. Apud FEVEREIRO, António Cota, «Do Palácio Foz para os Paços Reais, as aquisições da Família Real Portuguesa no leilão de 1901», *In* NETO, Maria João e MALTA, Marize (editores), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Coleções Reais e Coleções Oficiais*, Lisboa, Caleidoscópio, 2020, p. 156-157.

[119] Caracterizada por ter os rebordos em espiral e relevados.

[120] Os serviços foram designados como *Louça n.º 11 em gomos friso e silvado dourado corôa e m.,* como consta no inventário *Louça de S. M. R.,* mas na realização deste trocaram a numeração e este foi dado como o n.º 5 e os serviços de Sintra como o n.º 11, que efectivamente não se encontravam no Palácio da Ajuda. Cf. APNA, *Inventário do Real Chalet Estoril*, 1896 a 1910, Mantieiria, p. 174-175; APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 30; APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 1 de Setembro de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1666 a 1670, fl. 1462v. a 1463 e FEVEREIRO, António Cota, "A iluminação no Chalet do Estoril ao tempo da rainha D. Maria Pia," *Herança – Revista de História, Património e Cultura*, Vol. 3, N.º 1, 2020, 65-66. https://doi. org/10. 29073/heranca. v3i1. 238 (2022. 12. 13; 21:45h).

[121] Na mesma viagem comprou os seguintes serviços: de Meissen para pequeno-almoço e chá (PNA, inv.º 22744); de Meissen para café e chá (PNA, inv.º 22655); da Sarreguemines para café, chá e pequeno-almoço e importado pelo Grand Dépôt E. Bourgeois (PNA, inv.º 22794); de Meissen para pequeno-almoço (PNA, inv.º 49422); da checa Pirkenhammer (fundada em 1803 e ainda em actividade) para café (PNA, inv.º 22834); de porcelana da Boémia para café e espiralado; da Pirkenhammer para café, chá e pequeno-almoço; da Pirkenhammer para café, chá e pequeno-almoço (PNA, inv.º 13797 ou 22693); da Pirkenhammer para café, chá e pequeno-almoço (PNA, inv.º 13713); de porcelana branca forte para café e de porcelana branca, com flores em azul e vermelho, para café. Todos os serviços foram designados como *Louça n.º 19 serviços dif. tes para chá e café*, como consta no inventário *Louça de S. M. R.* . No arrolamento republicano os serviços foram respectivamente numerados como o n.º 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12. Cf. APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 30 e APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 2 e 4 de Setembro de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1815 a 1870, fl. 1479v. a 1486.

- um serviço para café individual com bandeja, *com ornatos cavados de rocagem, ramos de flôres a côres desvanecidas e laivos dourados*, ao gosto neorrococó modernizado (PNA, inv.º 22739 a 22747)[122];
- uma floreira aos gomos com alma (PNA, inv.º 49617);
- uma bacia com jarro de pequena dimensão[123].

A encomenda destes serviços pela Rainha D. Maria Pia teve como objectivo equipar os palácios onde residia sazonalmente e em número suficiente para determinada ocasião[124].

[122] Os dois serviços foram designados como *Louça n.º 19 serviços dif. tes para chá e café*, como consta no inventário *Louça de S. M. R.,* respectivamente numerados como o n.º 4 e o n.º 13. Cf. APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 30 e APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 4 de Setembro de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1832 a 1837 e 1871 a 1875, fl. 1481 a 1481v. e 1486v.

[123] A floreira esteve no seu *Quarto de dormir* e a bacia com jarro no seu *Toucador* no Palácio da Ajuda. Cf. ANTT, Casa Real, Cx. 7353, doc. 443 e APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 20 de Maio de 1911, Vol. 2, Quarto de cama da Senhora D. Maria Pia, S N.º 854, fl. 655v. a 656 e 27 e 30 de Maio de 1911, Vol. 3, Toucador da snr.ª D. Maria Pia, T N.º 46 e 143, fl. 705 a 705v. e 728.

[124] Nos inventários aqui mencionados os serviços da Rainha D. Maria Pia descriminados em 1894 foram os seguintes: N.º 1 Sèvres, serviço de mesa, sobremesa, café e chocolate (PNA, inv.º 22310); N.º 2 Meissen, serviço de mesa, sobremesa e chá (PNA, inv.º 14156); N.º 3 Haviland & Cie. e Minton, Folhas Mortas (PNA, inv.º 16832 e 17625); N.º 4 Pillivuyt & Cie. (PNA, inv.º 18594 e 17723); N.º 5 Haviland & Cie., Palácio de Sintra (PNS, inv.º PNS1827); N.º 6 Vista Alegre, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço, e onde incluíram chávenas para pequeno-almoço, chá e café da Vista Alegre (no arrolamento é o N' N.º 1907 a 1909), ambos usados no Chalet do Estoril; N.º 7 chávenas para chá e para chocolate; N.º 8 Minton para o Grand Dépôt E. Bourgeois, serviço de mesa, café, chá e pequeno-almoço; N.º 9 Meissen, chávenas para chocolate; N.º 10 Herend, serviço de mesa, sobremesa e café (PNA, inv.º 14069); N.º 11 China ou Japão, serviço de chá e café; N.º 12 China ou Japão, serviço de chá; N.º 13 China, serviço de mesa e sobremesa; N.º 14 Sèvres, serviço de chá e pequeno-almoço (PNA, inv.º 16767) e N.º 15 Haviland & Cie. e Laviolette. Na listagem posterior, de 1901 a 1910, a ordem foi a seguinte: N.º 1 Sèvres; N.º 2 Meissen, foi aumentado (f. a.); N.º 3 Haviland & Cie. e Minton, f. a. ; N.º 4 Pillivuyt & Cie., f. a. ; N.º 5 Haviland & Cie., Palácio de Sintra, f. a. ; N.º 6 Vista Alegre, Palácio de Sintra, serviço de mesa e sobremesa (PNS, inv.º PNS799); N.º 7 Vista Alegre, Palácio de Sintra, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço (PNS, inv.º PNS179); N.º 8 Real Fábrica de Louça de Sacavém, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço (PNS, inv.º PNS1097); N.º 9 Desconhecido, Chalet do Estoril, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço (não foi mencionado no arrolamento judicial); N.º 10 Vista Alegre, antigo N.º 6 (não foi mencionado no arrolamento judicial); N.º 11 Haviland & Cie. e Laviolette, antigo N.º 15 e f. a. ; N.º 12 Théodore Haviland, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço (PNA, inv.º 13892 e PNS, inv.º PNS1547); N.º 13 Meissen, adquirido em 1901 (PNA, inv.º 16583); N.º 14 Meissen, adquirido em 1901 (PNA, inv.º 16211); N.º 15 Herend, antigo N.º 10; N.º 16 Minton para o Grand Dépôt E. Bourgeois, antigo N.º 8, em 1901 f. a. (está no Palácio Nacional da Ajuda); N.º 17 Minton, serviço de mesa, sobremesa, café, chá e pequeno-almoço (está no Palácio Nacional da Ajuda); N.º 18 China e Japão, os antigos N.º 11, 12 e 13 e os serviços adquiridos em 1901 ao Marquês da Foz; N.º 19 serviços para café, chá e pequeno-almoço já descriminados e N.º 20 vários serviços, um para mesa e os restantes para café, chá e pequeno-almoço, entre eles um para café da italiana Ginori em estojo (PNA, inv.º 676 a 683). Cf. APNA, Cx. 10. 2. 2., doc. 13 e 30; APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 30 e 31 de Agosto e 1, 2, 4 e 5 de Setembro de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1593 a 1915, fl. 1453 a 1497 e ANTT, Ministério das Finanças, Cx. 7805, *Processo de arrolamento ao Paço de Sintra*, 1910-1941, 31 de Dezembro de 1910, Casa da louça, N.º 1755, fl. 187v. a 190v.

FIGURA 14 · Fruteiro, França (1860-1900); porcelana de pasta dura, 9,5x22Ø cm.
Colecção e fotografia do autor.

A Haviland & Cie. continua em laboração nos dias de hoje e é no seu género uma das mais prestigiantes a nível mundial[125].

A Haviland & Cie., a Pillivuyt & Cie. e a Hache, Julien et Compagnie na última metade do século XIX tornaram-se nas maiores produtoras de porcelana francesas, com capacidade de fornecer o mercado interno e de exportação em grande escala, fazendo assim concorrência às congéneres britânicas, maioritariamente reunidas em Stoke-on-Trent, e às alemãs.

[125] Sobre as peças existentes no Palácio Nacional da Ajuda e a porcelana francesa aqui abordada cf. REIS, Ana Maria Batalha e LOURO, Francisco de Carvalho, *Porcelana Europeia, Reservas do Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 89-123. A informação dos arrolamentos partiu da nossa investigação.

FIGURA 15 · Chávena para café baseada nas formas Peyre de Sèvres, França (1860-1900); porcelana de pasta dura, chávena 6,3x8,7x6,6Ø cm, pires 1,8x11,7Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 16 · Candeeiros moderadores com a efígie da deusa Deméter e do Imperador Alexandre, o Grande, Lépine & Bourdon (1860-1885); latão, porcelana de pasta dura, aço, folha-de-flandres e couro, 49x18Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

O gosto por formas sóbrias e de inspiração clássica ainda continuava com grande procura e como podemos observar num fruteiro, com decoração assimétrica obtida através de cromolitografia e retoques manuais, que detemos. A apetência por este género de desenho levou a que a forma denominada Peyre da manufactura de Sèvres – introduzida em 1848 – fosse copiada por várias fábricas francesas, como podemos constatar numa chávena com pires para café, decorada manualmente, que nos pertence.

A relevante indústria de luminária parisiense sagazmente aproveitou os avanços tecnológicos em torno da cerâmica e encomendou às fábricas peças especificamente desenhadas para os seus candeeiros[126], como por exemplo os corpos principais de um par de candeeiros do tipo *modérateur* (moderador)[127] da fábrica Lépine & Bourdon de Paris, com efígies de figuras da mitologia grega e do Imperador Alexandre, o Grande ou Alexandre III da Macedónia (c. 356-c. 323)[128] obtidas por cromolitografias e pinturas manuais, que detemos na nossa colecção.

Os *ateliers* de decoração na cidade de Paris começaram a ganhar relevância e com artigos a preços variados para satisfazer a elevada procura, como o da prestigiante maison L'Escalier de Cristal (1808-1923) desde 1872 no gaveto da rue Scribe n.º 6 e da rue Auber n.º 1, próximo à Ópera e para um público muito selecto; o do decorador Le Rosey-Rihouet na rue de la Paix[129]; o do decorador F. Dommartin na rue des Petites Ecuries, paralela à rue de Paradis-Poissonnière, e o do Grand Dépôt E. Bourgeois (1863-?) na rue Drouot n.º 21 e 23, considerado o maior armazém do mundo com este género de artigos, entre outros. As moradas aqui referidas são todas geograficamente muito próximas umas às outras e à rue de Paradis-Poissonnière.

A rue de Paradis-Poissonnière fica próxima à gare de Paris-Est e uma das principais estações de caminho-de-ferro parisienses.

126 A indústria alemã também adoptou o mesmo procedimento. Cf. Heinrich Otto Emil WILD e Friedrich Wilhelm WESSEL, *Wild & Wessel Fünfzig Jahre in der Lampen Industrie Ein Rückblick*, Berlim, G. Schade, 1894, p. 17 e FEVEREIRO, António Cota, "Technology Meets Art: The Wild & Wessel Lamp Factory in Berlin and the Wedgwood Entrepreneurial Model," *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 19, N.º 2, 2020. http://dx. doi. org/10. 29411/ncaw. 2020. 19. 2. 2 (2022. 12. 31; 12:30h).

127 Candeeiro patenteado em 1836 pelo engenheiro francês Charles-Louis-Felix Franchot (1809-1881). D'ALLEMAGNE, Henry-René, *Histoire du Luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIXè siècle*, Paris, Alphonde Picard, 1891, p. 516.

128 As figuras são o semi-deus e herói Héracles, a amazona Hipólita, a deusa Deméter (deusa do trigo e da agricultura). Queremos agradecer ao Doutor Nuno Simões Rodrigues as correctas atribuições das figuras retratadas nas efígies.

129 O decorador Le Rosey-Rihouet realizou um serviço de sobremesa inspirado nas formas setecentistas de Sèvres e decorado com uma banda cor-de-rosa, ornatos ao gosto rococó e composições florais. O serviço encontra-se à venda pelo antiquário Nicholas Wells de Londres.

FIGURA 17 · Grand Dépôt E. Bourgeois, Serviços de mesa e de sobremesa N.º 109 a 120, com várias opções para bandas, colocação de monogramas e decorações florais. *Grand Dèpôt, Grand Dèpôt de Porcelaines, Faïences & Verreries. E. Bourgeois 21, Rue Drouot Paris*, Paris, Imp. Charles Verneau, 1885, planche 10. "https://www. CMoG. org".

A gare de Paris-Est foi inaugurada em 1850 e o arruamento tornou-se na rua da porcelana, da faiança, do vidro e do cristal, onde se concentraram os armazéns das principais manufacturas e fabricantes, como os da Compagnie des Cristalleries de Saint-Louis (fundada em 1586 e ainda em actividade), os dos cristais Baccarat (manufactura fundada em 1764 e ainda em actividade) no n.º 30, os da Faïencerie

FIGURA 18 · Grand Dépôt E. Bourgeois, Serviços de mesa e de sobremesa N.º 121 a 144. Grand Dèpôt, *op. cit*., planche 11 e 12. "https://www. CMoG. org".

FIGURA 19 · Grand Dépôt E. Bourgeois, Serviços de mesa e de sobremesa N.º 145 a 168. Grand Dèpôt, *op. cit*., planche 13 e 14. "https://www. CMoG. org".

FIGURA 20 · Par de jarras, Jean Gille (1836-1868); porcelana de pasta dura, 23,7x10,5Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

de Choisy-le-Roi (1804-1938) da sociedade Hautin Boulenger & Cie. no n.º 18, os das porcelanas Hache, Julien & Cie. Vierzon no n.º 23, os das porcelanas Pillivuyt & Cie. no n.º 46 a 50 e o do afamado porcelanista Jean-Baptiste Gille (1798-1868), mais conhecido por Jean Gille ou por Gille Jeune (o Novo), no n.º 28[130], entre outros.

Na mesma rue de Paradis-Poissonnière no n.º 22 ficava o *atelier* do decorador Joseph Klotz que se tornou num dos prolíficos decoradores parisienses.

[130] A fábrica que fundou no n.º 28 da rue du Paradis-Poissonnière notabilizou-se pela produção de estatuetas e de peças decorativas em biscuit com pinturas polícromas. Foi premiada nas exposições universais e após a sua morte a fábrica passou para dois dos seus modeladores, Théodore Désiré Vion (1820-1889) e Charles Martial Baury (1827-1879), e passou a designar-se Vion & Baury. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, "A Real Fabrica de Porcelana da Vista Alegre, o Rei D. Fernando II e a Condessa d'Edla, parte 2," Herança – Revista de História, Património e Cultura, Vol. 6, N.º 2, 2023. http://dx.doi.org/10.29073/heranca.v6i2.597 (2023.05.20; 11:51h).

Joseph Klotz, um decorador de porcelana em Paris

Joseph Klotz[131] nasceu no dia 31 de Outubro de 1825 em Wissembourg, comuna francesa da região administrativa Alsace-Champagne-Ardenne-Lorraine, numa família de origem judia ligada ao comércio e era filho de Juda Judel Klotz (1764-1829) e de Françoise Fanny Seligmann (1793-1851)[132].

No decurso da sua vida tornou-se pintor de formação em porcelana e por volta de 1843 instalou-se em Paris.

No ano de 1852 apresentava-se como mercador de porcelana e no mesmo ano casou no dia 21 de Junho com Laure Brunschwig (1833-1896), filha de Samuel Brunschwig (1803-1886) e de Félicité Bloch (1809-1888), da mesma cidade.

No ano de 1855 apresentava-se como vendedor de *services de table, vases et biscuit* no n.º 192 da rue du Temple[133] e o seu nome estava associado a Weil et Cie. A parceria participou na Exposição Universal de 1855 em Paris e os artigos que levaram foram *Porcelaines dorées et décorées*[134]. Deverão ter causado sensação e os seus produtos foram altamente recomendados[135]. Contudo, a associação deverá ter-se dissolvido e em 1859 já tinha estabelecido a sociedade Klotz et Cie., fabricante de porcelana[136] e sucessor de Morel, dedicada a *services de table, vases et biscuit blancs, dècorés, assortiment de Sèvres, atelier de peinture*[137].

No dia 21 de Agosto de 1861 solicitou a autorização para possuir uma prensa litográfica e foi autorizada a 23 de Março de 1863, para ter os seus próprios decalques e para os aplicar na porcelana. A autorização foi revogada e a 11 de Janeiro de 1864 pediu outra permissão para ter uma segunda prensa litográfica. No ano de 1868

131 O apelido é de origem germânica, significa uma pessoa desajeitada e foi adoptado por várias famílias alemãs sem ligação entre si.

132 Os dados biográficos aqui citados foram retirados da investigação genealógica de Muriel Levy na base de dados Geneanet.

133 Didot-Bottin, *Annuaire général du commerce et de l'industrie ou Almanach des 500,000 adresses, classees 1.º par ordre alphabétique; – 2.º par professions – 3.º par rues et numéros*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils, et Cie., 1855, p. 791.

134 RICHARD, Ennemond, *Lettres sur l'Exposition Universelle de Paris en 1855*, Lyon, Imprimerie de Benoît Boursy, 1855, p. 463.

135 GORGES, Édouard, *Revue de l'Exposition Universelle par Édouard Gorges. Troisième Série*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1856, p. 216.

136 Foi a única referência encontrada, até agora, que menciona o facto de ter sido fabricante de porcelana.

137 *Serviços de mesa, jarras brancas e biscuits, decoradas, sortimento de Sèvres, atelier de pintura*, tradução livre do autor. Didot-Bottin, *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, ou, Almanach des 1,500,000 adresses de Paris, des départements, des colonies et des pays étrangers*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils, et Cie., 1859, p. 822-823.

habilitou-se a uma patente com base nas suas litografias para as poder produzir[138] e o seu estabelecimento era *considérable et sa clientèle nombreuse*.

O investimento nas cromolitografias foi essencial para a criação de decorações apelativas e de qualidade a simularem pinturas manuais. Efectivamente, Joseph Klotz deveria ter um profundo conhecimento de química e experiência no domínio das artes da cerâmica, para a obtenção de determinadas cores depois de saírem do forno e algumas aplicadas na mesma fornada. As cromolitografias que realizou são reveladoras de uma elevada qualidade técnica e deverá ter sido esse um dos seus segredos para ter alcançado o sucesso que teve.

No ano de 1862 já estava instalado no n.º 22 da rue de Paradis-Poissonnière em Paris[139] e em 1865 *parmi les applications intéressantes de l'esprit de progrès à l'observance des rites traditionnels, il y en a peu de plus intéressantes que celle des* services de table *spécialement faits en vue des fêtes de Pàques. Notre habile coreligionnaire, M. Ch. -Joseph Klotz, 18, rue de Paradis-Poissonnière, à Paris, sait tirer de la porcelaine le plus heureux parti, et nous recommandons entre autres ses* plats de Pesach *artistiques comme digne de figurer dans les meilleurs maisons où l'on se pique de goût en même de temps que d'orthodoxie.* [140]

A produção de serviços de mesa e pratos decorativos para a festividade Pessach – a Páscoa Judia – foi uma forma de diversificar o maior número possível de clientes e fornecendo, assim, o mercado com peças específicas e únicas[141].

No mesmo período o gosto pelo exotismo intensificou-se e em 1867 na Exposição Universal em Paris a cerâmica *doit trop à l'art oriental pour ne pas s'inspirer souvent des ornements favoris du goût musulman. Les essais sont généralement heureux. La superbe faïence d'Ispahan avait donné à M. Lavalle le modele d'un beau plat en terres rapportées et vernissées. Entre des jolies pièces en pâte dure et pâte tendre, nous avons noté un service élégant, à décor mauresque et à chiffre arabe indiquant pour destinataire Ali-Pacha-Cherif* [1834-1897] *(M. Levy). Un café complet,*

[138] Ver nos Archives Nationales o processo F18 1783.

[139] Didot-Bottin, *Annuaire – Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, ou Almanach des 500,000 adresses de Paris, des départementes & des pays étrangers*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils, et Cie., 1862, p. 1019.

[140] *Dentre as interessantes aplicações do espírito de progresso à observância dos ritos tradicionais, poucas são mais interessantes do que a dos* serviços de mesa *feitos especialmente para as celebrações da Páscoa. O nosso hábil correligionário, M. Ch. -Joseph Klotz, 18, rue de Paradis-Poissonnière, em Paris, sabe como tirar o máximo partido da porcelana e recomendamos, entre outras coisas, os seus artísticos* pratos de Pessach*, como sendo dignos de aparecerem nas melhores casas, aliando, assim, o pico do bom gosto com a ortodoxia*, tradução livre do autor. Nouvelles Diverses, «Nouvelles Diverses. Applications artistiques», *Archives Israélites. Recueil Littéraire, Religieux et Moral. Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois sous la direction de Isidore Cahen*, Paris, Ano XXVI, N.º 6, 15 de Março de 1865, p. 273.

[141] Na leiloeira norte-americana J. Greenstein & Co., Inc., a única a nível mundial dedicada a artigos relacionados com a cultura judaica, foi leiloado no dia 23 de Outubro de 2013 um prato, com 40cm de diâmetro, com uma cena central de carácter religioso representando seres humanos, envoltos por uma cercadura com caracteres hebraicos, e fundo azul.

FIGURA 21 · Par de jarras levadas à Exposição Universal de 1867 em Paris, Joseph Klotz (c. 1861-1867); porcelana de pasta dura. Cortesia de Minneapolis Institute of Art, The Walter R. Bollinger Fund, 97.107.1-2.

plateau et zarfs, un délicieux houka, richement décorés d'un dessin persan, accompagnaient à une exposition voisine des plats grandioses, à legendes hebraïques, destinés aux solennités de la Pâque israélite (M. Klotz). En repóndant ainsi à des données spéciales, la cerámique trouve des voies nouvelles, et le goût des producteurs français peut aller triompher sur les marchés des pays qui ont encore dans cette industrie une fabrication nationale et un style caractéristique. [142]

Na referida Exposição Universal Joseph Klotz participou na Classe 17: Porcelaines, Faïences et autres Poteries de Luxe com as suas *décors et impressions chromolithographiques sur porcelaine* e levou peças com impressões de fotografias[143], jarras[144], *services de table*,

[142] *A cerâmica deve muito à arte oriental para não se inspirar nos ornatos favoritos de gosto muçulmano. As tentativas são geralmente bem-sucedidas. A soberba faiança de Isfahan foi a fonte de inspiração para M. Lavalle ter criado o modelo de um belo prato em faiança vidrada. De entre as belas peças em pasta dura e pasta tenra, notamos um elegante serviço, com decoração mourisca e monograma árabe, destinado para Ali-Pacha-Cherif (M. Levy). Um serviço para café completo, com bandeja e taças, e um delicioso narguilé, ricamente decorado com um desenho persa, estavam ladeados por uma exposição de grandiosos pratos, com legendas hebraicas, destinados às solenidades da Páscoa israelita (M. Klotz). Respondendo assim com ofertas especiais, a cerâmica encontra novos caminhos e o gosto dos fabricantes franceses pode triunfar nos mercados dos países que ainda têm nesta indústria um fabrico nacional e um estilo característico*, tradução livre do autor. DOGNÉE, Eugène M. O., *Les arts industriels à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Renouard, 1869, p. 572.

[143] *The Illustrated catalogue of the Universal Exhibition, published with the Art journal*, Londres, Virtue, 1868, p. 292.

[144] No Minneapolis Institute of Art esteve um par de jarras com as seguintes indicações cursivas em cor-de-rosa na base: *Exposition 1867 / Klotz rue de Paradis Poiss. ere / 22 / Paris*.

jardinières et objets montés sur bois et sur bronze[145]. A referência a objectos com montagens em madeira e em bronze indica que alargou a sua produção a artigos decorativos e/ou de mesa[146]. Na exposição obteve a medalha de bronze[147] pelas suas decorações e impressões cromolitográficas sobre porcelana[148].

De facto, a participação nas exposições universais foi determinante para divulgar os seus artigos e o aperfeiçoamento das decorações e das cromolitografias deverá ter sido o grande trunfo para o sucesso que alcançou.

As decorações nos serviços de mesa são filetes ou motivos padronizados em dourado a ladear bandas coloridas e este recurso era igualmente seguido pelas influentes fábricas Pillivuyt & Cie. e Haviland & Cie. e pelo armazém Grand Dépôt E. Bourgeois. As pegas e os rebordos das várias tipologias para mesa e para bebidas quentes foram tradicionalmente realçados a dourado. O mesmo convencionalismo estendeu-se às cromolitografias dos motivos, dos monogramas e das representações aplicadas. As constatações aqui apontadas têm vindo a ser observadas nos inúmeros exemplares que ostentam a sua marca em colecções privadas e que aparecem no mercado de antiquariato e leiloeiro francês, português, brasileiro e norte-americano. O que podemos deduzir é que Joseph Klotz respondeu de forma pragmática à procura do mercado coevo e ao que era considerado de *bon goût*, com produtos de qualidade e certamente menos onerosos do que os que eram praticados pelas mais prestigiantes manufacturas e fábricas de cerâmica.

O serviço de mesa e de sobremesa do brasileiro Joaquim Pinto de Araújo Sintra, 3.º barão de Campinas (1824-1894) é exemplificativo de uma certa sobriedade sofisticada e que marcou este período, com uma cercadura composta por um motivo padronizado em dourado sobre fundo branco na aba dos pratos e com o seu monograma aplicado na aba dos pratos rasos e no centro dos pratos de sobremesa[149].

[145] *Serviços de mesa, floreiras e artigos montados em madeira e em bronze*, tradução livre do autor. *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue Général publié par la Comission Impériale. 3e Livraison. Mobilier. Groupe III. – Classes 14 a 26*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 23.

[146] O seu sucessor Paul Klotz, de que nos iremos ocupar aqui, comercializou um licoreiro em madeira e metal, à maneira de Boulle, com garrafas e copos em cristal decorado com pinturas em dourado. O licoreiro encontra-se à venda pela Antiquités Biau, especialista em marchetaria dita Boulle, de Manduel, França.

[147] A Real Fábrica de Porcelana da Vista Alegre também foi galardoada com uma medalha de bronze.

[148] Na mesma exposição também se destacaram os expositores da Coblenz, Mace, Poyard e Pinot com peças decoradas por cromolitografias e fotografias. *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, Henri-Justin-Édouard Dentu, 1867, p. 20.

[149] O prato foi o lote n.º 453 do leilão da Coleção Maria Cândida Peixoto Palhares, trineta do Barão de São Francisco de Paula, e realizado por Evandro Carneiro Leiloeiro do Rio de Janeiro nos dias 2, 3, 4 e 5 de Abril de 2013.

Noutros exemplos a banda colorida ocupou a aba dos pratos e foi delimitada por filetes dourados, como podemos observar num serviço de sobremesa com banda roxa e monograma ASP em dourado no centro do centro dos pratos e dos fruteiros[150] encomendado, aparentemente, para o mercado norte-americano[151].

A mesma contenção e sobriedade foram seguidas no serviço de mesa da família brasileira Sousa Camargo, com um filete duplo em azul e com o seu monograma[152]. Num registo oposto o serviço de mesa e de sobremesa do coronel brasileiro João Pinto da Fonseca Guimarães (1838-1907) prima pela banda cor-de-rosa ocupar metade da aba recortada dos pratos e por estar ladeada por dois motivos padronizados ditos arabescos em dourado da seguinte forma: o motivo no limite da aba é composto por linhas curvas e por folhagens que recortam a referida banda e o segundo com as mesmas estilizações a circundarem o interior. O centro dos pratos tem o monograma JP, envolto por folhagens e flores, com uma borboleta de perfil em dourado. A mesma decoração e monograma foram seguidos nas terrinas, nos pratos cobertos, no prato para arenques, nas travessas e nos fruteiros de pé baixo, demonstrativos de um elevado efeito decorativo[153].

Na mesma época Joseph Klotz explorou o uso de composições florais e vegetalistas, como por exemplo:

- dois ramos de hera simétricos em tons cinza e vermelho a ladearem a aba do prato raso e encimados pelo monograma LSQ em vermelho do brasileiro Luís Vicente de Sousa Queirós (1839-1898)[154], filho de Vicente de Sousa Queirós, 1.º barão da Limeira (1813-1872);
- flores com as suas folhagens em tons polícromos espraiadas pela superfície[155] dos pratos dos serviços do médico brasileiro Cláudio Velho da Mota Maia, 1.º barão, 1.º visconde e 1.º conde de Mota Maia (1843-1897)[156], cujo

[150] A marca nas peças é a do período de 1861 a 1881 e igual às das outras peças aqui abordadas, mas a cartela oval é recortada.

[151] O serviço tem a marca referente ao período de c. 1861 a 1881 e encontra-se à venda no antiquário Style Junkie Antiques da Califórnia.

[152] O açucareiro com prato do serviço de sobremesa foi o lote n.º 315 do leilão n.º 5094 e a molheira foi o lote n.º 177 do leilão n.º 5509, realizados pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, respectivamente nos dias 6 de Outubro de 2016 e 8 de Dezembro de 2016.

[153] O serviço foi repartido pelos lotes n.º 523 a 539 do leilão n.º 12418 realizado por Dargent Antiguidades em Campinas, São Paulo, no dia 11 de Setembro de 2019.

[154] O prato foi o lote n.º 282B do leilão n.º 1119 da Dutra Leilões do Rio de Janeiro, em Setembro de 2011.

[155] Os mesmos decalques foram aplicados em chávenas para chá, com o formato Peyre de Sèvres, por Klotz e apareceram no mercado francês há uns anos atrás, mas na altura não conseguimos arrematar o lote e do qual só temos as imagens.

[156] Cláudio Velho da Mota Maia foi médico do Imperador D. Pedro II do Brasil (1825-1891) e partiu em 1889 com a Família Imperial para o exílio.

monograma Dr. MM em verde também ocupa a aba dos pratos rasos[157] e dos de sopa[158] e o centro dos pratos de sobremesa[159];

- flores com os seus ramos em cor-de-rosa espraiadas da mesma forma que as anteriores num prato de sobremesa com o monograma JAPL, muito provavelmente realizado para o mercado brasileiro como os anteriores[160].

A fonte de inspiração dos dois últimos serviços é a representação de flores nas setecentistas peças de Sèvres ou de Meissen[161], mas aqui modernamente reinterpretadas e de forma mais naturalista de acordo com o gosto coevo[162].

Nas fontes consultadas Joseph Klotz apresentava-se como mercador ou decorador de porcelana e por isso deveria de ter vários fornecedores de peças para decorar e para aplicar as suas cromolitografias. A Henri Ardant & Cie. foi um deles e um dos fornecedores de peças em branco e sem marca foi a manufactura de Sèvres, onde também se abasteciam outros comerciantes de Paris, entre eles os armazéns Grand Dépôt E. Bourgeois, o decorador Le Rosey da rue de la Paix e o decorador F. Dommartin[163]. Na mesma rue de Paradis-Poissonnière ficava o depósito do fabricante A. Hache et Pepin-Lehalleur, já aludido, que poderá ter sido um deles. Curiosamente as formas das chávenas e dos pires para café[164] com o monograma

157 O prato foi o lote n.º 348 da Dutra Leilões do Rio de Janeiro, no leilão n.º 1119, em Setembro de 2011.

158 O prato foi o lote n.º 70A da Onze Dinheiros do Rio de Janeiro, no leilão n.º 8268, no dia 11 de Abril de 2018.

159 O prato foi o lote n.º 49 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015. O mesmo prato foi o lote n.º 196 do leilão n.º 10247, realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 27 de Novembro de 2018. Os dois pratos aqui referidos têm a marca anterior a 1881, ou seja, a referência à rue de Paradis-Poissonnière, e no mercado leiloeiro apareceu em 2019 um prato de sobremesa exactamente igual aos anteriores, mas com a marca posterior a 1881 e a morada rue de Paradis. Não sabemos se os serviços do Conde de Mota Maia foram realizados neste período de transição ou se este último prato fez parte de um reforço posterior do serviço de sobremesa.

160 O prato foi o lote n.º 3 do leilão n.º 18694 realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 23 de Fevereiro de 2021.

161 Na segunda metade do século XIX circulavam publicações com os motivos das manufacturas setecentistas para servirem como fonte de inspiração às fábricas de cerâmica, a pintores amadores e a outras formas artísticas, como por exemplo o livro *Bouquets de Fleurs Saxe* e *Bouquets des Fleurs et Vieilles Décorations du Style Louis XV reproduits d'après les originaux par A. Goppinger*, ambos editados por A. Calavas de Paris.

162 Todas as peças referidas ostentam a marca usada entre 1861 e 1881.

163 BARBUY, Heloisa, "Um sistema comercial-cultural de importação de porcelanas de mesa francesas no Brasil do século XIX," *Varia Historia*, vol. 35, N.º 67, 2019, 275-309. https://doi. org/10. 1590/0104-87752019000100010 (2022. 11. 14; 00:30h).

164 Na Dutra Leilões foram arrematadas quatro chávenas com pires deste serviço e foram o lote n.º 172 do leilão n.º 1119, de Setembro de 2011. A decoração é composta por um motivo padronizado em dourado nos rebordos das peças com fundo branco.

FIGURA 22 · Prato raso do serviço do coronel João Pinto da Fonseca Guimarães, Joseph Klotz (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, prato 23Ø cm. Cortesia de Dargent Antiguidades de Campinas.

FIGURA 23 · Prato de sobremesa do serviço do Conde de Mota Maia, Joseph Klotz (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, prato 21Ø cm. Cortesia de Marise Domingues Artes e Leilões de São Paulo.

de Augusto de Sousa Queirós (1845-1900)[165], filho do político brasileiro Francisco António de Sousa Queirós, 1.º barão de Sousa Queirós (1806-1891), marcadas por Klotz são as mesmas das chávenas de café da Rainha D. Maria Pia e encomendadas em 1895 à Pillivuyt & Cie.[166]. Contudo, este é um trabalho em curso e no futuro esperamos vir a encontrar novos dados sobre os fornecedores de Joseph Klotz.

Na Exposição Universal de 1873 em Viena participou no Grupo IX, Secção B, de novo com *Peinture, décores et impressions sur porcelaine: Services de table, jardinières et objects montés sur bois et sur bronze*[167], afirmando assim os artigos pelos quais granjeou fama e reconhecimento.

[165] O mesmo Augusto de Sousa Queirós tinha cremeiras e fruteiros de um serviço de sobremesa com o mesmo monograma, mas com cercadura cor-de-rosa e igualmente marcado por Joseph Klotz. No leilão n.º 1119, de Setembro de 2011, da Dutra Leilões apareceram peças deste serviço e foram três cremeiras e um fruteiro, respectivamente os lotes n.º 332A e 332B.

[166] Cf. APNA, *Republica Portugueza. [...]*, 31 de Agosto de 1911, Vol. 5, Casa da arrecadação das pratas de Dona Maria Pia, N' N.º 1659, fl. 1460v. e REIS, LOURO, *op. cit.,* p. 121.

[167] *Pintura, decorações e impressões sobre porcelana: Serviços de mesa, floreiras e objectos com montagens de madeira e de bronze*, tradução livre do autor. *Exposition Universelle de Vienne. France. Produits Industriels*, Paris, Commissariat Général, 1873, p. 315.

No ano de 1878 Joseph Klotz participou na Exposição Universal de Paris na classe 20: Cerâmicas, com porcelana decorada, vasos de grande dimensão e serviços de mesa[168]. A referência a vasos de grande dimensão é curiosa e neste período especializou-se em *vases, imitations de vieux Sèvres, de M. Klotz, sans pouvoir être comparés à leurs modèles, étaient cependant bien réussis*[169]. Os seus artigos causaram sensação e o seu nome no catálogo da exposição aparece conjuntamente com o da Pillivuyt & Cie., Haviland & Cie., Levy, Marchereau, Delforge, Thomas, Gosse, Clauss, Mansard, J. Pouyat, Roussear e Pannier-Lahoche & Cie., com expositores no *immense space devoted to ceramic-ware in the industrial galleries*[170].

A marca que usou deverá ter sido alterada em 1881 após a alteração do nome do arruamento[171] para rue de Paradis[172] e como consta em: pratos rasos com o monograma JCF, na aba e com cercadura composta por um motivo padronizado em dourado sobre fundo branco[173]; pratos rasos, pratos de sobremesa, travessas, chávenas, prato coberto e molheira com o monograma AB, no centro do prato e com cercadura composta por um motivo padronizado e uma banda cor-de-rosa[174], e numa cremeira com filete e monograma CT em dourado[175], provavelmente encomendados por brasileiros e leiloados recentemente no Rio de Janeiro.

No mercado de antiquariato espanhol adquirimos recentemente um prato raso e com a mesma marca[176]. O prato tem a aba recortada e tem o monograma AS do lado esquerdo, mas é sobretudo exemplificativo do gosto pela época da renascença em voga no último quartel de oitocentos.

Na mesma época empregou peças da J. Pouyat de Limoges e como podemos constatar no serviço de mesa, com relevos ao gosto rococó, realizado para o político

168 *Reports of the United States Commissioners to the Paris Universal Exposition, 1878. Published under direction of the Secretary of State by authority of Congress. Volume III. Iron and Steel, Ceramics and Glass, Forestry, Cotton*, Washington, Government Printing Office, 1880, p. 159.

169 *Os vasos, imitações da antiga porcelana de Sèvres, de M. Klotz, não podem ser comparados aos modelos originais, no entanto, foram bem-feitos*, tradução livre do autor. DUBREUIL, *Applications de chimie inorganique. La Porcelaine*, Paris, Vve Ch. Dunod, 1885, p. 53.

170 *No imenso espaço dedicado à cerâmica utilitária nas galerias dos artigos industriais*, tradução livre do autor. *The Illustrated Catalogue of the Paris International Exhibition*, Londres, Virtue & Co., 1878, p. 122.

171 A partir de 9 de Maio de 1881.

172 A marca é formada por três linhas de cima para baixo com: *JH. Klotz / 22, Rue de Paradis / Paris*.

173 Na Melo Leiloeiro do Rio de Janeiro foram arrematados dois pratos deste serviço, no lote n.º 85 do leilão n.º 27066, no dia 8 de Agosto de 2022.

174 O serviço foi leiloado em Maio de 2021 e Outubro de 2022, pela Mozart Melo Leilões de Arte do Rio de Janeiro.

175 A cremeira foi o lote n.º 97 do leilão n.º 9209 do Antiquário Casa Azul Leilões de Campinas, no dia 28 de Junho de 2018.

176 O prato foi adquirido no dia 11 de Abril de 2023 a um particular na cidade de Madrid.

FIGURA 24 · Prato raso com monograma AS, Joseph Klotz (1881-c. 1891); porcelana de pasta dura, 2,3x24,2Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

brasileiro Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), agraciado em 1888 com o título de Visconde de Ouro Preto, com um rebordo composto por um motivo padronizado e com o monograma OP coroado em dourado[177].

No último quartel do século XIX as representações florais, acompanhadas ou não por insectos, de influência asiática ganharam expressão e eram aplicadas de forma assimétrica sobre a superfície das peças individuais e de servir, como podemos observar numa cafeteira com relevos rococó, decorações em tons cinza de flores e de borboletas e com o monograma AL em dourado do brasileiro António Álvares Lobo (1860-1934)[178]. A mesma solução decorativa foi aplicada numa terrina com ramos perpendiculares entre si[179] e com o monograma DH ao gosto gótico para uma individualidade francesa[180].

[177] O prato raso foi o lote n.º 794 no leilão n.º 115 da Centurys Arte e Leilões do Rio de Janeiro, no dia 26 de Outubro de 2015.

[178] A cafeteira referida foi o lote n.º 179 do leilão n.º 5509 realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 8 de Dezembro de 2016.

[179] Como na chávena de café da Alfred Hache & Cie. anteriormente mencionada.

[180] A terrina foi vendida em França através do site de vendas e leilões *online* Ebay.

No mesmo período empregou peças da fábrica Charles Field Haviland[181] e Gerard, Dufraisseix & Morel (1881-1891)[182] e cuja marca consta num prato raso com composições florais em tons rosa e com o monograma MS, possivelmente encomendado por uma personalidade brasileira[183]. Neste prato a segunda marca só tem a referência a Klotz[184], mas em 1900 a companhia apresentava-se como Klotz Frères[185]. Na mesma época marcavam simultaneamente as peças com JH. Klotz e Klotz Frères sucessores e que se encontra numa conserveira com monograma MB e filete dourado[186], também encomendada para o mercado brasileiro[187].

No ano de 1905 aparece o nome de Paul Klotz associado e como o sucessor. A companhia nesta altura dedicava-se à porcelana, à faiança e aos cristais, mas a grande especialidade eram os *services de table*. Contudo, em 1907 voltou à anterior designação de Klotz[188] e a partir desta data aparece definitivamente o nome de Paul Klotz[189]. Neste momento da investigação não conseguimos concluir se seria o irmão ou o filho ou, ainda, o primo de Joseph Klotz.

De acordo com a investigação aqui encetada podemos concluir que Joseph Klotz usou as seguintes marcas:

- uma com cartela oval e a mais comum usada no período de 1861 a 1881, cuja data limite prende-se com o facto da rue de Paradis-Poissonnière ter mudado a sua designação nesse ano;
- uma com cartela oval recortada, com as mesmas indicações e caracteres anteriores e usada no mesmo período de 1861 a 1881;
- uma formada por três linhas, de cima para baixo com *JH. Klotz / 22, Rue de Paradis / Paris*, e usada a partir de 1881 e sensivelmente até 1891 (?);

181 Era primo dos anteriores.

182 GIBSON, Erica, *Ceramic Makers' Marks*, Nova Iorque, Routledge, 2016, p. 86.

183 O prato foi o lote n.º 54 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

184 A marca é de novo formada por três linhas com: *Klotz / 22, Rue de Paradis / Paris*. Note-se a ausência do seu nome próprio.

185 SAPIN, Philippe, *L'Indicateur Israélite, donne tous les noms et les adresses de tous les Juifs de la France entière*, Lyon, L'Indicateur Israélite, 1900, p. 22.

186 A marca apresenta as seguintes características: em torno de dois círculos consta *JH. Klotz* no topo e em baixo *Klotz Frères Sucs* separados por estrelas de quatro pontas. O centro do círculo tem de cima para baixo o seguinte: *22 / R. de Paradis / Paris*.

187 A conserveira foi o lote n.º 76 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

188 *Kelly's Directory of Merchants, Manufacturers and Shippers and Guide to the Export and Import, Shipping and Manufacturing Industries of the World*, Londres, Kelly's Directories Limited, 1907, p. 628.

189 A marca que usou menciona o seu nome e o mesmo arruamento.

FIGURA 25 · Marcas de Joseph Klotz usadas provavelmente de 1861 a 1891.
Colecção e fotografias do autor.

- uma formada igualmente por três linhas, de cima para baixo com *Klotz / 22, Rue de Paradis / Paris*, e também usada a partir de 1881 e provavelmente até 1900;
- uma formada por dois círculos que encerram no seu interior *JH. Klotz* no topo e em baixo *Klotz Frères Sucs*, separados por estrelas de quatro pontas, e o centro tem de cima para baixo *22 / R. de Paradis / Paris*, provavelmente usada de 1900 a 1907 (?).

A companhia continuou a comercialização de artigos de *Porcelaines de Limoges, Cristaux Anciens et Modernes* e *Spécialité de Services de Table*[190] associada à C. Perthuis do mesmo ramo de negócio[191]. Na investigação encetada conseguimos estabelecer que Paul Klotz usou peças da Balleroy et Cie. ou Mavaleix, Mandavy & Balleroy (1908-1937), da Vignaud (1911-1938) e da Raynaud (fundada em 1919), todas da região de Limoges, como temos vindo a identificar no mercado de antiquariato e leiloeiro.

O *atelier* de decoração da família Klotz continuou em laboração na primeira metade do século XX e encerrou em data por determinar.

Os serviços que realizou foram apreciados pela aristocracia e pela burguesia, como a francesa, a brasileira e a portuguesa, como por exemplo o serviço de mesa, de sobremesa e de café encomendados pelo portuense Eduardo da Silva Machado.

190 *Porcelanas de Limoges, Cristais Antigos e Modernos* e *Especialista em Serviços de Mesa*.

191 Nos sites de vendas *online* Delcampe e Ebay esteve respectivamente um cartão de visita de Paul Klotz, sem data, e um recibo, datado de 1905, dos quais retiramos parte da informação aqui apresentada.

Eduardo da Silva Machado

Eduardo da Silva Machado nasceu no dia 9 de Janeiro de 1841 na freguesia da Sé, cidade do Porto, e era filho legítimo do negociante João da Silva Machado (1799-1867), natural de Santa Marinha de Oleiros de Vila Verde, e de Inês Cândida de Almeida (1816-1876), natural de Vila Nova de Foz Côa, moradores na Rua Nova de São João[192], numa família ligada ao comércio e com propriedades rústicas e urbanas no Porto e em Vila Nova de Foz Côa[193]. Foi baptizado no dia 7 de Fevereiro do mesmo ano e foram seus padrinhos os tios maternos: Albino Cândido de Almeida (1827-?) e Ermelinda Augusta de Almeida (1823-?)[194].

No ano de 1874 Eduardo da Silva Machado era morador na Rua do Laranjal, freguesia de Santo Ildefonso e então próxima à antiga Câmara Municipal do Porto, e com 33 anos casou no dia 12 de Fevereiro do mesmo ano na freguesia de São Martinho de Cedofeita com Antónia Amélia Moutinho de Sousa (1839-1912), de 35 anos, moradora na Rua de Dom Pedro, viúva de Manuel Joaquim Dias e filha de Francisco Moutinho de Sousa e de Antónia Maria de Oliveira. As testemunhas do enlace matrimonial foram o bacharel formado em Matemática, conselheiro e par do reino José Augusto Correia de Barros (1835-1908)[195], casado e morador na Rua Dom Pedro, e Inês Cândida de Almeida, a mãe do noivo e moradora na mesma Rua do Laranjal[196]. Deste consórcio nasceram os seguintes filhos:

- Maria Eduarda da Silva Machado nasceu no dia 24 de Novembro de 1874 às 6 horas na Rua do Laranjal e foi baptizada[197] no dia 8 de Janeiro de 1875[198]. Casou na freguesia de Massarelos da cidade do Porto, na Capela de Carlos Alberto, nos jardins do Palácio de Cristal, no dia 23 de

192 Eduardo da Silva Machado era neto paterno de João Luís Machado e de Isabel Maria da Silva e neto materno de Daniel António de Almeida e de Ana Antónia Ferreira.

193 CAMPOS, Filipe Pinheiro de, *Judeus. Os Navarros de Lagoaça*, Lisboa, Edições Colibri, Vol. 1, 2019, p. 226.

194 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia da Sé, Assentos de baptismo, E/21/3/4-16. 1, 1837-1844, fl. 119v.

195 Nos documentos aqui consultados era também negociante, engenheiro e conselheiro. Foi presidente da Câmara Municipal do Porto de 1881 a 1886, vide «José Augusto Correia de Barros», *In* SOUSA, Fernando de (coordenação), *Os Presidentes da Câmara Municipal do Porto (1822-2013)*, Porto, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, p. 165-172.

196 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de São Martinho de Cedofeita, Assentos de casamento, E/2/8/1-210, 1874, fl. 14 a 14v.

197 Os padrinhos foram o dr. José Augusto Correia de Barros, casado, e a avó paterna.

198 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de Santo Ildefonso, Assentos de baptismo, K/287. 2, 1875, fl. 6v.

Setembro de 1903[199] com o médico Manuel Correia de Barros (c. 1875-1938), filho de José Correia de Barros e de Emília Carolina Correia de Barros[200], com geração. Faleceu pelas 16 horas no dia 6 de Janeiro de 1964 na freguesia de Cedofeita;

- Emília Elisa da Silva Machado nasceu no dia 12 de Janeiro de 1876 às 2 horas na Rua do Almada, freguesia de Vitória da cidade do Porto, e foi baptizada[201] no dia 12 de Fevereiro do mesmo ano[202]. Casou na freguesia de Massarelos da cidade do Porto, na Capela de Carlos Alberto, no dia 15 de Setembro de 1898[203] com o bacharel formado em Direito, Gaspar Ferreira Baltar, filho do negociante Gaspar Ferreira Baltar, proprietário do jornal portuense *O Primeiro de Janeiro*[204], e de Margarida Augusta Salgado[205], com geração;
- Eduardo da Silva Machado nasceu no dia 8 de Julho de 1877 às 23 horas na Rua do Almada, freguesia de Vitória, e foi baptizado[206] no dia 29 de Julho do mesmo ano[207]. Casou na freguesia de Cedofeita no dia 28 de Novembro de 1907[208] com Maria Beatriz de Lima de Sousa Rego (1886-1971), filha de Aníbal de Sousa Rego e de Maria Joaquina Pereira da

199 As testemunhas do casamento foram Frederico Augusto dos Santos Pereira, proprietário e casado, Emília Carolina Correia de Barros, viúva e mãe do noivo, o conselheiro José Augusto Correia de Barros, tio materno do noivo, e Emília Elisa da Silva Machado, irmã da noiva e casada.

200 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de Massarelos, Assentos de casamento, E/10/6/5-19. 3, 1902-1903, fl. 40 a 40v.

201 Os padrinhos foram o tio paterno, o negociante Daniel da Silva Machado, então residente no Rio de Janeiro e representado pelo irmão António Júlio da Silva Machado (1853-?), e Emília Elisa Moutinho de Sousa, casada com o dr. José Augusto Correia de Barros.

202 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de Vitória, Assentos de baptismo, E/3/2/1 – 398, 1876, fl. 20.

203 As testemunhas do casamento foram os pais do noivo, o pai da noiva e Emília Elisa Moutinho de Sousa.

204 NETO, Alda, «Gaspar Ferreira Baltar, um "brasileiro" no primeiro de janeiro», *In* SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia; MENEZES, Lená Medeiros de; MATOS, Izilda; ARRUDA, Jobson; SARGES, Nazaré; FERLINI, Vera (coordenação), *Portugal e as Migrações da Europa do Sul para a América do Sul*, Porto, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2014, p. 218-237.

205 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de Massarelos, Assentos de casamento, E/10/6/5-19. 1, 1898-1899, fl. 39 a 39v.

206 Os padrinhos foram os tios paternos, o negociante António Júlio da Silva Machado e Ana Antónia Machado, ambos solteiros e moradores na mesma rua.

207 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de Vitória, Assentos de baptismo, E/3/2/1 – 399, 1877, fl. 90.

208 As testemunhas foram os pais da noiva, a tia materna do noivo, Ana Antónia Machado, e o dr. José Augusto Correia de Barros, representado pelo sobrinho Manuel Correia de Barros.

Cunha Fernandes de Lima[209], com geração. Foi bacharel formado em Direito e faleceu no dia 15 de Janeiro de 1940 na freguesia de Cedofeita.

Eduardo da Silva Machado mudou, pelo menos, duas vezes de morada depois de casar e como constatamos nos assentos de baptismo dos filhos.

No ano de 1884 residia na Rua do Almada n.º 311 e em data por determinar fixou residência no n.º 60[210] da Rua do Campo Pequeno[211].

Os padrinhos de baptismo dos filhos pertenciam ao círculo familiar íntimo e as testemunhas nos assentos paroquiais eram personalidades influentes da alta burguesia do Porto, como o dr. José Augusto Correia de Barros: um dos presidentes da Câmara Municipal do Porto com mais mandatos e muito influente politicamente e marcante no urbanismo da cidade[212]. Efectivamente, a vida familiar e social deverá ter determinado a aquisição do serviço de mesa, de sobremesa e de café com o seu monograma EM ao decorador parisiense Joseph Klotz.

No dia 9 de Fevereiro 1884 fez o seu testamento e nomeou os três filhos como herdeiros universais e o usufruto vitalício da sua terça à mulher. Estipulou ainda a mulher como testamenteira e *à vontade da qual será feito o meu enterro e bens d'alma*. O testamento foi aprovado no dia 18 do mesmo mês[213].

Eduardo da Silva Machado morreu com 62 anos de idade no dia 21 de Março de 1903 às 5h, na Rua do Campo Pequeno n.º 60, na freguesia de Cedofeita[214].

O testamento foi aberto no dia 24 de Março de 1903 pelo administrador do Bairro Ocidental da cidade do Porto, Francisco Mendes de Araújo, perante o filho Eduardo da Silva Machado Júnior.

Nas partilhas os serviços ficaram para o seu filho e foram depois herdados por um dos seus trinetos.

209 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de São Martinho de Cedofeita, Assentos de casamento, G/31/1/1-2. 1, 1907, fl. 204 a 204v.

210 O número 60 corresponde a um terreno sem edificado e com muros em pedra para o arruamento. Nele esteve erigido um palacete, de planta assimétrica com *bow windows*, rodeado por um jardim à inglesa em dois patamares, um portão e uma escadaria na Rua do Breiner. Foi demolido na segunda metade do século XX. O edifício aparece representado na planta n.º 214 da Carta topográfica da cidade do Porto desenhada em Agosto de 1880 por José António Guimarães. Contudo, não conseguimos, ainda, apurar mais informação no Arquivo Histórico Municipal do Porto. Queremos agradecer ao arquitecto José Pedro Tenreiro a partilha da planta mencionada.

211 Actualmente é Rua da Maternidade.

212 Queremos agradecer ao historiador de arte Francisco Queiroz por nos ter alertado para o seu papel de relevo na história da cidade do Porto.

213 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Registo de testamentos da Administração do Bairro Ocidental, Livro de autos de abertura de testamentos n.º 39, fl. 32v. a 36v.

214 Arquivo Distrital do Porto, Porto, Paróquia de São Martinho de Cedofeita, Assentos de óbito, G/31/1/1-4. 2, 1903, fl. 45.

Os serviços de Joseph Klotz encomendados por Eduardo da Silva Machado

O serviço de mesa, de sobremesa e de café realizados por Joseph Klotz para Eduardo da Silva Machado foram encomendados em data por determinar, mas na investigação aqui encetada em torno de Joseph Klotz, da fábrica Henri Ardant & Cie. e do encomendador podemos concluir que deverão ter sido realizados antes de 1881 e podem ter sido produzidos em 1874 por altura do casamento entre Eduardo da Silva Machado e Antónia Amélia Moutinho de Sousa. Não sabemos também se foram encomendados através de um comerciante ou estabelecimento comercial na cidade do Porto ou directamente a Joseph Klotz em Paris.

As formas dos serviços são características da segunda metade do século XIX e caracterizam-se pela sua simplicidade e pelo seu desenho sóbrio, realçadas pelas pegas com realces em dourado.

As mesmas formas foram empregues nos seguintes serviços realizados para o mercado português:

- no serviço de mesa e de sobremesa para o fidalgo micaelense Fernando de Quental (1814-1873), pai do poeta Antero de Quental (1842-1891), cujo serviço de mesa tem uma banda rosa e o monograma FQ na aba dos pratos e o de sobremesa tem uma banda verde que ocupa toda a aba e esta é recortada, mas o monograma ocupa o centro dos pratos[215];
- no serviço de mesa, de sobremesa, de café, de chá e de chocolate para a família micaelense Raposo do Amaral, com uma banda côr de pêssego, ornatos e monograma em preto e em dourado em todas as tipologias[216].

Os serviços localizados na ilha de São Miguel coincidem cronologicamente com os de Eduardo da Silva Machado e apresentam semelhanças com os congéneres decorados para o Brasil, como por exemplo nos serviços realizados para o comerciante Joaquim José do Rosário, 1.º barão de São Francisco de Paula (1826-1903) com banda cor-de-rosa, delimitada por um motivo padronizado em dourado, com o monograma JR em todas as peças, como podemos observar num prato de sobremesa[217] e numa

[215] Os serviços pertenceram à família Quental até meados do século XX e foram vendidos aos pais da actual proprietária.

[216] Os serviços ainda estão na posse dos descendentes.

[217] Dois pratos foram o lote n.º 402 do leilão da Coleção Maria Cândida Peixoto Palhares e realizado por Evandro Carneiro Leiloeiro do Rio de Janeiro, nos dias 2, 3, 4 e 5 de Abril de 2013. Posteriormente apareceu outro prato que foi o lote n.º 23 do leilão n.º 3468 realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 1 de Novembro de 2021.

chávena de chá[218]. No centro dos pratos de sobremesa há uma alegoria ao comércio, à indústria e à prosperidade representada por uma mulher com o caduceu e uma cornucópia nas mãos, tendo atrás de si mercadorias, uma âncora e um navio a vapor, representando assim o seu proprietário e as actividades comerciais a que se dedicava.

A adopção de uma banda colorida foi igualmente empregue no serviço de sobremesa do brasileiro Manuel Nunes da Cunha, 1.º barão de Poconé (1798-1871), cujo prato[219] tem uma banda azul delimitada por filetes e o monograma P coroado em dourado.

No serviço de mesa de Afonso Celso de Assis Figueiredo, anteriormente mencionado[220], foi empregue uma banda rosa[221] e o seu monograma AC em dourado. As peças remanescentes conhecidas são um covilhete em forma de parra[222] e uma conserveira[223] com o mesmo formato que as do serviço de Eduardo da Silva Machado.

O médico e professor brasileiro Luís da Cunha Feijó, 2.º barão e 1.º visconde de Santa Isabel (1817-1881)[224], próximo à Família Imperial Brasileira, encomendou a Joseph Klotz os seus serviços, semelhantes aos anteriores e apresentam as seguintes características: uma banda azul, com um filete no rebordo e um motivo padronizado em dourado, e o monograma SI coroado, como podemos constatar nos pratos rasos[225], nos pratos de sobremesa[226], nas chávenas de café[227] e nas chávenas de

[218] A chávena com pires foi o lote n.º 404 do leilão n.º 3495 realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 7 de Janeiro de 2022.

[219] Dois pratos foram o lote n.º 402 do leilão da Coleção Maria Cândida Peixoto Palhares e realizado por Evandro Carneiro Leiloeiro do Rio de Janeiro, nos dias 2, 3, 4 e 5 de Abril de 2013.

[220] Os serviços do Barão de Campinas, do Barão de Poconé e do Visconde de Ouro Preto aqui referidos, foram citados num artigo publicado pela historiadora brasileira Jenny Dreyfus (1905-1986), então conservadora do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, na *Revista Genealógica Brasileira* de 1944. Efectivamente, foi graças ao trabalho pioneiro de Jenny Dreyfus que se deu início ao estudo da porcelana encomendada pela elite brasileira oitocentista. Cf. DREYFUS, Jenny, "Exposição de louça brasonada no Museu Nacional de Belas Artes," *Revista Genealógica Brasileira*, Ano V, N.º 10, 1944, p. 532, 537-538 e 544.

[221] No mesmo tom das bandas do serviço de mesa de Fernando de Quental.

[222] A conserveira foi o lote n.º 294 no leilão n.º 9525 da Onze Dinheiros de Campinas, no dia 12 de Setembro de 2018.

[223] A conserveira foi o lote n.º 114 no leilão n.º 17098 da Onze Dinheiros do Rio de Janeiro, no dia 26 de Janeiro de 2021.

[224] O Visconde de Santa Isabel fez parte da comitiva que acompanhou a Princesa Isabel do Brasil (1846-1921) nas viagens que fez à Europa em 1865, 1870 e 1878.

[225] Um prato foi o lote n.º 14 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

[226] Dois pratos foram respectivamente os lotes n.º 15 (com flores) e n.º 47 (cena à Watteau) do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

[227] Uma chávena com pires foi o lote n.º 44 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

chá[228]. Os pratos de sobremesa têm representações no centro exactamente iguais às dos pratos de sobremesa de Eduardo da Silva Machado e não são recortados.

O último serviço identificado para o mercado brasileiro tem uma banda rosa, delimitada por filetes em dourado e monograma BA em cinzento, como podemos observar num prato raso[229].

No mercado de antiquariato e leiloeiro francês apareceram recentemente parte de dois serviços de mesa e foram os seguintes:

- um composto por pratos rasos, um prato de servir e uma molheira, com banda azul, de novo delimitada por filetes dourados, e com coroa de marquês polícroma, provavelmente para um titular francês[230];
- um composto por pratos rasos, pratos de sopa, um prato de servir e um prato coberto, com banda azul-clara, com motivo padronizado simples em dourado e com monograma ACD em dourado e em vermelho[231].

A molheira e o prato coberto têm exactamente as mesmas formas das peças análogas do serviço de mesa de Eduardo da Silva Machado.

Elencamos todos estes exemplares[232] para constatar que os serviços de Eduardo da Silva Machado seguiram a mesma tendência e todos apresentam uma banda amarela, delimitada por filetes em dourado, e o seu monograma EM em dourado, ao gosto gótico e com retoques em vermelho para conferir tridimensionalidade.

As peças em porcelana utilizadas ostentam quase todas a marca de Joseph Klotz, excepto os pires das chávenas para café e os fruteiros de pé alto, mas nas travessas de maior dimensão consta a marca pressionada H. A. & Cie. usada pela fábrica Henri Ardant & Cie. de Haute-Vienne em Limoges. Podemos assim deduzir que todas as peças vieram da mesma fábrica e apresentam as seguintes características: uma porcelana sólida e robusta, translúcida e com uma brancura de boa qualidade.

228 Uma chávena com pires foi o lote n.º 55 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

229 O prato foi o lote n.º 53 do leilão n.º 2392 da Daniel Chaieb – Leiloeiro Oficial de Porto Alegre, no dia 16 de Junho de 2015.

230 O serviço tem 1 molheira, 18 pratos rasos e 1 prato de servir e foi vendido recentemente por Antiques de Laval de Tréguier, França.

231 O serviço tem 1 prato coberto, 1 prato de servir, 10 pratos rasos e 8 pratos de sopa e foram o lote n.º 326 do leilão de 31 de Março de 2023, da leiloeira Drouot de Paris.

232 As peças dos serviços realizadas para o mercado português, brasileiro e francês, aqui referidas, têm todas a marca de 1861 a 1881 e envolta pela cartela oval.

FIGURA 26 · Monograma de Eduardo da Silva Machado numa das travessas de maior dimensão, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881). Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 27 · Marca de Joseph Klotz num dos pratos rasos, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881). Colecção e fotografia do autor.

O serviço de mesa é composto por:

- 2 terrinas com tampa, uma tampa está lascada;
- 4 pratos cobertos com tampa, um prato coberto está rachado no fundo e um prato coberto está lascado no rebordo interior;
- 2 saladeiras, uma lascada e rachada no rebordo;
- 2 molheiras, uma lascada na base;
- 6 conserveiras, em bom estado;
- 1 prato fundo, lascado no rebordo;
- 2 travessas grandes, uma lascada no rebordo inferior;
- 2 travessas médias, em bom estado;
- 1 travessa pequena, em bom estado;
- 1 travessa com alma para peixe, em bom estado;
- 66 pratos rasos, vinte e nove em bom estado, trinta e seis lascados e um rachado;
- 15 pratos de sopa, seis em bom estado, seis lascados e três rachados.

FIGURA 28 · Marca prensada de Henri Ardant & Cie. numa das travessas de maior dimensão, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881). Colecção e fotografia do autor.

O serviço tinha todas as tipologias necessárias para a apresentação dos pratos confecionados e para os molhos. O seu número poderá indicar que daria para 12 a 18 pessoas consoante a ocasião.

As abas dos pratos rasos, dos pratos de sopa, das travessas, do prato fundo e das conserveiras foram totalmente preenchidas pela banda amarela, mas nos pratos de sobremesa e nos fruteiros esta só ocupa metade da aba e é interrompida pelo monograma.

O serviço de sobremesa tem:

- 4 salvas de pé alto, com as quatro representações, duas em bom estado e duas lascadas;
- 2 salvas de pé baixo, uma com a representação de flores e uma com a representação de aves, ambas lascadas;
- 9 pratos de sobremesa com representação de flores, sete em bom estado e dois lascados;
- 9 pratos de sobremesa com representação de frutos, sete em bom estado e dois lascados;
- 8 pratos de sobremesa com representação de aves, seis em bom estado e dois lascados;
- 9 pratos de sobremesa com representação de cenas galantes ou à Watteau, quatro em bom estado, um rachado e quatro lascados.

FIGURA 29 · Terrina, prato coberto e saladeira, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, terrina 22x31,5x25,5Ø cm, prato coberto 15x26x21Ø cm, saladeira 11,8x26,7Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 30 · Pormenor da pega lateral de uma das terrinas. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 31 · Pormenor da pega de uma das tampas das terrinas. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 32 · Prato fundo, conserveira e molheira, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, molheira 11x24x16 cm, conserveira 3,5x25,7x14,5Ø cm, prato fundo 4,5x30,5Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 33 · Pormenor da pega lateral de uma das molheiras. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 34 · Travessa grande, média, pequena e para peixe, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, travessa grande 5x44,7x30 cm, travessa média 5x39,3x27,2 cm, travessa pequena 4,2x34x23,3 cm, travessa de peixe 5,5x58x25,5 cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 35 · Alma da travessa para peixe; 1,3x44x13,1 cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 36 · Prato raso e prato de sopa, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, prato raso 2,7x22,5Ø cm, prato de sopa 3,8x22,3Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 37 · As tipologias do serviço de sobremesa, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 38 · Fruteiros de pé baixo; 4,3x22,6Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 39 · Fruteiros de pé baixo com as duas representações. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 40 · Fruteiro covo de pé alto; 12x21,6Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 41 · Fruteiros covos de pé alto e as quatro representações. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 42 · Pratos de sobremesa com representação de flores; 2,1x21,3Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 43 · Pratos de sobremesa com representação de frutos. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 44 · Pratos de sobremesa com representação de aves. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 45 · Pratos de sobremesa com representação de cenas galantes ou à Watteau. Colecção e fotografia do autor.

O serviço apresenta as tipologias geralmente usadas neste género de conjunto, mas poderia ter tido cremeiras com os respectivos pratos apresentadores e açucareiros, em forma de naveta com prato ou com asas e tampa[233], para as colheres de açúcar e vazadas para o polvilhar. No mesmo período também se usavam polvilhadores em metal, geralmente em prata, com formas semelhantes aos pimenteiros e aos saleiros.

Os pratos têm a aba recortada, como os das outras fábricas francesas e como os de Sèvres, para se diferenciarem dos restantes pratos individuais.

O serviço de sobremesa é exemplificativo do elevado efeito decorativo que este género de peças adquiriu na segunda metade de oitocentos, nomeadamente o facto de ter quatro representações centrais em todas as peças e que são as seguintes: de flores; de frutos; de aves e de cenas galantes ou à Watteau.

Nas representações de flores temos nos pratos os seguintes espécimes botânicos: rosas e amores-perfeitos; rosas e lírios; rosas, chagas e amores-perfeitos; ipomea tricolor; rosas, lírios e amores-perfeitos; rosas silvestres (a mesma cromolitografia foi empregue num dos pratos de sobremesa do Visconde de Santa Isabel); amores-perfeitos; papoilas e espigas de trigo; ipomea tricolor e papoilas. O fruteiro de pé alto tem rosas, amores-perfeitos e amoras e o fruteiro de pé baixo tem flores matizadas de branco e vermelho e flores roxas. A flor de eleição é a rosa e a maioria da representação destes espécimes botânicos é de origem europeia.

Nas representações de frutos temos nos pratos os seguintes conjuntos: maçãs; pêras, morangos e nozes; maçãs; pêssegos, abrunhos e groselhas vermelhas; pêras e cerejas; romã e groselhas amarelas; pêssegos, abrunhos e maçã; figo e cerejas e pêras e morangos. O fruteiro de pé alto tem uvas e morangos. As frutas são na sua maioria de origem europeia e recorrentes neste género de decorações.

As representações das aves são sempre duas da mesma espécie com fundos de paisagens, em ramos, num ramo com um ninho e no chão. A grande maioria tem a assinatura LK e neste momento da investigação não conseguimos estabelecer de quem seria, mas é provável que tenha disso de um familiar com o mesmo apelido de Joseph Klotz.

233 O Rei D. Fernando encomendou à Fábrica da Vista Alegre em 1867 dois açucareiros com asas, tampas e pratos, inspirados flagrantemente na forma Peyre da Manufactura de Sèvres, para o serviço de sobremesa e de café com o seu monograma que se encontra no Palácio Nacional da Pena. Cf. FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, "A Real Fabrica de Porcelana da Vista Alegre, o Rei D. Fernando II e a Condessa d'Edla, parte 2," *Herança – Revista de História, Património e Cultura*, Vol. 6, N.º 2, 2023. http://dx.doi.org/10.29073/heranca.v6i2.597 (2023.05.20; 11:51h).

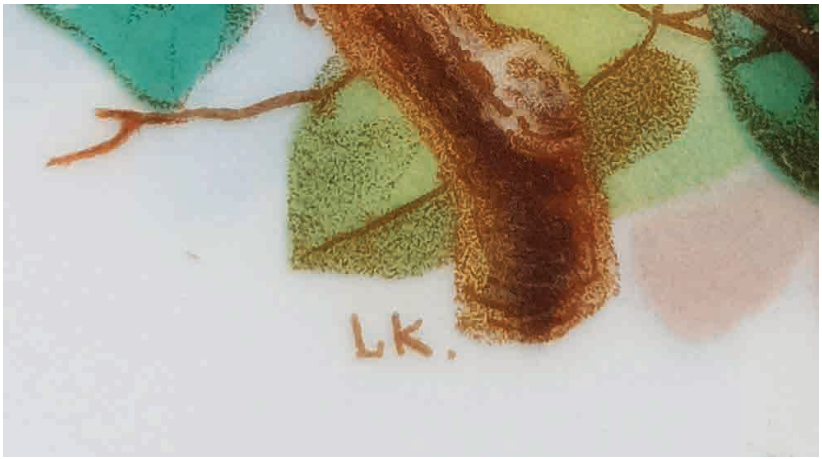


FIGURA 46 · Assinatura LK no fruteiro de pé baixo. Colecção e fotografia do autor.

As cenas galantes representadas são no género das que o pintor francês Jean-Antoine Watteau (1684-1721)[234] realizou e crê-se ter sido o criador do tema *fêtes galantes*[235]. As cenas nos pratos são as seguintes: um homem e duas mulheres num jardim; uma mulher com linha de pesca, ladeada por um homem e por uma mulher (a mesma cromolitografia foi empregue num dos pratos de sobremesa do Visconde de Santa Isabel); uma mulher encostada a outra e a ser cortejada por um homem; duas mulheres num jardim com um homem com uma capa aos ombros; um homem beija a mão a uma mulher com outra ao lado; um homem entrega uma gaiola a uma mulher e estão acompanhados por uma criança; um homem abraçado por uma mulher com outra ao lado; um homem a confidenciar-se a uma mulher e observados por outra mulher e duas mulheres a serem observadas por um homem. No fruteiro de pé alto a cena representa uma mulher a tocar guitarra, com um homem, e um homem vestido de harlequim ao fundo.

As representações das flores, especialmente a de papoilas com as espigas de trigo, das aves, dos frutos e das cenas galantes, deverão ter sido inspiradas nas congéneres da segunda metade do século XVIII e foram modernamente reinterpretadas.

A sobremesa marca o fim da refeição e é seguida pelo café.

234 Também pintou cenas bucólicas, pastoris e idílicas, inspiradas, algumas, na commedia dell'arte (forma de teatro popular que apareceu no século XV em Itália e posteriormente desenvolveu-se em França).

235 Festas galantes.

FIGURA 46 · Chávenas para café, Joseph Klotz e Henri Ardant & Cie. (c. 1861-1881); porcelana de pasta dura, chávena 6x8,5x6,4Ø cm, pires 1,6x12,3Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

O serviço de café tem:

- 15 chávenas, doze em bom estado, rebordo interior e uma com a asa partida e colada;
- 16 pires, onze em bom estado e cinco lascados.

As chávenas de café têm a mesma banda e é interrompida pelo monograma. Numa leiloeira brasileira foram licitadas três chávenas e pires para café com as mesmas formas. O serviço deverá ter sido realizado para o mercado brasileiro, é posterior a 1881, tem uma banda cor-de-rosa e o monograma CV em dourado[236].

As pegas foram realçadas com filetes dourados e como era adoptado pelas fábricas inglesas e francesas da primeira metade de oitocentos, como podemos observar nas chávenas para chá inglesas e nas chávenas para chá e para café francesas, com formas vegetalistas e anteriormente mencionadas, que detemos na nossa colecção.

Os serviços de Eduardo da Silva Machado são exemplificativos do requinte em torno da mesa no século XIX e demonstrativos como as novas técnicas decorativas – as cromolitografias – os tornaram extremamente apelativos e um pouco mais acessíveis para a aristocracia e para a burguesia.

[236] As chávenas com pires para café, conjuntamente com quatro chávenas e pires para chá, foram o lote n.º 125 do leilão n.º 6261 realizado pela Marise Domingues Artes e Leilões em São Paulo, no dia 29 de Março de 2017.

FIGURA 48 · Chávenas para chá na forma denominada Bute, Inglaterra (1800 a 1830); porcelana do tipo bone china, chávena 5,6x10x8,2Ø cm, pires 2,8x13,7Ø cm. Colecção e fotografia do autor.

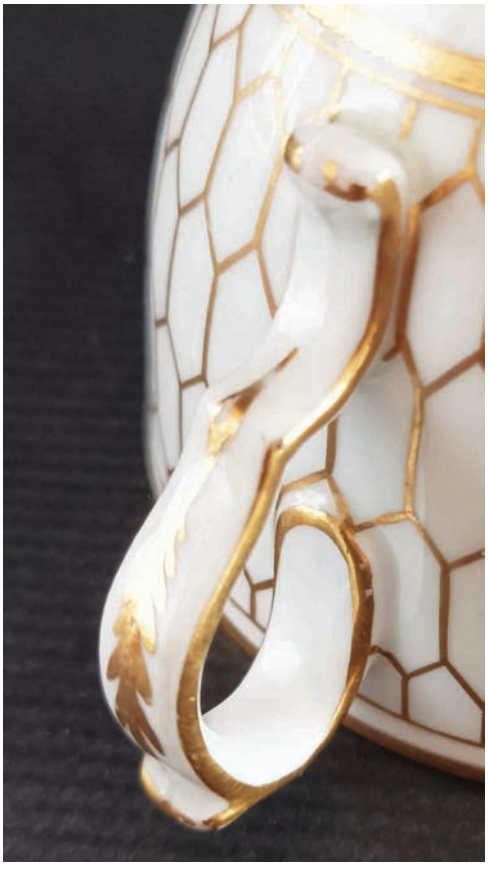


FIGURA 49 · Detalhe da pega de uma das chávenas de chá inglesas. Colecção e fotografia do autor.

FIGURA 50 · Os serviços de Eduardo da Silva Machado fotografados pela leiloeira Cabral Moncada com todas as tipologias. Lote 107 e 169 respectivamente dos leilões *online* N.º 1344 e 1352. Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Luís Sousa 2021.

Os serviços de Eduardo da Silva Machado no mercado leiloeiro e anti-quaritato

O trineto de Eduardo da Silva Machado resolveu desfazer-se dos serviços e por isso levou-os à leiloeira Cabral Moncada.

O primeiro leilão em que apareceram foi no *online* n.º 1344, que ocorreu de 20 a 26 de Dezembro de 2021, englobados no lote n.º 107 e teve o valor base de 800€, mas não foram licitados. Os mesmos voltaram de novo a leilão no *online* n.º 1352, de 7 a 13 de Fevereiro de 2022, no lote n.º 169, teve o valor base de 500€ e não foram também licitados. Nos dois leilões não foi mencionado a quem tinham pertencido.

Os serviços foram recolhidos na leiloeira e foram depois publicitados num conhecido site de vendas *online*, onde estiveram à venda por pouco mais de metade do valor base do último leilão e foram adquiridos por nós no dia 19 de Setembro de 2022, cujo historial foi-me transmitido e despoletou o estudo aqui desenvolvido.

Considerações finais

No século XVIII a porcelana era um bem acessível à realeza e à aristocracia, o que levou à fundação de várias manufacturas após a descoberta de jazidas de caulino em determinadas regiões em França. Contudo, após a Revolução Francesa a porcelana

gradualmente tornou-se mais acessível à burguesia emergente e começaram a abrir unidades fabris nessas regiões e na cidade de Paris, para onde era transportado o caulino e outros ingredientes para a sua produção. No mesmo período os porcelanistas e pintores decoradores abriram os seus *ateliers* para a sua decoração, granjeando assim fama mundial pela elevada qualidade técnica e estética de vários tipos de artigos utilitários e decorativos.

A cidade de Paris cresceu em população e por conseguinte em área, o que levou irremediavelmente à ocupação de áreas florestais e de onde provinha o combustível para alimentar os fornos das unidades fabris. Simultaneamente começaram a organizar-se feiras com os produtos industriais e agrícolas e implementou-se a linha férrea, o que despoletou o desenvolvimento e a abertura de outras unidades fabris na região de Limoges e de onde provinha o caulino. A região tornou-se assim uma das maiores produtoras de porcelana a nível mundial, com parte da sua produção destinada para o mercado interno e outra parte destinada para a exportação, nomeadamente para o mercado europeu, norte-americano e sul-americano. Gradualmente encerraram as fábricas em Paris e abriram em grande número os *ateliers* de decoração de porcelana, com peças maioritariamente provenientes das fábricas de Limoges.

A democratização no acesso à porcelana levou a um consumo crescente e a uma variedade de tipologias para mesa, para beber, para *toilette* e para decorar a habitação, onde começaram a aplicar cromolitografias na sua decoração e diminuindo assim o custo de mão-de-obra das pinturas manuais.

No mesmo período o pintor decorador Joseph Klotz veio definitivamente para Paris e estabeleceu-se como mercador de porcelana na rue du Temple. Rapidamente compreendeu o potencial das cromolitografias e melhorou-as para aplicar em peças utilitárias e decorativas, criando para esse fim uma sociedade com o seu nome e com *atelier* de decoração na Rue de Paradis-Poissonnière. Estrategicamente escolheu este arruamento onde estavam os armazéns e lojas das principais manufacturas e fábricas dedicadas à cerâmica, ao vidro e ao cristal, onde muito provavelmente se fornecia de peças em branco para decorar e, sobretudo, para estar a par das últimas novidades, técnicas e tendências.

A participação de Joseph Klotz nas novas exposições universais foi fulcral para divulgar os seus artigos e o seu trabalho relacionado com as cromolitografias, onde foi premiado e reconhecido internacionalmente. Nas cromolitografias criou composições florais, de aves, de frutos e de cenas galantes, motivos padronizados e monogramas com ou sem coroa de acordo com o gosto vigente e convencional. De

facto, a sua aplicação e cores primam por uma elevada qualidade e denotam que tinha profundos conhecimentos de química.

São todas estas características que definem o seu trabalho e talvez tenha sido por isso que o seu *atelier* em Paris se tornou num dos mais bem-sucedidos, procurado pela elite francesa, brasileira e portuguesa, como atestam os exemplares que aparecem regularmente no mercado de antiquariato e leiloeiro nos respectivos países. De facto, este é um trabalho em curso e a exportação para o mercado português ainda precisa de ser aprofundada, sobretudo, tentar estabelecer se havia um ou mais agentes ou se as encomendas aqui citadas foram feitas directamente a Joseph Klotz.

Joseph Klotz conseguiu triunfar num mercado altamente competitivo e estar à altura dos grandes fabricantes e dos prestigiantes *ateliers* de decoração parisienses.

A observância de todos os exemplares aqui mencionados, entre muitos outros, permitiu-nos estabelecer pela primeira vez a datação das marcas usadas mais conhecidas e para cada uma a respectiva cronologia.

O estudo aqui desenvolvido partiu dos serviços encomendados por Eduardo da Silva Machado e cujo historial ficou aqui registado para a posteridade.

Fotografia e património: Eugène Lefèvre e 'O Álbum de Portugal' (1857-1858)

Nuno Borges de Araújo[1]

Resumo

No período do Romantismo desenvolveu-se no meio erudito a consciência da necessidade de preservar e inventariar o património construído, como testemunho da história e identidade nacional, cujo estudo e divulgação estava em grande medida por fazer. A imagem fotográfica, ao permitir obter rapidamente um registo detalhado e mais verosímil da realidade do que as tradicionais gravuras e litografias, tornou-se uma valiosa fonte de informação para os historiadores, arqueólogos e arquitectos, um registo auxiliar dos ilustradores de publicações, e objecto de fruição da sociedade culta.

Na Europa, a partir do início da segunda década do século XIX foram desenvolvidos vários trabalhos desta natureza, quer por iniciativa pública quer por alguns fotógrafos notáveis. Neste contexto, o francês Eugène Adolphe Lefèvre foi um dos primeiros fotógrafos, se não o primeiro, a desenvolver um projecto de levantamento fotográfico do património construído de âmbito nacional, que intitulou *O Album de Portugal* (ca. 1857-1858). Os exemplares conhecidos deste álbum permanecem mal identificados e datados. Pretendemos demonstrar a autoria deste conjunto notável de fotografias e situá-lo no respectivo contexto histórico-fotográfico e cultural. A sua produção em Portugal é praticamente contemporânea dos levantamentos fotográficos impressos sobre papel, em grande formato, de Antero Frederico de Seabra (*Portugal*, 1857-ca. 1862), de Joaquim Possidónio Narciso da Silva (*Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal*, ca. 1861-1863), e ligeiramente anterior ao de Alfred Fillon (*Album Pittoresque du Portugal*, ca. 1863--1865). Independentemente da sua dimensão, todos estes projectos pioneiros partilham

[1] Arquitecto. Doutorando em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.
Contacto: nunoborgesdearaujo@gmail. com.

o desejo de produzir um corpo de imagens fotográficas representativas da nação e, simultaneamente, promover a sua divulgação e comercialização junto das instituições e da elite cultural nacional e estrangeira.
Ainda durante os anos 60 e nas décadas seguintes, outros fotógrafos nacionais e estrangeiros desenvolveram iniciativas fotográficas em território português que partilhavam os mesmos princípios e objectivos.

Palavras-chave

Fotografia; Paisagem; Património; Século XIX; Lefèvre.

Photography and heritage: Eugène Lefèvre and 'O Álbum de Portugal' (1857-1858)

Abstract

In the period of Romanticism, scholars became aware of the need to preserve and inventory the built heritage, as a testimony of history and national identity, the study and dissemination of which was largely to be done. The photographic image, by allowing to quickly obtain a detailed and more credible record of reality than traditional engravings and lithographs, has become a valuable source of information for historians, archaeologists and architects, an auxiliary record for publication illustrators, and an object enjoyment of cultured society.

In Europe, from the beginning of the second decade of the 19th century, several works of this nature were developed, either by public initiative or by some notable photographers. In this context, the Frenchman Eugène Adolphe Lefèvre was one of the first photographers, if not the first, to develop a national photographic survey project of the built heritage, which he entitled *O Album de Portugal* (ca. 1857-1858). Known copies of this album remain misidentified and inaccurately dated. We intend to demonstrate the authorship of this remarkable set of photographs and place it in its historical-photographic and cultural context. His production in Portugal is practically contemporary with the photographic surveys printed on large format paper by Antero Frederico de Seabra (*Portugal*, 1857-ca. 1862), by Joaquim Possidónio Narciso da Silva (*Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal*, ca. 1861-1863), and slightly earlier than that of Alfred Fillon (*Album Pittoresque du Portugal*, ca. 1863-1865). Regardless of their scope, all these pioneering projects share the desire to produce a body of photographic images representative of the nation and, at the same time, promote their dissemination and commercialization among institutions and the national and foreign cultural elite.

* Architect. PhD student in Ciências da Comunication Sciences in the Universidade do Minho, researcher of the Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.
Contact: nunoborgesdearaujo@gmail. com.

Still during the 60s and in the following decades, other national and foreign photographers developed photographic initiatives in Portuguese territory, which shared the same principles and objectives.

Keywords

Photography; Landscape; 19th century; Heritage.

A noção de corpo patrimonial e a sua inventariação

No período do Romantismo desenvolveu-se no meio erudito a consciência da necessidade de inventariar e preservar o património construído, como testemunho da história e identidade nacional, cujo estudo e divulgação estava em grande medida por fazer. A imagem fotográfica, ao permitir obter rapidamente um registo detalhado e mais verosímil da realidade do que as tradicionais gravuras e litografias, tornou-se uma valiosa fonte de informação para os historiadores, arqueólogos e arquitectos, um registo auxiliar dos ilustradores de publicações, e objecto de fruição da sociedade culta. Naturalmente, os projectos fotográficos de registo do espaço urbano, arquitectura monumental e paisagem realizados nos anos 50 e 60 não surgiram do nada, tendo renovado uma tradição editorial e gráfica oitocentista pré-fotográfica de representação de edifícios monumentais e de paisagens, de produção de estampas (gravuras e litografias) que, na cultura europeia, remonta ao séc. XVI. Por motivos de economia de recursos e de viabilidade editorial, estes projectos são pontuais e muito selectivos, permitindo apenas a construção mental de uma imagem muito fragmentada do território, contribuindo, no entanto, para a criação de um imaginário colectivo.

Na Europa, a partir do início da segunda década do século XIX foram desenvolvidos vários trabalhos desta natureza, quer por iniciativa pública quer por alguns fotógrafos notáveis. Em França realizou-se a *Mission Heliographique* (1851), promovida pela *Comission des Monuments Historiques*, encarregando vários fotógrafos de fotografar os principais monumentos históricos franceses, incluindo Édouard Baldus, com particular tradução no seu trabalho subsequente (1852-1860), e nas fotografias de obras de arte arquitectónicas dos irmãos Bisson (1853-1863). Na vizinha Espanha, destacamos o levantamento fotográfico de Charles Clifford (1852-1862)[2], a que deu continuidade temática o de Jean Laurent (ca. 1857-ca. 1872)[3], conferindo-lhe uma notável extensão, o projecto apenas iniciado do português "Augusto de Belvedere" (1859-1867)[4], e o levantamento dos fotógrafos Ferrier e Soulier, sucedidos pelas

[2] Fotografou vistas de cidades, aldeias e edifícios monumentais, obras públicas espanholas, obras de arte, e costumes de algumas regiões de Espanha, em grandes formatos. Uma selecção das suas obras aparece listada na obra *Photographic scramble through Spain* (London: A. Marion & Cia., [s.d.: ca. 1862]) (Fontanella, 1999:, pp. 30-55 e 321-335; Pérez Gallardo, 2015, pp. 264-265). Com imagens suas também veio a ser publicado o *Album Monumental de España* (Madrid: Javier Sala y Sardá, 1863-1869) (Pérez Gallardo, 2015, pp. 266-269).

[3] Araújo, 2011, 2018a.

[4] Inicialmente intitulado *Vistas de Europa* (1859), e posteriormente designado por *Album Monumental Europeo* (1861-ca. 1863) (Araújo, 2015; 2018b).

firmas Ferrier père, fils et Soulier, e J. Lévy & C.ie (ca. 1857-ca. 1880s). Outros países desenvolveram projectos da mesma natureza, produzindo conjuntos de imagens fotográficas com características semelhantes.

Os primeiros registos fotográficos de arquitectura monumental e paisagem portuguesa

As imagens fotográficas mais antigas de arquitectura monumental e paisagem realizadas em Portugal, de que temos notícia segura, datam de 1841[5]. Ainda nos anos 40 conhecemos ou temos notícia de outras imagens, realizações pontuais de fotógrafos geralmente não identificados. Em finais dos anos 40 e durante os anos 50 a produção de vistas daguerreotípicas e de calotipos foi bastante limitada, tanto em quantidade, como no âmbito geográfico[6].

Paralelamente à revalorização da história, na literatura e nas artes plásticas no período do Romantismo[7], alguns projectos fotográficos europeus tiveram o seu impacto na concepção e realização de projectos de levantamento fotográfico do património construído que se pretendiam de âmbito nacional. Neste contexto, o francês Eugène Adolphe Lefèvre foi um dos primeiros fotógrafos a desenvolver um projecto desta natureza, que intitulou *O Album de Portugal* (1857-1858). Os exemplares conhecidos deste álbum permanecem mal identificados e datados. Pretendemos aqui demonstrar a existência e autoria deste conjunto notável de fotografias e situá-lo no respectivo contexto histórico-fotográfico e cultural.

5 Retrato daguerreotípico de retrato de Rodrigo da Fonseca Magalhães tirado por William Barclay (e vistas de Portugal?) (1841); vista parcial da fachada do Palácio da Ajuda, efectuado com uma câmara fotográfica de Francisco Mocenig (ca. 1840-1841).

6 Claudius Galen Wheelhouse (Portal do mosteiro dos Jerónimos, 1849); Frederick William Flower (Porto e região envolvente, ca. 1845-1859); Hugh Owen (Porto e Lisboa, a. 1855); Barão de Forrester (Porto e Douro, ca. 1854-1857); Dr. Hugh Welch Diamond (Douro, a. 1855)?

7 A título de exemplo referimos, em Portugal, os casos de Alexandre Herculano, com o romance histórico, a sua direcção e artigos na revista ilustrada *O Panorama*, e sobretudo o seu levantamento de documentos históricos nas bibliotecas e arquivos do país; a *Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes* e o seu presidente Joaquim Possidónio Narciso da Silva, com a recolha de desenhos e imagens fotográficas de monumentos arquitectónicos e arqueológicos nacionais; Inácio de Vilhena Barbosa, com a sua obra *Monumentos de Portugal: históricos, artisticos e archeologicos* (1886), ilustrada com uma gravura do claustro do Convento da Batalha, feita a partir de uma fotografia que atribuímos a Eugène Lefèvre, aqui tratado, e os seus artigos no periódico ilustrado *Archivo Pittoresco*.

O *Álbum de Portugal* e o seu contexto cultural

Com a realização d'*O Album de Portugal* em 1857-1858, Eugène Lefèvre pode ter sido o primeiro a divulgar publicamente um projecto de constituição de um conjunto de vistas de monumentos e paisagens fotográficas de âmbito nacional. Apesar disso, é certo que em 1857 Antero Frederico de Seabra também estava a desenvolver um projecto da mesma natureza intitulado *Portugal* (1857-ca. 1862)[8]. Independentemente da sua extensão, estes projectos pioneiros partilham o desejo de produzir um *corpus* fotográfico representativo da nação e, simultaneamente, promover a sua divulgação e comercialização junto das instituições e da elite cultural nacional e estrangeira. A documentação que consultamos não nos permite esclarecer qual deles teve a prioridade na iniciativa, mas um periódico da época menciona-os da seguinte forma:

> *«Portugal photographado. – Um jornal de Lisboa diz que Mr. Eugenio Lefevre vae começar a distribuir a collecção das vistas photographicas dos lugares e monumentos mais notaveis de Portugal. / O snr. Anthero Seabra já começou, ha tempos, este importante trabalho e cremos que na sua visita pelas provincias em companhia do snr. Guilherme Vaz, anda coleccionando as vistas dos mais notaveis monumentos portugueses; já algumas vistas foram publicadas e tiveram bastante acceitação; o preço por que foram vendidas aos assignantes foi de 500 reis, ao passo que as do Mr. Lefevre custam 1$500 reis por assignatura; não vimos ainda estas ultimas, porém é certo que os trabalhos photographicos do snr. Anthero Seabra não podem ser muito excedidos, e então parece-nos que, demais sendo portuguez este photographo, merecem preferencia as vistas tiradas por elle, até porque o preço porque as vende é muito menor do que aquelle porque se obteem as do snr. Lefevre.»*[9]

Ainda nos anos 60 e nas décadas seguintes outros fotógrafos nacionais e estrangeiros vieram a desenvolver iniciativas fotográficas no território português, com a mesma temática, princípios e objectivos. Esta década foi, sem dúvida, um momento cultural propício à realização de um corpo de registos fotográficos que pudessem documentar a paisagem monumental e pitoresca do país e, assim, tentar formar dela uma imagem global. Todos eles foram realizados em grande formato, permitindo uma observação fácil do detalhe. A título de exemplo citaremos a *Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal* (1861-1863), de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, com a particularidade

[8] Araújo, 2008, p. 1152; Araújo, 2009, pp. 6-15; Araújo, [inédito]. *Antero Frederico de Seabra, fotógrafo de Portugal, 1857-1867*.

[9] *Ecco Popular*. Porto, n.º 209 (17 Set. 1858), p. 3.

de as imagens serem complementadas com um breve texto descritivo[10], o *Album Pittoresque du Portugal* (ca. 1863-1865[11]), de Alfred Fillon, então estabelecido em Lisboa, introduzindo o formato panorâmico, os levantamentos de Charles Thurston Thomson, para o Museu de South Kensington (1866), da firma britânica Francis Frith & Co. (ca. 1867[12]), do fotógrafo amador Carlos Relvas (1867-ca. 1874), assistido, e por vezes mesmo substituído pelo seu colaborador, o fotógrafo Augusto dos Santos Fonseca Xavier, a obra *Panorama Photographico de Portugal* (1869-1874), editada por Augusto Mendes Simões de Castro, com textos sobre os temas fotografados, com imagens da Photographia Academico-Conimbricense, incluindo reproduções de imagens de Carlos Relvas, Charles Thurston Thompson, Francesco Rocchini e Francisco Ferreira Loureiro. De particular importância são os levantamentos de Jean Laurent (1869)[13], estabelecido em Madrid, e da firma parisiense J. Lévy & C.ie, sucessora da Ferrier père, fils et Soulier (ca. 1875-ca. 1880s[14]), que desta forma ampliaram o seu catálogo de imagens fotográficas a toda a Península Ibérica.

Devemos notar que o interior do país está praticamente ausente nestes registos. De entre os mencionados, apenas Lefèvre, Seabra e Laurent vão além do território litoral entre o Porto e Lisboa, tendo como limites Braga, ao norte, no caso de Lefèvre, e o Alto Minho, no caso de Seabra, e Setúbal a sul, em ambos os casos. Laurent teve como limite Braga, ao norte, e Évora a sul, no seu percurso de regresso a Madrid. Estes projectos partilham, em grau variável, uma componente de missão cultural e de empreendimento comercial, exceptuando nesta última os de Thurston Thompson e Carlos Relvas.

Eugène Lefèvre e *O Álbum de Portugal* (1857-1858)

Quem era o fotógrafo Lefèvre, o que sabemos dele, e do seu *Album de Portugal*?[15]

10 Martins, 2003: 77-79, 99-100; Custódio, 1999, pp. 41-42.

11 Info Alexandre Ramires com base em elementos de datação conimbricenses.

12 Idem nota 11.

13 Araújo, 2011 e 2018.

14 Idem nota 11.

15 Em França está documentado um fotógrafo parisiense Lefèvre, que foi membro da Société Française de Photographie entre 1861 e 1864. No entanto, havendo neste período mais fotógrafos em Paris do mesmo apelido, seria imprudente identificá-lo como sendo a mesma pessoa. Também dispomos de informação biográfica sobre mais do que um pintor de nome Adolphe Eugène Lefèvre que, pela cronologia podia ser identificado como o que aqui tratamos mas, dada a ordem dos nomes próprios, não o podemos fazer com o mínimo de segurança.

Entre 28 e 10 de Junho de 1857 divulgou a sua iniciativa em dois periódicos portuenses:

> *«O ALBUM DE PORTUGAL. / EUGENE LEFEVRE, photographo, achando-se a formar uma collecção de Vistas de Portugal, offerece aos Portuenses esta occasião de possuirem este ALBUM, que constará de 35 a 40 exemplares photographicos de 40 centimetros de comprido e 30 de largura, tirados sobre excellente papel com toda a perfeição que esta arte admitte, representando as vistas mais notaveis do paiz, bem como os seus monumentos mais interessantes pelo seu valor artistico e historico. / Preço de cada photographia para os assignantes do ALBUM, pago no acto da entrega ..... 1:440 rs. / Avulso ..... 2:250 rs. / Os assignantes receberão franco de porte á medida que se forem tirando. / As pessoas que desejarem subscrever para esta obra verdadeiramente artistica e nacional, podem dirigir-se ao dito E. Lefevre, Hospedaria Franceza, rua da Fabrica do Tabaco.»*[16]

Em Braga, em Agosto de 1857, Lefèvre anunciou a venda no escritório da Companhia Geral Bracarense de alguns exemplares de três fotografias da sua autoria tiradas nesta cidade: uma vista da cidade, uma da Sé Primaz, e uma do Santuário do Bom Jesus do Monte:

> *«Vista do Sanctuario do Bom Jesus do Monte, da Sé Primaz, e da cidade de Braga. / Estão no escriptorio da Companhia Geral Bracarense uns poucos d'exemplares destas vistas, tirados photographicamente pelo habil artista M. Lefevre. Quem os quizer vêr ou comprar pode ir áquelle escriptorio todos os dias desde as 9 horas da manhan até ás 3 da tarde.»*[17]

A primeira questão, que decorreu naturalmente do conhecimento dos anúncios relacionados com o *Álbum de Portugal* de Eugénio Lefèvre foi se existem e são conhecidos exemplares deste trabalho. De facto, uma demorada pesquisa levou-nos ao conhecimento da existência de três conjuntos de imagens, dois deles encadernados em álbum, e algumas imagens avulsas que identificamos como sendo deste trabalho fotográfico, embora ele permaneça anónimo ou atribuído a outro autor. São eles um álbum contendo 50 imagens, existente na colecção D. Teresa Cristina

[16] *O Commercio do Porto*. Porto, 4.º ano, n.º 119 (28 Mai. 1857), p. 3, ao n.º 121 (30 Mai. 1857), p. 3. Passados poucos dias colocou um anúncio semelhante n'*O Noticiador Portuense*. Porto, n.º 5 (4 Jun. 1857), p. 4, n.º 8 (10 Jun. 1857), p. 4 (este último por informação do investigador portuense Mário M. Marques).

[17] *O Bracarense*, n.º 215 (11 Ago. 1857), p. 3, ao n.º 217 (18 Ago. 1857), p. 4.

Maria, oferecida ao Estado brasileiro pelo seu marido o Imperador D. Pedro II, e actualmente conservado na Biblioteca Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro[18], outro álbum que se encontra em Lisboa, no espólio da Academia Nacional de Belas Artes[19], ao qual infelizmente ainda não pudemos ter acesso, mas do qual obtivemos informação descritiva, e um conjunto de 58 imagens não encadernadas, existente na Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Algumas destas fotografias, do mesmo conjunto de imagens de Portugal que aqui atribuímos a Eugène Lefèvre, também apareceram avulsas em colecções e à venda em leilões no mercado nacional e internacional[20]. Como a seguir justificaremos, pensamos que se trata de um conjunto de imagens realizadas em Portugal por Eugène Adolphe Lefèvre, entre 1857 e 1858, ou possivelmente mesmo entre 1856 e 1859. Para estabelecer esta autoria e cronologia baseamo-nos numa série de raciocínios fundamentados numa análise documental, que explicaremos em seguida.

Autoria e cronologia

A fundamentação da identificação que propomos, baseia-se sobretudo na publicação de um conjunto de gravuras realizadas a partir de fotografias cujo autor está identificado, na cronologia e na dimensão desses conjuntos de imagens fotográficas obtidas em Portugal em 1857-1858 (fig. 1-5). Em 1861, o francês Olivier Merson publicou na revista ilustrada de viagens *Le Tour du Monde* um artigo sobre uma viagem que realizou a Portugal, percorrendo o país de Valença a Lisboa, entre Abril e

18 *Album pittoresco e artistico de Portugal*, Colecção D. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional Digital do Brasil, [http://bndigital. bn. gov. br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/tcm-galeria-de-imagens/; http://bndigital. bn. gov. br/acervodigital]. Neste conjunto de imagens não aparece qualquer carimbo ou marca de autor, impressor ou posse. A datação que ali lhes é atribuída é de 1849-1873.

19 Informação de Alexandre Ramires. Assim designada a partir de 1901. Inicialmente *Academia de Belas Artes*, instalada no Convento de S. Francisco (1836-1862), e *Academia Real de Belas-Artes* a partir de 1862.

20 Na exposição *Buildings, Real + Ideal* realizada no *The Toledo Museum of Art* (Ohio, U. S. A., 15 Nov. 2007 a 27 Jan. 2008) foi exibida uma destas imagens (*Entree principal du Chateau de la Pena a Cintra*) do Frederick B. and Kate L. Shoemaker Fund, aí atribuída a Charles Clifford (http://www. curatedobject. us/the_curated_object_/2008/01/exhibitions-tol. html); no catálogo do leilão n.º P4044 da P4Photography, realizado em Lisboa, a 6 Dez. 2007 (lotes n. os 6-9) apareceram imagens deste conjunto; num leilão da eBay também foram atribuídas a Clifford algumas imagens do mesmo autor, em ambos os casos sem um fundamento documental minimamente consistente; o falecido negociante e coleccionador de antiguidades parisiense Gérard Lévy, tinha no seu ficheiro referência a uma imagem fotográfica de uma catedral portuguesa, identificada como sendo da autoria de Adolphe Lefêvre, "Peintre du Roi". Infelizmente não lhe foi possível localizar esta imagem na sua vasta colecção.

Maio de 1857[21]. O texto é mais interessante pelo que nos diz sobre o que seria viajar em Portugal nesta época, do que pela informação sobre as cidades e monumentos históricos, já divulgada em várias obras sobre o assunto. O seu artigo foi ilustrado com gravuras feitas posteriormente em Paris por diversos artistas (da escola francesa de gravura em madeira), na sua quase totalidade executadas a partir de fotografias. Mais concretamente, sete de fotografias de M[onsieur] Seabra, e três de fotografias que lhe são atribuíveis, onze de fotografias de M[onsieur] Lefèvre, uma fotografia que lhe é atribuível, e uma a partir de um desenho de Lefèvre[22]. Uma comparação entre estas gravuras e as fotografias dos álbuns existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, permite-nos concluir que estas fotografias são, sem dúvida, as que Eugène Lefèvre fez para *O Álbum de Portugal*.

Numa nota final ao texto de Olivier Merson ficamos a saber que algumas das fotografias a partir das quais foram executadas as gravuras deste texto sobre Portugal foram obtidas através do jornalista, escritor e editor António Augusto Teixeira de Vasconcelos (1816-1878)[23], que residiu em Paris entre 1858 e 1862:

21 Merson, Olivier (1861) 'Voyage dans les Provinces du Nord du Portugal', Charton, Édouard (dir.) – *Le Tour du Monde: Nouveau Journal de Voyages*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1. º semestre de 1861, pp. 273-320. No mesmo ano de 1857 em que fez esta viagem a Portugal, Merson (1822-1902) publicou as monografias *Lisbonne : Histoire, monuments, moeurs* (Paris: Librairie de L. Librairie de L. Hachette et Cie / Lisboa: Ferin e Robin, Livreiros, 1857) e o *Guide du voyageur à Lisbonne* (Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1857).

22 «Château de Guimaraens. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 281); «Tombeau dans l'intérieur de l'église de Batalha. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 300); «Porte de la chapelle *Imparfaite*. – Dessin de Thérond d'après une photographie. » (p. 301); «Batalha, vue générale. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 304); «Partie supérieure de la Casa do Capitulo (maison du chapitre) dans le couvent du Christ, à Thomar. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 305); «Portail de la Casa do Capitulo. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 308); «Fenêtre de la Casa do Capitulo. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 309); «Tour de Belém. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 312); «Portail de Santa Maria de Belém. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 313); «Portail de du château de la Penha de Cintra. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 316); «Château de la Penha de Cintra, vue générale. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 317); «Mafra. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre. » (p. 316).

23 Em 1858 fundou em Paris, com capital de Eduardo Ribeiro de Faria a *Sociedade Ibérica*, cujo objectivo era dar a conhecer à Europa a Península através de publicações. Editaram apenas o volume com o subtítulo *Le Portugal e La Maison de Bragance*, dos cinco previstos da obra *Les Contemporains Portugais, Espagnols et Brésiliens*, que teve grande divulgação no meio culto europeu. Depois de 1862, regressou a Lisboa (Soveral, Manuel Abranches de (1983). *Teixeira de Vasconcellos (1816-78): O homem, o jornalista e o escritor*, [versão online http://www. soveral. info/aatv/default. htm, acedido 23/10/2011]). Teixeira de Vasconcelos tinha num álbum um conjunto de fotografias, e entre elas algumas das fotografias de Seabra que foram reproduzidas neste periódico parisiense. Este álbum foi leiloado em Paris em 1880 e comprado por Eduardo Coelho, director do *Jornal de Notícias*. Tivemos a oportunidade de adquirir as imagens fotográficas deste álbum em 1997.

«Nous devons également à la gracieuse obligeance de M. de Vasconcellos, la communication de quelques-unes des photographies d'après lesquelles ont été exécutées les gravures des livraisons concernant le Portugal.»[24]. À data da publicação já Lefèvre tinha regressado a Paris, pelo que não é claro se as fotografias de Lefèvre também foram obtidas através de Vasconcelos, ou através de outra pessoa ou estabelecimento da mesma cidade. Pela leitura desta nota inclinamo-nos mais para a segunda hipótese. Posteriormente, as gravuras deste artigo do *Le Tour du Monde* foram reproduzidas em várias publicações nacionais e estrangeiras[25].

Além dos exemplos que permitem a comparação entre as gravuras e as fotografias originais (fig. 1-5), apresentamos aqui as três imagens de Braga que Lefèvre anunciou vender nesta cidade e que correspondem em número e tema às únicas fotografias desta cidade que encontramos no álbum da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no conjunto de fotografias da Biblioteca do Palácio da Ajuda, o que reforça a sua identificação (fig. 6-8). Por outro lado estes conjuntos de fotografias não só tem as dimensões de cerca de 30x40 centímetros, as indicadas nos anúncios de Lefèvre, como a maioria das imagens do álbum existente no Rio de Janeiro e no conjunto de imagens da Biblioteca de Ajuda são idênticas, e tem características homogéneas, pelo que nada nos indica a possibilidade e haver mais do que uma autoria.

De seguida, apresentamos uma selecção de imagens que permite a comparação das gravuras com os respectivos originais fotográficos. Devemos ter em conta que os desenhadores que elaboravam as imagens que serviam de base à execução das gravuras se permitiam liberdades de correcção compositiva, alterando proporções, introduzindo ou eliminando elementos, nomeadamente figuras, corrigindo sombras e introduzindo nuvens para aumentar o dramatismo da imagem.

24 *Le Tour du Monde*, 1.º semestre de 1861, p. 320.

25 *Revista de Braga*. Braga, n.º 4 (20 Mar. 1862), p. 1; Barbosa, 1886, pp. [s. n.] (gravura «Claustro real do mosteiro da Batalha»); *Voyages and travels: scenes in many lands*, etc.

FIGURA 1 · Castelo de Guimarães. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) / «Château de Guimaraens. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre» (Merson, 1861, p. 281).

FIGURA 2 · Vista da Batalha. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) / «Batalha, vue générale. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre» (Merson, 1861, p. 304).

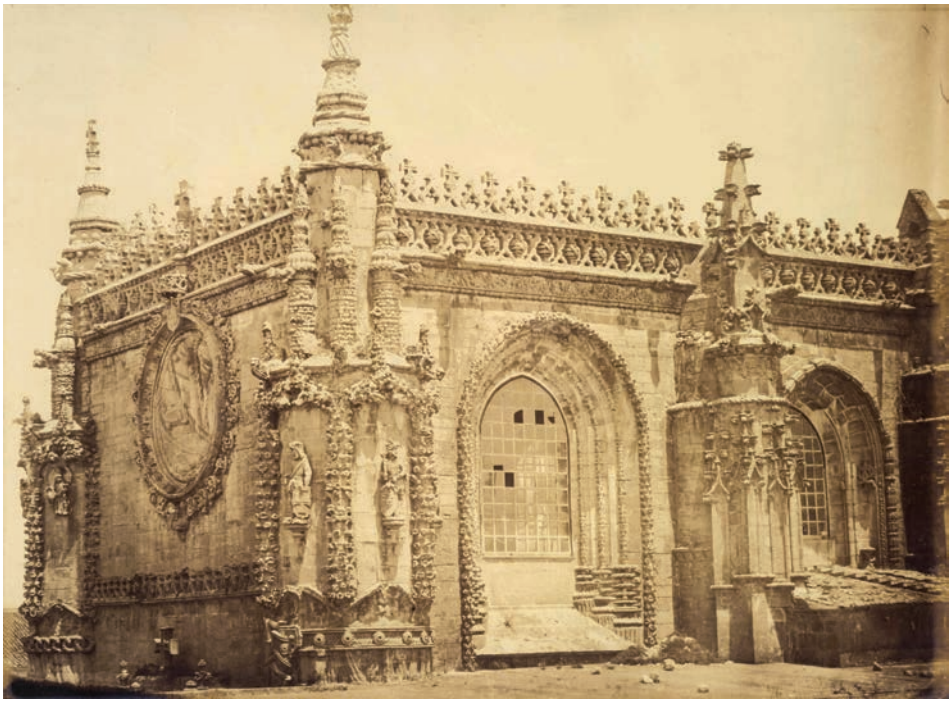


FIGURA 3 · Casa do Capítulo do convento de Cristo, Tomar. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) / «Partie supérieure de la Casa do Capitulo (maison du chapitre) dans le couvent du Christ, à Thomar. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre» (Merson, 1861, p. 305).

FIGURA 4 · Palácio Real de Mafra. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) / «Mafra. – Dessin de Catenacci d'après une photographie de M. Lefèvre» (Merson, 1861, p. 316).

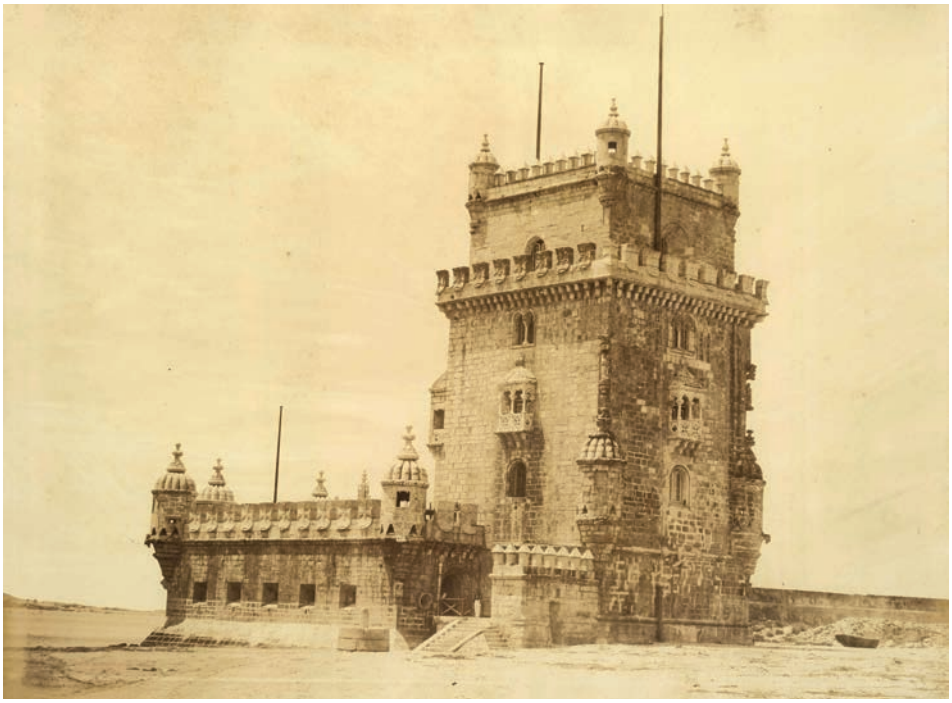


FIGURA 5 · Torre de Belém. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) / «Tour de Belém. – Dessin de Thérond d'après une photographie de M. Lefèvre» (Merson, 1861, p. 312).

FIGURA 6 · Bom Jesus do Monte, em Braga. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

FIGURA 7 · Sé de Braga. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

FIGURA 8 · Vista da cidade de Braga [tirada da torre da igreja de S. Vicente]. *Álbum pittoresco e artistico de Portugal* (Col. D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

No que respeita a cronologia das imagens de Lefèvre, como acima vimos, se bem que temos confirmação de que em 1857 já tinha dado início a este projecto, segundo Ramires[26], uma destas imagens de Coimbra é datável de 1856. Por outro lado, uma das imagens deste conjunto existentes na biblioteca do Palácio da Ajuda é uma vista panorâmica de Setúbal (fig. 9). Tal como as outras tem uma legenda inscrita a lápis, que neste caso diz «Setúbal après le troublement de terre». Nela vêem-se alguns edifícios com os telhados em mau estado ou mesmo destelhados e com os interiores destruídos, mas não são visíveis escombros nas ruas. Não fora a informação na legenda do exemplar da Ajuda e não seria óbvio que ali tenha acontecido um desastre natural. O único sismo significativo que ali houve por esta época ocorreu no dia 11 de Novembro de 1858 e provocou uma enorme destruição em Setúbal. Com uma magnitude estimada em 7,1 na escala de Richter, e epicentro provável no mar, a alguns quilómetros desta cidade, sentiu-se em todo o território nacional e na Andaluzia. Assim, em finais de 1858 Lefèvre ainda fez fotografias para este álbum, e é de considerar a possibilidade de ainda ter realizado imagens em 1859, antes do seu regresso a França.

26 Alexandre Ramires: arqueologia das imagens. *Rua Larga*. Coimbra: Universidade de Coimbra, n.º 6 (Out. 2004), p. 66.

FIGURA 9 · Panorama de Setúbal, após o terramoto de 11 de Novembro de 1858 / Detalhe do centro urbano na mesma imagem (Biblioteca do Palácio da Ajuda).

FIGURA 10 · Carimbo dos fotógrafos-impressores parisienses Vigé & Plessix num dos exemplares fotográficos que pertenceram à Família Real portuguesa (Biblioteca do Palácio da Ajuda).

As imagens desta série existentes na Biblioteca da Ajuda tem uma qualidade de impressão fotográfica superior às outras. A cartolina em que estão coladas também é excelente. Na parte inferior central das cartolinas tem impresso o carimbo seco «Vigé & Plessix / Imprimeurs, Photographes / R. de L'École de Médicine, 98 & 103» (fig. 10), pelo que, em determinado momento a sua autoria foi naturalmente atribuída a esta dupla. No entanto, dada a ausência de notícias da presença desta firma em Portugal, o facto de se identificarem como impressores-fotógrafos e, sobretudo, os dados que apontam claramente para a atribuição da sua autoria a Eugène Lefèvre, é provável que estes apenas tenham impresso o exemplar que pertenceu à família real portuguesa, após a sua viagem a França em 1858 ou o seu regresso definitivo em 1859. Será que Lefèvre, tendo regressado a Paris, apenas contratou Vigé & Plessix para a impressão deste conjunto de imagens, ou lhes vendeu os negativos e estes os terão impresso e comercializado? Não dispomos de elementos que nos permitam esclarecer esta questão, mas a raridade das imagens e o desconhecimento de mais conjuntos impressos com o seu carimbo seco sugere

a primeira possibilidade[27]. Em Portugal trabalhou o fotógrafo francês J. Plessix (ou Plessis)[28], mas não temos qualquer informação que nos permita identificá-lo como sendo o membro da firma impressora parisiense Vigé & Plessix. É possível que o conjunto de imagens que pertenceu à família real portuguesa lhe tenha sido oferecido por Lefèvre, e que na sua visita a França em 1858, ou após o seu regresso definitivo a França em 1859, tenha procurado obter uma ou mais impressões de maior qualidade para este efeito e eventual comercialização.

O percurso de Eugène Adolphe Lefèvre em Portugal (1856-1859)

Do percurso português de Lefèvre, as informações que pudemos recuperar são fragmentadas. A 19 de Março de 1856, Adolpho Lefèvre obteve em Lisboa um visto no seu passaporte para se deslocar ao Porto[29]. No mesmo dia o seu compatriota Alfred Fillon obteve o seu[30]. A 2 de Maio de 1856 Eugenio Adolpho Lefèvre obteve em Lisboa novo visto, desta vez para se deslocar a França[31], mas não foi esse o seu destino: o nome de Adolpho Lefèvre consta na lista dos passageiros que chegaram no dia 5 de Maio de 1856 (sábado), pelas 11 horas e meia da manhã ao Porto, a bordo do vapor *Duque do Porto*, imediatamente antes do de A. Fillon[32]. No dia seguinte, a imprensa portuense referiu-se a Lefèvre como o «outro habil e distincto artista» que se achava na «officina» fotográfica de Alfred Fillon, instalada na hospedaria *Franceza* da rua da Fábrica do Tabaco[33]. É provavel que fosse seu colaborador ou associado nesta actividade, com a função de colorir e retocar as imagens, permitindo-nos supôr que tinha uma formação de desenho e pintura. Se assim for, é natural que, se não tivesse conhecimentos

27 Nicolas Joseph Vigé teve atelier na referida morada entre 1865 e 1877 (Voigner, 1993, p. 250; Boisjoly, 2009, p. 286).

28 Segundo Baptista (1994, pp. 33-34) Joseph Plessix, operador da firma Mayall, de Londres, foi contratado por Alfred Fillon para trabalhar no seu estabelecimento fotográfico na rua das Chagas, 9 a 13, em Lisboa, onde desenvolveu a sua actividade profissional a partir de 1859. Em Coimbra trabalhou com Arsène Hayes em 1864 (*O Conimbricense*, Coimbra, n.º 1133, 6 Dez. 1864, p. 4; *O Tribuno Popular*, Coimbra, n.º 927,17 Dez. 1864, p. 4), e posteriormente teve atelier próprio em Lisboa, na rua Nova dos Mártires, n.º 46, até 1874. Pode tratar-se do fotógrafo Joseph Julien Plessix, com presença documentada em Lisboa.

29 ADL-DGARQ. *Livro de Registo de vistos e passaportes estrangeiros*, n.º 1, fl. 9v (passaporte n.º QQ270).

30 Idem, fl. 10 (documento de identificação n.º QQ458).

31 Idem, fl. 15v (documento de identificação n.º QQ270).

32 *O Commercio do Porto*. Porto, n.º 101 (5 Mai. 1856), p. 2.

33 *O Ecco Popular*. Porto, a. 10, n.º 102 (6 Mai. 1856), p. 3. Ver a referência a esta hospedaria no anúncio de Lefèvre do ano seguinte, na p. 91 deste artigo.

de fotografia os tenha adquirido no exercício profissional com Fillon. Possivelmente terá ficado encarregado da totalidade do serviço de fotografia e acabamento durante os curtos períodos de ausência de Fillon[34]. Dois meses depois encontramos notícia da presença no Porto do pintor francês Adolfo Lefèvre[35]. A 30 de Dezembro de 1856, Eugène Lefèvre renovou em Lisboa o seu visto para se deslocar ao Porto[36].

Cerca de finais de Março e início de Abril de 1857[37] Eugène Lefèvre terá deixado o estúdio de Fillon e ido trabalhar com o vizinho daguerreotipista Pierre Claude Cochat fazendo o mesmo tipo de trabalho[38]. Entre o final de Maio e meados de Agosto de 1857, Cochat & C.ª, de Paris, anunciou que acabara de «receber um processo para tirar retractos coloridos com a maior perfeição»[39]. Coincidência? Talvez não, porque em Setembro do mesmo ano anunciaram como *Cochat e Eugene*, retratistas de Paris, que acabaram «de receber do proprio author da descoberta directamente um novo processo para tirar retratos a daguerreotypo coloridos, e outros, com similhança perfeita»[40]. Não tendo conhecimento de outra pessoa com este nome próprio envolvida na prática da fotografia em Portugal, além de Eugène Lefèvre, é de supor que seja ele, e que o aparecimento do seu nome neste anúncio resulte do reforço da sua posição no atelier de Cochat. Entre 28 e 30 de Maio de 1857, pelo menos, encontramos Eugène Lefèvre instalado na Hospedaria Franceza, situada na rua da Fábrica do Tabaco (actual rua da Fábrica)[41]. Nestas datas anunciou, como acima transcrevemos, estar a formar uma colecção de vistas, denominada *O Album de Portugal*. A publicação dos anúncios para a sua assinatura e venda de imagens avulsas entre 28 de Maio e 18 de Agosto de 1857, em periódicos

34 Através dos periódicos locais, temos notícia da sua ausência do Porto entre 23 de Julho e 28 de Agosto de 1856.

35 Primeiro (e único à data) na lista dos subscriptores do *Grande Galope do illm.º snr. Carli, dedicado ao exm.º snr. conde de Farrobo*, cujo produto da venda se destinava ao Asilo Portuense de Mendicidade (*Ecco Popular*, n.º 149, 3 Jul. 1856, p. 3). Jacopo Carli, de Verona, foi fundador da Escola Popular de Canto da Câmara Municipal do Porto, em 1855, e seu director e mestre até 1860 (*O Commercio do Porto*, n.º 240, 18 Out. 1860 p. 2); [http://www. cabralmoncadaleiloes. pt/pdfs/2007/l93_4_SESSAO. pdf], p. 192. Carli deveria estar no Porto, cerca de 1858, ano em que foi editado o seu *Hymno portuense para ser cantado no [...] consorcio de S. M. F. o Senhor D. Pedro V [...]*.

36 ADL-DGARQ. *Livro de Registo de vistos e passaportes estrangeiros*, n.º 1, 1856, fl. 54v (passaporte n.º QQ270).

37 De facto, Fillon ausentou-se do Porto nesse ano e regressou a 13 de Abril. Não seria estranho se tivesse ido buscar um novo colaborador (Julien Billiard, que estava associado a Fillon no ano seguinte?).

38 Pierre Claude Cochat, de Paris, já se encontrava em Lisboa em 1839, onde exerceu a actividade de dourador (*La Lusitanie*. Lisboa, n.º 12, 21 Abr. 1839, p. 4). Mudou-se para o Porto dez anos mais tarde, altura em que mantinha a mesma actividade (*Diario do Governo*. Lisboa, n.º 187, 10 Ago. 1849, p. 1012).

39 *O Noticiador Portuense*. Porto, n.º 3 (30 Mai. 1857), p. 3, ao n.º 34 (11 Ago. 1857), p. 4.

40 *O Noticiador Portuense*. Porto, n.º 38 (20 Ago. 1857), p. 4, ao n.º 46 (3 Set. 1857), p. 3.

41 *O Commercio do Porto*. Porto, n.º 119 (28 Mai. 1857), p. 3, ao n.º 121 (30 Mai. 1857), p. 3.

do Porto e de Braga, e a notícia publicada no Porto a 17 de Setembro de 1858, acima transcritos, correspondem ao período em que supomos que Eugène Lefèvre começou a trabalhar com Pierre Cochat[42], depreendendo que este, talvez ao contrário de Fillon, tenha aceite que Lefèvre desenvolvesse este projecto pessoal paralelamente ao trabalho do *atelier*, onde provavelmente terá impresso os primeiros exemplares que colocou à venda nestas cidades.

Estando ambos a residir no Porto em 1857, e partilhando um interesse comum pelas Belas Artes e pela fotografia, é pouco provável que Eugène Lefèvre e Antero Frederico de Seabra não tivessem conhecimento dos respectivos trabalhos. É mesmo possível que se tenham conhecido pessoalmente. Apesar disso, não dispomos de elementos documentais que nos permitam estabelecer se o projecto de um influenciou o outro, ou se ambos os projectos, embora simultâneos, decorreram autonomamente. Deixaremos o trabalho de Seabra para outro estudo que realizamos, e esperamos vir a publicar brevemente.

É provável que em Novembro de 1857 Lefèvre tenha estado temporariamente em Lisboa, ou já ali se encontrasse a residir[43]. De facto, a 4 de Fevereiro de 1858 o vapor francês *Ville de Paris*, partiu de Lisboa para Nantes, e entre os passageiros encontra-se um *Adolphe Lefevre*[44]. No dia 18 de Maio de 1858 Eugène Lefèvre fotografou a recepção de D. Estefânia de Hohenzollern, esposa do rei D. Pedro V, na praça do Comércio, em Lisboa. De uma fotografia sua, em que se vê a passagem do coche real no Terreiro do Paço, foi executada uma gravura publicada em periódicos ilustrados europeus (fig. 11)[45]. Na *Exposição Philantropica* realizada na Sala do Risco do Arsenal da Marinha, em Lisboa, que abriu a 14 (ou 15?) de Maio e encerrou a 4 de Julho de 1858[46], Mr. Eugenio Lefèvre expôs «seis exemplares de photographia»[47]. Podemos formular a hipótese de Lefèvre ter voltado a trabalhar como colaborador do fotógrafo Alfred Fillon, agora em Lisboa, uma vez que a sua partida de Lisboa para França em 1859 coincide temporalmente com a contratação efectuada por Fillon de

42 Sugerido pelos anúncios de Cochat a partir de 30 Maio (nota 38), e com mais segurança no anúncio publicado entre 20 de Agosto de 1857 e 3 de Setembro de 1857 (nota 39).

43 Uma carta que foi dirigida a Adolfo Lefèvre para esta cidade ficou retida nos correios por falta de selo de franquia (*Diario do Governo*. Lisboa, n.º 279, 26 Nov. 1857, p. 1520).

44 *Jornal do Commercio, Industria e Agricultura*. Lisboa, a. 5, n.º 1313 (5 Fev. 1858), p. 4.

45 Temos conhecimento da publicação desta gravura na revista *Le Monde Illustré*. Paris, a. 2, n.º 61, 12 Jun. 1858, p. 373, e num periódico alemão (col. do autor).

46 *Jornal do Commercio, Industria e Agricultura*, Lisboa, a. 5, n.º 1429 (2 Jul. 1858), p. 2; n.º 1431 (4 Jul. 1858), p. 2.

47 *Catalogo dos objectos [...]*, 1858, p. 30.

FIGURA 11 · Desembarque solene da rainha Estefânia em Lisboa, a 18 de Maio de 1858, segundo fotografia de M[onsieur] E[ugène] Lefèvre, (Le Monde Illustré. Paris, a. II, n.º 61, 12 Jun. 1858, p. 373).

um novo operador da casa Mayall, de Londres, que supomos ser L. Descamps, mas, neste momento, tal não passa de uma hipótese não documentada. A 1 de Setembro de 1859 «Eugenio Adolpho Lafevre» obtém novo visto para viajar para França[48]. No dia 11 de Novembro de 1859, entre as onze horas da manhã e as três da tarde realizou-se na Praça de D. Pedro, n.º 16, em Lisboa, um leilão da mobília e demais recheio da residência de «Mr. Eugène Leferre», por motivo da sua partida[49]. Depois de Novembro de 1859 não encontramos mais referências a Eugène Adolphe Lefèvre em Portugal, o que nos leva a pensar que não terá cá regressado.

48 ADL-DGARQ. *Livro de Registo de vistos e passaportes estrangeiros*, n.º 1, fl. 222, passaporte n.º QQ270.

49 *A Revolução de Setembro*. Lisboa, n.º 5257 (10 Nov. 1859), p. 4. Nesta época, os erros na grafia de nomes estrangeiros são habituais tanto em periódicos e mesmo em documentos oficiais, e a tradução dos nomes próprios de cidadãos estrangeiros para a sua versão portuguesa é feita por sistema.

Bibliografia

Alves, Alice Nogueira (2009). *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Departamento de História da FLUL. Tese de Doutoramento.

Araújo, Nuno Borges de (2008). *Portugal*. In Hannavy, John (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge Reference (Taylor & Francis Group), Vol. II, p. 1151-1154.

Araújo, Nuno Borges de (2009). *Uma colecção privada: contributos para uma memória visual de Braga: colecção Nuno Borges de Araújo*. Braga: Museu da Imagem – C. M. B.

Araújo, Nuno Borges de (2011). *A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869*. «CEM – Cultura, Espaço & Memória». Porto: CITCEM, n.º 1 (2010), pp. 87-108.

Araújo, Nuno Borges de (2018a). A viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869 / El viaje del fotógrafo Jean Laurent a Portugal, en 1869, in *La España de Laurent (1856-1886): un paseo fotográfico por la historia*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 80-125.

Araújo, Nuno Borges de (2018b). Augusto de Belvedere, un pintor y fotógrafo portugués en la España ochocentista. *Actas da Conferência Internacional "II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, 1839--1939: Un siglo de fotografía"*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 133-154.

Araújo, Nuno Borges de [inédito]. *Antero Frederico de Seabra, fotógrafo de Portugal, 1857-1867*.

Baptista, Paulo Artur Ribeiro (1994). *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos.* Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado.

Barbosa, Inácio de Vilhena (1886). *Monumentos de Portugal: históricos, artisticos e archeologicos*. Lisboa: Castro Irmão.

Boisjoly, François (2009). *Répertoire des photographes parisiens du XIXème siècle*. Paris: Les Editions de l'Amateur

Camera gothica: Architecture religieuse dans la photographie européene du 19e siècle. Anvers: Deputation Permanente de la Province d'Anvers, 1993.

Cameron, John B. (2008). Leon, Moyse & Lévy, Issac; Ferrier, Claude-Marie; and Charles Soulier. In Hannavy, John (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge Reference (Taylor & Francis Group), Vol. II, pp. 850-852.

Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1858. Lisboa: [s.n.], 1858.

Chlumsky, Milan (dir.); Leroy, Marie-Noëlle; McCauley, Anne; Aubenas, Sylvie; Marbot, Bernard (1999). *Les Frères Bisson photographes: De flèche en cime 1840-1870*, Paris / Essen: Bibliothèque nationale de France / Museum Folkwang.

Custódio, Jorge (1999). Possidónio da Silva e as origens da salvaguarda e valorização do património histórico-artístico e monumental português. *Arqueologia e História*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses / Edições Colibri, vol. 51 (1999), pp. 37-59.

Díaz Francés, Maite (2016). *J. Laurent, 186-1886: un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Fernández Rivero, Juan Antonio (2011). Ferrier-Soulier Editores. In Piñar Samos, Javier & Sánchez Gómez (dir.). *Una imagen de España: fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*, pp. 104-134. Madrid: Fundación MAPFRE.

Fontanella, Lee (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II.* [Madrid]: Ediciones El Viso.

Heilbrun, Françoise & Bresc-Bautier, Geneviève (1995). *Le photographe et l'architecte: Édouard Baldus, Hector-Martin Lefuel et le chantier du Nouveau Louvre de Napoléon III*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Macedo, Marta (2012). *Projectar e construir a Nação: Engenheiros, ciência e território em Portugal no século XIX*. Imprensa de Ciências Sociais (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa).

Martins, Ana Cristina (2003). *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória: um percurso na arqueologia de oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Merson, Olivier (1861). Voyage dans les Provinces du Nord du Portugal. Charton, Édouard (dir.) *Le Tour du Monde: Nouveau Journal de Voyages*, Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1.er semestre de 1861, pp. 273-320.

Mesquita, Vitória; Pessoa, José; Gray, Michael; Rouillé, André (1994). *Frederick William Flower: um pioneiro da fotografia em Portugal*. Lisboa: Electa – Lisboa'94.

Mondenard, Anne de (2002). *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Éditions du patrimoine.

Néagu, Philippe *et al.* (org.) (1980). *La Mission heliographique: photographies de 1851*. Paris: Direction des Musées de France – Inspection générale des Musées classés et contrôlés.

Pare, Richard (1982). *Photography and architecture 1839-1939*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture / Callaway Editions.

Pérez Gallardo, Helena (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ramires, Alexandre (2006). *Passado ao espelho: máquinas e imagens das vésperas e primórdios da photographia*. Coimbra: Museu de Física da Universidade de Coimbra, pp. 47-49.

Rodríguez Molina, María José & Sanchis Alfonso, Jose Ramón (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky.

Silva, Joaquim Possidónio Narciso da (1861-1863). *Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal com vistas photographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Voigner, J.-M. (1993). *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. [S.l.]: Le Pont de Pierre.

«Casa de Autópsias»: do modelo parisiense ao cemitério enquanto substituto da Morgue na Lisboa de Oitocentos

Gisela Monteiro[1]

Resumo

Este artigo apresenta uma breve história do surgimento das morgues em Portugal, começando por explorar e detalhar a inspiração no modelo da morgue de Paris (as suas principais características e funções) e a forma como este modelo serviu de paradigma para a construção das morgues modernas em diversos países.

É, em seguida, analisada a situação no Portugal de Oitocentos, com enfoque na capital, período em que a ausência de uma morgue de modelo parisiense levou, em primeiro lugar, ao improviso com soluções básicas e limitadas, conduzindo a uma fase intermédia sediada nos cemitérios e já com um grau de sofisticação técnica significativa (antes da lei régia de 1899 estabelecer as morgues de Lisboa, Porto e Coimbra).

É nessa fase intermédia que se instituem espaços próprios para autópsias, adaptados ou construídos de raiz, dentro dos próprios cemitérios, espaços com valências parciais face às da morgue de Paris. Apresenta-se esta fase intermédia em maior detalhe, com recurso a Inventários, Livros de Registos, Actas de Sessões de Câmara e diversos periódicos.

[1] Mestranda em História da Arte na FCSH NOVA, investigadora na Divisão de Gestão Cemiterial da Câmara Municipal de Lisboa, tem participado em diversas conferências nacionais e internacionais, apresentando e publicando sobre temáticas cemiteriais. Presentemente, entre outros temas, encontra-se a investigar as primeiras *Casas de Autopsias* nos cemitérios portugueses, do qual este trabalho representa uma abordagem preliminar. Mantém nas redes sociais a página de divulgação de património, cultura e arte cemiterial *Mort Safe* e pode ser contactada através de arlete.g.monteiro@gmail.com.

São incluídos vários casos de estudo que ilustram a evolução técnica e tecnológica das práticas correntes à época, focando a realização de autópsias, reconhecimento e depósito de corpos, permitindo perceber a capacidade de resposta das soluções desenvolvidas.
É ainda abrangida a forma como esses espaços nos cemitérios – depois tornados desnecessários com a criação das morgues – continuaram a ser utilizados ou adaptados a outras finalidades.

Palavras-chave

Cemitérios, Morgue, Paris, Lisboa, Século XIX.

«Autopsy Room»: from the Parisian model to the cemetery as a substitute for the morgue in 19th century's Lisbon

Abstract

This paper presents a brief history of the emergence of morgues in Portugal, starting by exploring and detailing the inspiration from the Paris morgue model (its main characteristics and functions) and the way in which this model served as a paradigm for the construction of modern morgues in several countries.

The situation in 19th century Portugal is then analysed, with a focus on Lisbon, a period in which the absence of a Parisian-style morgue led, in the first place, to improvisation with basic and limited solutions, leading to an intermediate phase based in the cemeteries and with a significant degree of technical sophistication (before the law established the morgues of Lisbon, Porto and Coimbra in 1899).

It is in this intermediate phase that specific spaces for autopsies were established, adapted or built, within the cemeteries themselves, spaces with partial competences compared to those of the parisian morgue. This intermediate phase is presented in greater detail, using Inventories, Books of Registries, Minutes for City Hall Sessions and various periodicals.

Several case studies are included, illustrating the technical and technological evolution of current practices at the time, focusing on the performance of autopsies, recognition and deposit of bodies, enabling us to perceive the responsiveness of the developed solutions.

It also covers the way in which these spaces in the cemeteries – made unnecessary with the creation of morgues – continued to be used or adapted to other purposes.

Keywords

Cemeteries, Morgue, Paris, Lisbon, 19th Century.

«Il n´est pas un Parisien, un lecteur de nos journaux qui ne connaisse la morgue, ce musée de la mort;»
M. Francisque Michel [2]

«Concluia-se que era preciso "uma morgue" em Lisboa.»
Gomes de Brito [3]

Introdução

Quando pensamos nas cidades europeias do século XIX, pensamos inevitavelmente no cosmopolitismo de Paris, nos seus grandes *boulevards*, na reconfiguração da cidade, nos monumentos, nas estações de comboio, nas *promenades*. Não pensamos na morgue. No entanto, a morgue é um excelente exemplo de uma instituição de Oitocentos, nascida da necessidade de identificação dos cadáveres encontrados na via pública, de cidadãos engolidos pela grande cidade e pelo progresso. Ao ser criada, a morgue tornou-se rapidamente num foco de promoção da ciência e das técnicas e tecnologias modernas, como a fotografia, a refrigeração ou a criminologia, que também incorpora. E tornou-se num espectáculo, num teatro gratuito, numa extensão dos jornais, numa paragem turística, arrastando multidões, exibindo publicamente cadáveres até aos primeiros anos do século XX.

Em Lisboa, a morgue surge quase um século depois, quando a sua congénere de Paris está prestes a encerrar portas ao público. A diferente realidade das duas cidades levou a que a necessidade de uma morgue para Lisboa surgisse mais tarde, mas foram estabelecidas soluções intermédias que permitiam igualmente assegurar as necessidades legais e de salubridade da capital, incluindo locais condignos para realização de autópsias do foro legal, o depósito e a identificação de cadáveres, quando necessário.

[2] FIRMIN, Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la morgue*, Paris, Adolphe Delahays, 1860, p. 4.

[3] BRITO, José Joaquim Gomes de, *A Morgue. Algumas Palavras sobre a Impropriedade e Desnecessidade da Introdução deste Vocábulo no Idioma Portuguez a Propósito do Recente Regulamento dos Serviços Medico-Legaes*, Lisboa, Imprensa Lucas, 1899, p. 3.

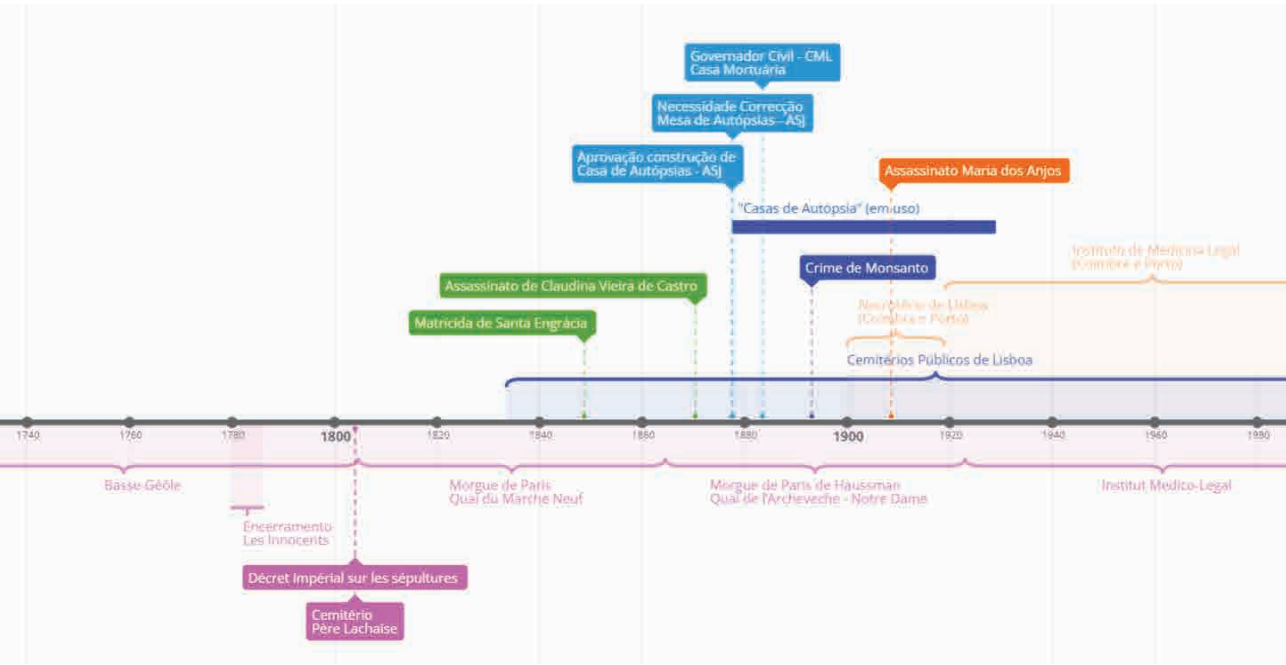


FIGURA 1 · Acontecimentos relevantes, em Lisboa e Paris, no contexto da história da criação e estabelecimento de morgues nestas cidades. Gráfico da autora, Maio de 2022.

Em 1882 considerava-se que a morgue era «uma instituição eminentemente francesa»[4] e, de facto, o modelo da morgue parisiense foi copiado um pouco por toda a Europa[5], mas Portugal acabou por fazer evoluir o modelo mais rapidamente e substituir, cinco anos antes da França, a Morgue pelo Instituto de Medicina Legal (fig. 1).

4 GAVINZEL, Jules Charles, *Étude sur la Morgue : au point de vue administratif et médical*, Paris, J. -B. Baillière et fils, 1882. p. 46.

5 MITCHELL, Allan, "The Paris Morgue as a Social Institution in the Nineteenth Century", *Francia,* vol. 4, 1976, p. 585. Adicionalmente, é de destacar a visita de Eduardo Burnay (1852-1924), delegado de saúde do distrito de Lisboa, à Morgue de Paris em 1886, após a qual elaborou um relatório detalhado para o governador civil de Lisboa, sobre a criação e organização de uma morgue em Lisboa, propondo quais as valências a desenvolver, os custos e até alguns locais para sua instalação. Cf. BURNAY, Eduardo, "Relatório apresentado ao Ill. mo e Ex. mo Sr. Dr. Carlos José de Oliveira dignissimo governador civil do distrito de Lisboa sobre a organização de uma morgue n'esta cidade", *Jornal da Sociedade das Sciencias Médicas de Lisboa*, N.º7, 1888.

1. A Morgue de Paris

A palavra *morgue* faz parte do vocabulário de várias línguas, significando o mesmo em português, francês, espanhol ou inglês, por exemplo. Tendo a sua origem no verbo francês *morguer*, que significa "olhar com arrogância, com desdém"[6], era isso que acontecia numa cave da cadeia no Grand-Châtelet, onde eram colocados os prisioneiros para serem observados com atenção[7]. Ainda durante o século XIV, passaram a colocar-se os mortos nesse lugar, mas a palavra *morgue* só começou a ser utilizada oficialmente como designação de uma instituição a partir de 1804[8].

a. *Basse-Géôle*: o Ensaio da Morgue

A origem da morgue, em Paris, pode ser encontrada no século XIV, quando numa das celas «infectas»[9] da cave do Grand-Châtelet, que funcionava como cadeia, começaram a depositar mortos – os que aí morriam e os que eram encontrados abandonados na via pública ou afogados no Sena[10]. A partir de 1651 começaram a fazer-se registos sobre os ocupantes da *basse-géôle*, que funcionava numa perspectiva de depósito de cadáveres, e que em 1713 passou a prestar um novo serviço, exibindo os cadáveres que a ocupavam e promovendo dessa forma a sua identificação, tornando-se assim uma «importante instituição cívica»[11] na Paris do século XVIII.

As descrições que nos chegaram, no entanto, apresentam-na como um espaço de horror:

> *«C'était un endroit humide et sombre, un réduit infect, d'où s'échappaient sans cesse les émanations les plus fétides; les cadavres jetés les uns sur les autres, attendaient que les parents, une lanterne a la main, vinssent les y reconnaître.»*[12]

6 https://www. larousse. fr/dictionnaires/francais/morgue/ (consultado a 14/05/2022).

7 "Necessidade da «Morgue»", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, p. 79.

8 GUILLOT, Aldolphe, *Paris qui souffre : la basse geôle du Grand-Châtelet et les morgue modernes*, Paris, Rouquette, 1888, 2.ª edição, p. 136.

9 GAVINZEL, *op. cit.,* p. 11.

10 MITCHELL, *op. cit.,* p. 581.

11 *Loc. cit.*

12 GAVINZEL, *op. cit.,* p. 11.

Na sequência da tomada da Bastilha, o seu papel – inequívoco até então – ficou toldado pela exibição, para deleite das multidões, dos cadáveres decapitados de sete guardas dessa prisão. Em 1792 foi ordenado o fecho da morgue do Grand-Châtelet ao público, mas esta continuou a servir de depósito de cadáveres até 17 de Agosto de 1804, quando uma ordem do perfeito da polícia dá por encerrada a *basse-géôle* e transfere as suas valências para outro local[13].

b. A Importância da Identidade e a Primeira Morgue de Paris

1804 foi um ano de charneira para a forma como Paris passou a lidar com os seus mortos. Um dos motivos foi a inauguração do cemitério de PèreLachaise[14], que viria a tornar-se o modelo para muitos dos cemitérios europeus – incluindo o cemitério dos Prazeres, em Lisboa[15] –, nascido na sequência do encerramento dos cemitérios paroquiais, que existiam no interior da malha urbana, por motivos de salubridade, levando ao regresso das práticas romanas de inumação *extra muros*[16].

Não foi só Paris que passou à inumação *extra muros* em 1804. Nesse ano, no palácio de Saint-Cloud, Napoleão Bonaparte assinou o *décret impérial sur les sépultures*[17], proibindo os enterramentos dentro de igrejas, sinagogas, hospitais e outros edifícios públicos, válido para todos os territórios sob jurisdição napoleónica, e as práticas higienistas acabaram a ser seguidas por toda a Europa[18].

Entretanto, também em 1804, era estabelecida a primeira verdadeira morgue de Paris, num edifício construído propositadamente para esse efeito, concebido com uma estrutura que se considerou ser adequada à função que lhe estava destinada, com forte enfoque na identificação dos cadáveres. Propositadamente localizada

13 GUILLOT, *op. cit.,* p. 135.

14 ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death*, Cambridge, The MIT Press, 1984, p. 39.

15 Em 1838, a Câmara Municipal de Lisboa requisitou a Paris o regulamento e o projecto do cemitério de Père Lachaise, antes de começar os loteamentos e a sua concessão a privados para construção de monumentos em 1839. Cf. ANDRÉ, Paula, "Modos de pensar e construir os cemitérios públicos oitocentistas em Lisboa: o caso do Cemitério dos Prazeres", *Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 2, Lisboa, 2006, p. 86.

16 O *décret impérial sur les sépultures* de 1804 foi precedido, em 1801, em Paris, pelo *Arrêté du préfet du departement de la Seine concernant les inhumations* de Nicholas Frochot, prefeito do Sena. Cf. LEGACEY, Erin-Marie, *Making Space for the Dead: Catacombs, Cemeteries and the Reimagining of Paris. 1780-1830*, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 2019, pp. 68-70.

17 Também conhecido como Édito Napoleónico de Saint-Cloud (1804).

18 MALONE, Hannah, *Architecture, Death and Nationhood – Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*. Nova Iorque, Routledge, 2018, pp. 9-10.

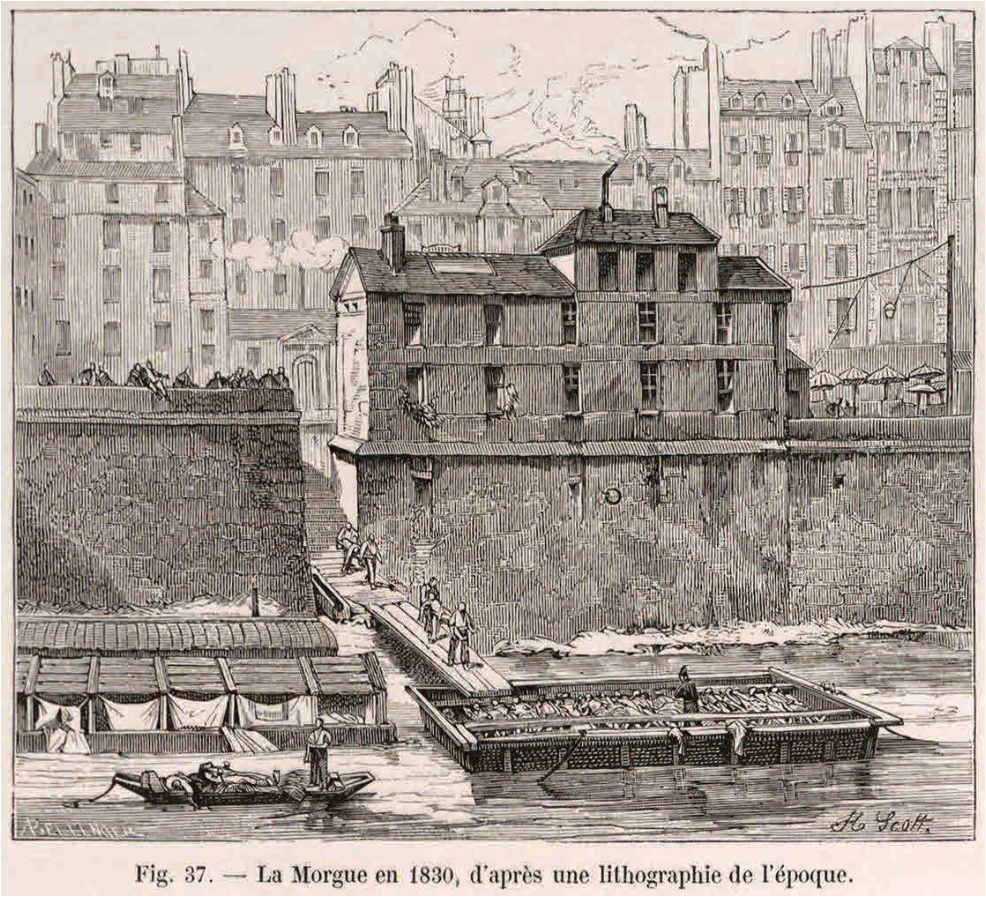


FIGURA 2 · Ilustração do tardoz da Morgue de 1804, a partir do Sena, baseada numa litografia de 1830 in HOFFBAUER, M. F., *Paris à travers les âges : Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, AA. VV. (textos), Paris, Firmin-Didot, 1875-1882, p. 275.

junto ao Sena, no Quai du Marche Neuf junto da ponte St. Michel, com boa acessibilidade a partir da água (fig. 2), mas também de terra, assegurando rápido acesso aos polícias e magistrados, cujos edifícios-sede ficavam nas proximidades, e aos alunos da faculdade de medicina da Sorbonne[19]. O edifício é descrito como tendo uma fachada semelhante a uma «tumba grega»[20] (fig. 3) com uma porta única, o número 21, que era utilizada pelos funcionários e pelos visitantes,

19 MITCHELL, *op. cit.,* p. 581-582.

20 GUILLOT, *op. cit.,* p. 142.

FIGURA 3 · Ilustração da fachada da Morgue de 1804, representada em 1829.
Disponível em GallicaBnF FR.

misturando dessa forma vivos e mortos (fig. 4)[21]. Chegou mesmo a ser apelidado do «monumento mais melancólico de Paris»[22].

Como pode ser observado na planta do edifício (fig. 5), a nova morgue apresentava uma sala de entrada espaçosa, onde se podia juntar uma multidão, observando os cadáveres cuidadosamente colocados numa sala adjacente, onde dez mesas inclinadas, feitas de mármore negro, permitiam a exibição de, até, dez cadáveres em simultâneo. Uma ampla parede de vidro separava as duas salas, protegendo os espectadores das emanações dos cadáveres, alguns apresentando sinais de decomposição. Estes eram exibidos despidos, com um pano a cobrir os genitais, e as roupas com que haviam sido encontrados ficavam expostas em cabides próximos, para auxiliar o reconhecimento[23]. A sala de exposições era iluminada e arejada por uma clarabóia localizada sobre os cadáveres (fig. 6)[24].

21 FIRMIN, *op. cit.,* p. 23.

22 *Harper's Weekly*, 18 de Julho de 1874.

23 SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in* Fin-de-Siècle *Paris*, Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 51-53.

24 FIRMIN, *op. cit.,* p. 25.

FIGURA 4 · Interior da Morgue de 1804 por Jean-Henri Marlet (litografia em *Tableaux* de Paris). Disponível em GallicaBnF FR.

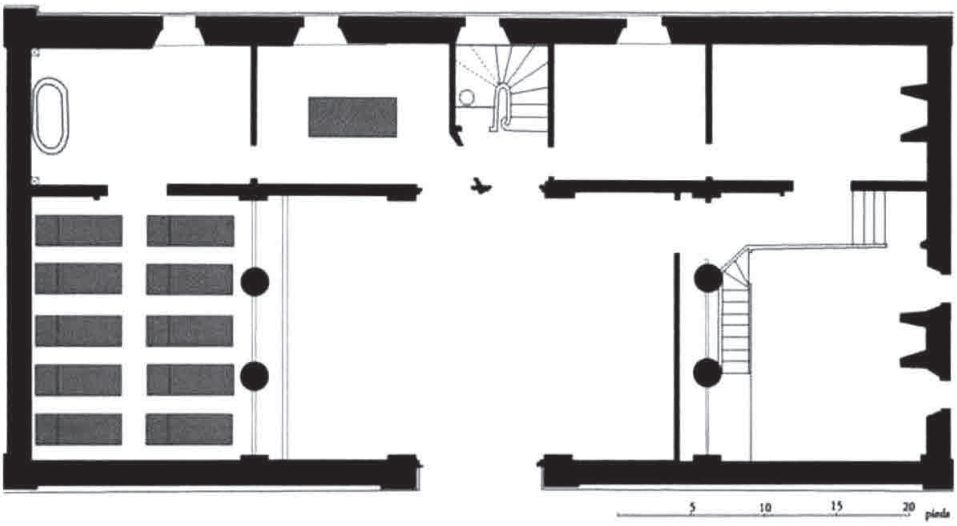


FIGURA 5 · Planta da Morgue de 1804 in BERTHERAT, Bruno, "La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIXe siècle (1804-1907)", BERTRAND, Régis; CAROL, Anne; PELEN, Jean-Noël (dir.), *Les Narrations de la Mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, p. 187.

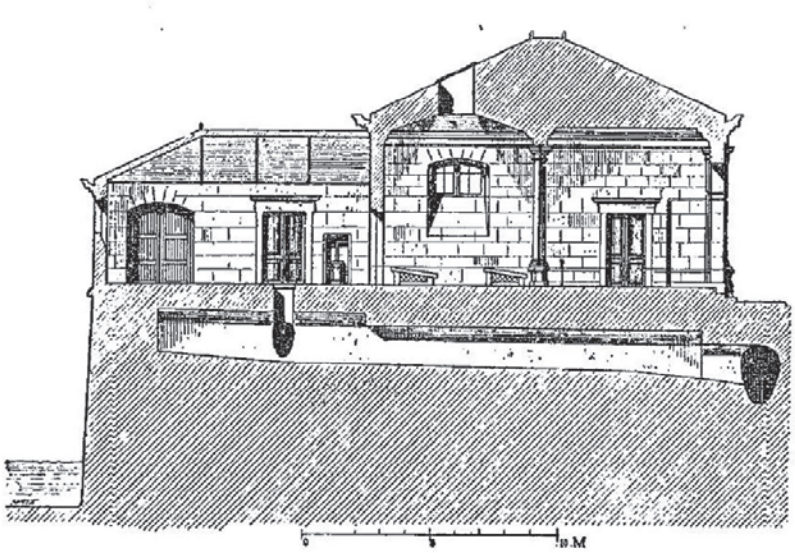


Fig. 1. — Coupe transversale de la Morgue.

FIGURA 6 · Corte transversal da morgue de 1804 in NARJOUX, Félix, *Paris : monuments élevés par la ville*, 1850-1880, Paris, vol. 4, V. A. Morel et C. Libraires-Éditeurs, 1883, p. 42.

Tal como a *basse-géôle*, também esta morgue acabou por ser fortemente impactada pelos acontecimentos políticos de Paris. As revoluções e revoltas eram sangrentas e iam deixando mortos pelas ruas da cidade, muitos deles acabando por ser recolhidos e entregues na morgue. Na edição de 31 de Janeiro de 1833 do jornal *La Caricature* publicou-se uma caricatura do rei, desenhado de costas, em frente ao vidro da morgue, observando dois cadáveres mutilados com a legenda «*La République a pâli…*» (fig. 7).

A cada uma dessas revoluções, milhares de cidadãos faziam o mesmo que o rei caricaturado e dirigiam-se à morgue à procura dos seus familiares e amigos, desaparecidos no turbilhão político[25].

O número de suicídios exibidos na morgue era elevado, num país em que diziam que o suicídio era a causa de morte de cerca de duas mil pessoas por ano[26]. A título de exemplo, em 1822, foram entregues, só na morgue de Paris, duzentos e sessenta cadáveres de suicidas[27], num período em que o total de habitantes da cidade estaria

25 MITCHELL, *op. cit.,* p. 582.

26 SANDERSON, John, *The American in Paris*, vol. 1, Filadélfia, *Carey & Hart*, 1839, p. 174.

27 *Loc. cit.*

FIGURA 7 · Caricatura do Rei na Morgue publicada no jornal *La Caricature* a 31 de Janeiro de 1833. Disponível em GallicaBnF FR.

acima dos setecentos e catorze mil (fig. 8)[28]. O número de vítimas no Sena era tão significativo que foi estendida uma rede, na zona de St. Cloud, com o objectivo de captar os cadáveres daqueles que se atiravam, ou caiam, nas águas do rio[29].

Levados para a morgue, o processo de exposição é descrito pelo autor John Sanderson (1783-1844) no seu livro *The American in Paris*, usando precisamente um suicida como exemplo:

28 Informação para gráfico recolhida em http://paris-atlas-historique. fr/8. html (consultado a 30/04/2022) e RODRIGUES, Teresa, *Nascer e Morrer na Lisboa Oitocentista*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, p. 65.

29 SANDERSON, *op. cit.,* p. 174.

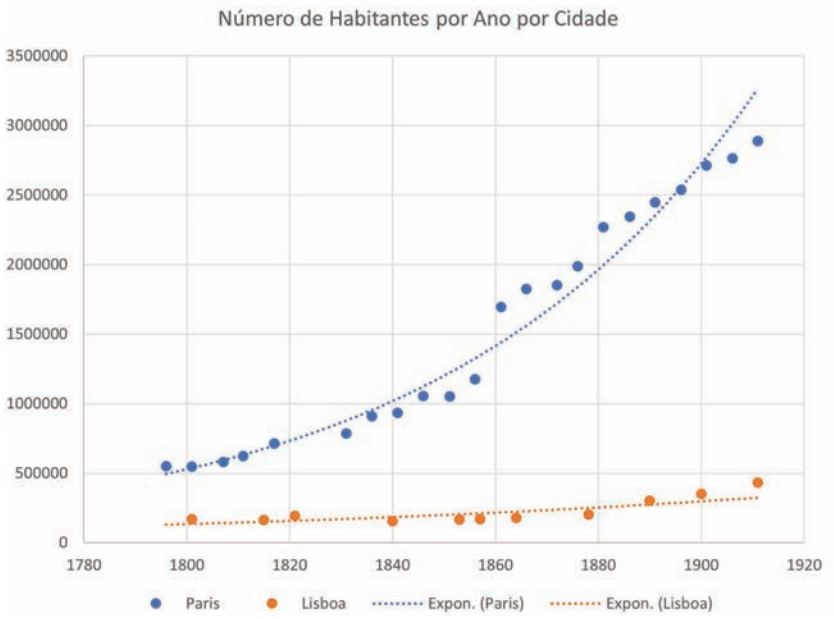


FIGURA 8 · Crescimento populacional comparado, Lisboa e Paris, durante o século XIX. Gráfico da autora (dados: http://paris-atlas-historique. fr/8. html e RODRIGUES, Teresa, *Nascer e Morrer na Lisboa Oitocentista*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, p. 65.

> *«Upon a blackmarble table he will be stretched out, and his clothes, bloody or wet, will be hung over him, and there he will be kept (except in August when he won't keep) for three whole days and as many nights; and if no one claims him, why then the king of the French sells him for ten francs to the doctors; and his clothes, after six months, belong to François the steward, who has them altered for his dear little children, or sells them for second hand finery in the market.»*[30]

O autor continua a dar-nos descrições precisas, coevas, sobre o processo e os procedimentos da morgue em 1839, relatando, por exemplo, a forma como o responsável assegurava a correcção dos registos:

30 *Ibidem,* p. 173.

«When a new corpse arrives he puts himself at his desk, and with a graceful flourish enters it on the book; and when not claimed at the end of three days, he writes down in german text[31]*, "inconnu;" if known, "connu."*[32]*»*

A morgue era a «atracção central» do bairro, um local de encontros e uma habitual última paragem no final de um passeio; diariamente procuravam conhecer as novidades, como se de um serviço informativo se tratasse[33].

A morgue do Quai du Marché Neuf esteve durante sessenta anos ao serviço dos parisienses, procurando levar à identificação dos cadáveres que lhe chegavam, mas uma nova Paris estendia-se sobre a antiga. Em 1864, devido à degradação das instalações (fig. 9) e, especialmente porque a sua localização impedia o alargamento do Boulevard de Sébastopol, a morgue fechou as portas e mudou de instalações para o Quai de l'Archevêché, nas traseiras de Notre Dame[34].

c. A Nova Morgue de Paris: Ciência e Espectáculo

A nova morgue, que abriu portas em Fevereiro de 1864[35], manteve-se central, com uma localização privilegiada, atrás de Notre Dame na Île-de-la-Cité. Continuando a ter um acesso directo ao Sena, para simplificar a chegada dos afogados, o novo edifício foi construído com linhas arquitectónicas distintas da morgue anterior, concebida por Émile-Jacques Gilbert (1795-1874)[36] (fig. 10), um dos arquitectos da nova Paris do Barão Haussmann (1809-1890), e com um cuidado no planeamento funcional do espaço, de forma a evitar os problemas identificados no anterior edifício. A título de exemplo, destaca-se a criação de uma entrada de serviço separada da entrada do público, com uma sala dedicada à recepção dos cadáveres (fig.

31 Quando Sanderson refere «german text», neste contexto e época, está a referir-se ao tipo de letra utilizado, conhecido como Fraktur e que surgiu na forma impressa em meados do século XVI. Podemos interpretar a escolha deste tipo de letra como uma forma de ampliar a importância deste ponto do processo, em que se define o estatuto final do corpo, registando se ele foi ou não reconhecido, se recuperou o seu estatuto de cidadão. O facto do autor sublinhar esta característica também demostra a sua importância e possível diferença face ao restante registo.

32 SANDERSON, *op. cit.,* p. 175

33 *Harper's Weekly*, 18 de Julho de 1874.

34 MITCHELL, *op. cit.,* pp. 581-582.

35 A construção da nova morgue iniciou-se a 15 de Dezembro de 1861 e terminou a 31 de Dezembro de 1863, tendo custado, à época, 413 673 francos. Cf. NARJOUX, Félix, *Paris : monuments élevés par la ville 1850-18*80, vol. 4, Paris, V. A. Morel et C. Libraires-Éditeurs, 1883, p. 43.

36 *Ibidem,* p. 42.

FIGURA 9 · Primeira foto conhecida da Morgue de 1804. Fotografia de Henri le Secq, circa 1852.

FIGURA 10 · Postal ilustrado com fotografia da entrada da Morgue de 1864.
Disponível em GallicaBnF FR.

11), a disponibilização de portas diferentes para a entrada e saída da população, de forma a criar um circuito que promovia a circulação, evitando a acumulação dos visitantes e um conjunto de salas técnicas e funcionais, privadas, onde podiam decorrer autópsias, por exemplo (fig. 12). Sobre a porta podia ler-se o lema da Primeira República francesa: *Liberté, Egalité, Fraternité*[37].

O novo edifício foi bem recebido pelas massas, mas também pelos profissionais. Os trabalhadores da morgue e os inspectores sanitários estavam satisfeitos com a salubridade[38] e a modernidadedo espaço, chegando mesmo a considerá-lo como «modelo para este tipo de instituições»[39], e, de facto, a morgue de Paris era visitada por estrangeiros que a procuravam com o intuito de encontrarem «indicações uteis para levarem para os seus países»[40] e não apenas como atracção turística. De um ponto de vista científico, não só a morgue procurava integrar as melhores práticas disponíveis, como promovia a descoberta e investigação científica considerando que «oferecia à medicina um vasto campo de estudo»[41], tendo sido autorizadas inúmeras experiências e ensaios, das mais variadas áreas, incluindo, em 1883, experiências sobre a conservação da carne pelo frio e a resistência de parasitas à congelação[42].

A vizinhança também estava satisfeita com a nova morgue: uma idosa conseguiu autorização para vender laranjas e bolos aos visitantes, um senhor tinha uma banca junto da zona por onde entravam os cadáveres e vendia um unguento curativo apelidado nas redondezas de *patê de la morgue* e um outro instalou-se por perto a vender ferro velho e antiguidades[43].

Apesar das boas condições anteriormente descritas, em 1878, o conselho municipal aprovou a implementação de um conjunto de melhorias que eram consideradas urgentes e que incluíam uma «melhor supervisão do pessoal», a «instalação de aparelhos frigoríficos» que se considerava serem superiores aos processos químicos que estavam em uso para a conservação dos cadáveres e a «substituição das mesas de mármore por mesas de metal sobre rodas, para poder transportar os corpos para a sala de autópsias, sem ter de lhes mexer». Pretendia-se ainda acrescentar

37 SCHWARTZ, *op. cit.,* p. 55.

38 NARJOUX, *op. cit.,* p. 42.

39 SCHWARTZ, *op. cit.,* p. 55.

40 GUILLOT, *op. cit.,* pp. 282-283.

41 *Ibidem,* p. 278.

42 *Ibidem,* pp. 278-282.

43 GUILLOT, *op. cit.,* p. 177.

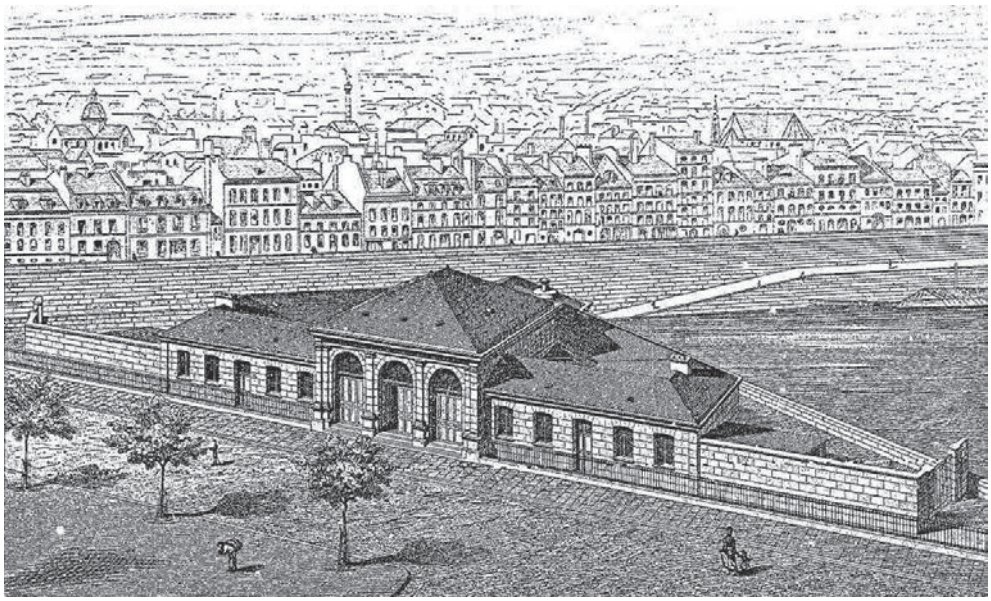


FIGURA 11 · Vista elevada da Morgue de 1864, permitindo observar os portões laterais de acesso à entrada de serviço para entrega de cadáveres in NARJOUX, *op. cit.*, p. 131.

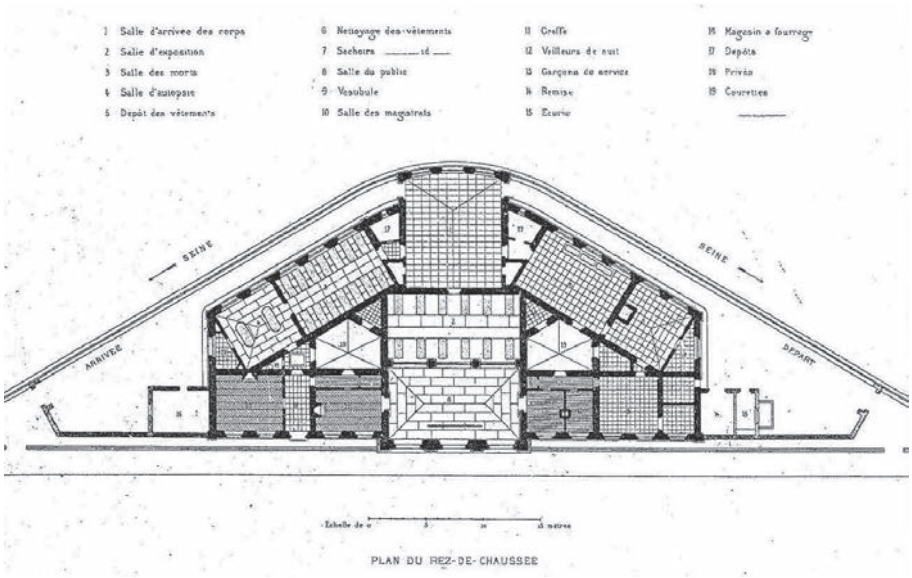


FIGURA 12 · Planta legendada da Morgue de 1864, desenhada por Gilbert, permitindo observar as diversas salas in NARJOUX, *op. cit.*, p. 130.

«uma segunda sala de dissecação, uma sala de microscopia» e «um laboratório de toxicologia»[44]. Em 1887 a revista *Scientific American* apresentava um artigo sobre os melhoramentos tecnológicos da morgue de Paris, considerando-a um edifício «único e sem equivalente em qualquer outro país»[45] e explicando que o processo de refrigeração utilizado inicialmente – e que consistia em salpicar os cadáveres com água fria ou com uma mistura de água e fenol – fora substituído pelo método de conservação pelo frio.

A maquinaria necessária para a produção de ar frio foi adquirida a uma empresa parisiense e começou a funcionar em 1882. Consistindo num sistema de circuito fechado onde uma solução de cloreto de cálcio circulava por diversas tubagens, assegurando um conjunto diversificado de temperaturas, conforme as necessidades de cada espaço. Na sala pública de exibição dos cadáveres, caía num telhado falso colocado sobre os corpos, mantendo-os frios. A mesma solução circulava nas tubagens existentes no interior da câmara onde se encontram os cadáveres não expostos, que requeriam temperaturas bastante mais baixas, na ordem dos -15ºC. No final do circuito, a solução voltava a ser arrefecida na maquinaria principal (fig. 13)[46].

Também a criminologia e a investigação criminal desenvolveram competências no contexto da morgue, uma vez que as perícias legais se tornaram mais amplas, começando com a chegada do cadáver, ainda antes da autópsia, com a análise das roupas, de eventuais marcas de violência e outros indícios, como sinais da sua profissão, tendo sido alocados agentes especiais cuja responsabilidade era seguir as mais «ínfimas pistas» na busca pela identidade do cadáver desconhecido[47].

Para o público passou a haver também melhores condições: uma sala de exposição maior, com doze mesas de mármore negro – mais espaço, mais mesas, mais cadáveres – e, a partir de 1877, os funcionários da morgue passaram a fotografar os cadáveres que iam a enterrar[48], afixando as fotografias num placard de madeira na entrada,

44 *Ibidem,* p. 282.

45 *Scientific American*, 19 de Março de 1887.

46 *Ibidem.* Está disponível o *Rapport de la Commission nommez par le Conseil d'Hygiène Publique et de Salubrité du Département de la Seine* relativo aos três aparelhos frigoríficos que foram propostos em resposta ao concurso para refrigeração da morgue, lançando em 1880 pela prefeitura do Sena, sendo esta uma linha de investigação em desenvolvimento.

47 *Scientific American*, 19 de Março de 1887. Os exemplos apresentados no artigo da *Scientific American*, associando características físicas a profissões, como dedos picados a costureiras, parecem saídos de um romance de Arthur Conan Doyle. Curiosamente, *A Study in Scarlet*, a primeira publicação com a personagem Sherlock Holmes foi publicada precisamente em 1887.

48 A morgue de Nova Iorque iniciou este procedimento de registo fotográfico em 1869, oito anos antes da morgue de Paris. Cf. *The British Medical Journal*, 20 de Fevereiro de 1869.

FIGURA 13 · Fotografia das câmaras frigorificas de uma das salas de armazenamento da Morgue de 1864, conhecida como *salle des "frigos"*, datada de 1905, autor desconhecido.

deixando-as por longos períodos de tempo, para continuar a busca de identidade dos que se mantinham no registo com a nota *inconnu* (fig. 14)[49]. As inovações tecnológicas permitiram manter os cadáveres mais tempo em exibição e estes passaram ser cobertos por planas metálicas ou vestidos, o que permitiu o acesso às crianças (fig. 15)[50].

Para além da maior amplitude do espaço, foi instalada uma enorme cortina verde, que era corrida quando era necessário alterar a exposição – retirando ou acrescentando cadáveres – voltando a cortina a ser aberta quando tudo estava novamente organizado (fig. 16). Toda esta *mise-en-scène* ajudava a marcar o espaço como um espectáculo, como um teatro público gratuito, capaz de atrair um milhão de visitantes por ano, entre habitantes e turistas[51], pois «a populaça prefer[ria] a morgue a Notre Dame»[52]. Era uma atracção turística[53] marcada nos mapas usados

49 SCHWARTZ, *op. cit.,* pp. 57-58.

50 *Scientific American*, 19 de Março de 1887.

51 SCHWARTZ, *op. cit.,* pp. 58-61.

52 MITCHELL, *op. cit.,* p. 583.

53 Talvez a morgue de Paris esteja entre as primeiras atracções de sucesso, no campo a que actualmente se chama necroturismo. Fica este ponto também em aberto para eventual investigação futura.

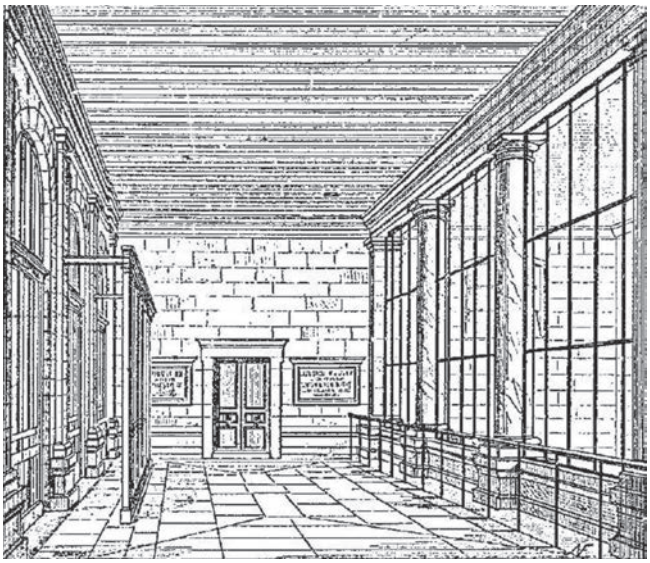


FIGURA 14 · Interior da sala do público, permitindo observar o corrimão de madeira que impedia os populares de se apoiarem no vidro da sala de exposição e da partição de madeira em frente da porta onde eram afixadas as fotografias dos cadáveres que, ainda por reconhecer, já não se encontravam em exposição *in* NARJOUX, *op. cit.,* p. 43.

FIGURA 15 · Ilustração publicada na *Harper's Weekly* em 1874 representando a sala pública da Morgue. Disponível em Harper's Weekly Archive, The Online Books Page.

FIGURA 16 · Sala de exposição da Morgue de 1864, exibindo alguns cadáveres e a respectiva roupa colocada em manequins para facilitar o reconhecimento. Disponível em GallicaBnF FR.

pelos estrangeiros de visita a Paris (fig. 17) e, também junto dos franceses, a morgue era um ponto de paragem obrigatório em passeio ou visita[54].

A morgue fazia também parte da vida dos escritores e artistas que com ela contactavam e a incluíam nos seus trabalhos, directa ou indirectamente[55]. Jornalistas usavam a morgue como complemento dos seus artigos, especialmente quando diários como o *Le Petit Journal* ou o *Le Journal Ilustré* faziam notícia de crimes ou suicídios, cujos cadáveres se encontravam em exposição: quando eram jovens mulheres ou crianças, os jornais exploravam ainda mais os casos com ilustrações e descrições detalhadas, o que atraia as multidões que queriam ver a vítima e, por vezes, chegavam até a ver o criminoso[56].

54 *Le Radical*, 31 de Agosto de 1902.

55 Para além de inclusões directas da morgue nos seus trabalhos, como fez Émile Zola no romance *Térèse Raquin* (1867), produtos nascidos da morgue também invadiram as casas dos burgueses e as obras dos artistas. O caso mais representativo talvez seja a máscara da jovem conhecida como *L'Inconnu du Seine*, que alguns defendem tratar-se da máscara de morte de uma jovem que morreu afogada no Sena e que, ao ser levada para a morgue, o seu sorriso sereno e feições incorruptas levaram o responsável da instituição a chamar um artesão para executar um molde em gesso a partir do seu rosto. Mesmo que existam dúvidas sobre a origem da máscara, o rosto conhecido como *L'Inconnu du Seine* popularizou-se e adornou as paredes de muitas salas e ateliers no final do século XIX e início do século XX. Foi musa de artistas e escritores como Pablo Picasso, Man Ray, Rainer Maria Rilke, Vladimir Nabokov, Albert Camus e François Truffaut. Sobre este tema, foi publicado o livro*The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Actualmente, no *Atelier Lorenzi*, uma oficina de gessos em Paris, ainda se fazem e vendem gessos do rosto da jovem naquele que será, possivelmente, o molde original do século XIX. De forma mais simples, mas menos original, podem ser adquiridas réplicas em várias lojas *online* disponíveis na plataforma *Etsy*, por exemplo.

56 SCHWARTZ, *op. cit.,* pp. 68-69.

FIGURA 17 · Detalhe de um mapa de Paris de cerca de 1900, desenhado para estrangeiros, destacando vários monumentos com interesse turístico, incluindo a Morgue de 1864 junto de Notre Dame. Disponível em National Library of Australia.

Esta desumanização crescente dos cadáveres em exposição alimentou uma luta, iniciada em 1887 com o livro *Paris que souffre* de Adolphe Guillot, que contribuiu para a decisão de encerramento da morgue, por um "dever moral", em Março de 1907. A exposição dos cadáveres era vista como tendo efeitos nefastos na moral das populações, reduzindo o respeito pela vida humana, levando ao crime e «pervertendo a alma»[57]. Em 1892 começaram a realizar-se estudos que procuravam perceber

57 *Ibidem,* p. 84.

a eficácia deste método expositivo aleatório na identificação dos cadáveres e as conclusões fizeram perceber que, praticamente todas as identificações estudadas, tinham ocorrido através de processos específicos realizados pela morgue ou pela visita de cidadãos que se deslocaram à morgue com o propósito de procurarem um conhecido desaparecido, não em momentos «de sorte»[58] durante uma visita ocasional de lazer. Ainda assim, em Dezembro de 1906, poucos meses antes de terminar a exposição pública de cadáveres de desconhecidos, nos planos da nova morgue estava incluída uma sala de exposição pública. Nos registos oficiais, apenas os comerciantes da zona onde estava localizada a morgue apresentaram objecções ao fecho desta inesperada sala de espectáculo gratuita, ficando o acesso limitado às pessoas que procuravam familiares ou amigos[59].

Para a nossa sensibilidade do século XXI, dizer que a morgue de Paris, no século XIX, foi uma «instituição social»[60] e, ao mesmo tempo, uma «atracção para turistas»[61], elencada como um dos locais a não perder nos guias turísticos[62], e capaz de atrair multidões é, talvez, chocante, mas ao percebermos as várias vertentes da morgue na sociedade parisiense do século XIX, esse duplo papel já não parece tão inusitado.

2. A Morgue em Lisboa

No dealbar do século XIX, enquanto Paris ultrapassa o meio milhão de habitantes, Lisboa ainda não tinha alcançado cento e setenta mil. No final do século, a população lisboeta tinha atingido os trezentos e cinquenta mil habitantes, mas Paris já excedia dois milhões e meio (fig. 8). A pressão populacional era diferente nas duas capitais europeias e ainda que Lisboa fosse «a cidade portuguesa com maior capacidade em atrair populações vindas de todas as zonas do país»[63] o número de habitantes cresceu de forma muito menos acentuada e sem atingir os números de Paris.

58 *Loc. cit.*

59 *Ibidem,* p. 83-87.

60 MITCHELL, *op. cit.,* p. 581.

61 *Ibidem,* p. 582.

62 JOANNE, Adolphe, *The Diamond Guide for the Stranger in Paris with 127 Illustrations and a Map*, Paris, L. Hachette and C. .º, 1867, p. 372.

63 VAZ, Maria João, *O Crime em Lisboa: 1850-1910*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014, p. 58.

Estas diferenças traduziam-se nas necessidades das populações e das cidades. Por exemplo, Paris começou a instalar cemitérios públicos *extra muros* no final do século XVIII, mas em Lisboa, só quando uma epidemia de *cholora morbus* grassou pela capital em 1833, obrigando a conceptualizar uma solução nova para tratar o pico de mortalidade gerado, é que foram estabelecidos os cemitérios públicos foram da malha urbana da cidade e, no ano seguinte, foi publicadoo primeiro regulamento[64]dos cemitérios Ocidental e Oriental[65] de Lisboa[66]. A solução, que já existia fora do país, foi adaptada à realidade nacional e incorporada na legislação do reino pouco tempo depois[67].

Também no caso da morgue – que em Paris se apresentou com um conjunto de características que fizeram dela uma instituição para o século XIX – em Lisboa vai sentir-se essa necessidade num momento posterior ao da capital francesa.

Em 1893 escrevia-se sobre «uma falta enorme que ha na nossa terra, a falta d'uma morgue»[68] sendo essa falta novamente sublinhada em 1897, num artigo intitulado precisamente "Necessidade da «Morgue»" em que se reforça «a imprescindível e inadiável necessidade das *morgues*»[69]. Sendo essa necessidade «imprescindível», «inadiável» e uma «falta enorme» e sabendo, pelo exemplo analisado da morgue de Paris, que os principais papéis da morgue eram a identificação e armazenamento de cadáveres e a execução de perícias legais sobre cadáveres, onde estariam a decorrer essas acções em Lisboa, enquanto a instituição não existia?

a. As Morgues Improvisadas: até 1877

Recorrendo a material coevo, podemos encontrar referências a morgues improvisadas, em que estas perícias legais são mencionadas e descritas.

64 *Chronica Constitucional da Cidade do Porto*, N.º 170, 13 de Agosto de 1834.

65 O cemitério Oriental é também designado por Cemitério do Alto de São João ou 1.º Cemitério e o cemitério Ocidental é designado também por Cemitério dos Prazeres ou 2.º Cemitério. Estas diferentes nomenclaturas são usadas em documentos de forma intercambiável, pelo que se listam aqui as várias possibilidades.

66 Efectivamente, as primeiras movimentações no sentido de criar cemitério públicos *extra muros* em Lisboa são anteriores, encetadas por Pina Manique (1733-1805), intendente-geral da polícia da rainha D. Maria I (1734-1816) que, em 1797, mandou escolher terrenos para a instalação de cemitérios na Ajuda, Campo de Ourique e Penha de França. No entanto, morreu sem avançar com a implementação e foi pela mão de Rodrigo da Fonseca Magalhães (1787-1858) que, em 1835, se publicou a primeira legislação sobre a obrigatoriedade do estabelecimento de cemitérios públicos. Cf. DIAS, Victor Manuel, *Cemitérios, Jazigos e Sepulturas*, Porto, Coimbra Editora, 1963, pp. 80-83.

67 *Loc. cit.*

68 *O Occidente*, 11 de Fevereiro de 1893.

69 "Necessidade da «Morgue»", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, p. 78.

O caso que se segue ilustra-nos a realidade da ausência de um espaço próprio para a execução das autópsias e a forma como era improvisado esse espaço, sem aparentes requisitos técnicos, ainda que considerasse já necessário recorrer a especialistas.

Assim, em 1848, ocorreu ocrime que ficou popularmente conhecido como a *Matricida de Santa Engrácia*[70] – popular o bastante para ser romanceado nesse mesmo ano por Camilo Castelo Branco (1825-1890) no livro *Maria! Não Me Mates que Sou Tua Mãe!*. Uma notícia de imprensa explicava que «o Juiz Criminal mandou chamar dois facultativos, e fasendo condusir o corpo, pernas e mãos, para dentro do Edificio das Obras de Santa Engracia (…) para os facultativos procederem aos exames da sua profissão com a decência devida, mandou fazer o auto de corpo de delicto»[71] passando depois a descrever pormenorizadamente o resultado da autópsia. Esta notícia permite-nos perceber que, ainda que fossem chamados médicos para procederem à autópsia (havendo o claro entendimento da necessidade de recorrer a peritos), esta era levada a cabo em qualquer espaço que permitisse algum recato – neste caso, tratou-se de um edifício público a curta distância, uma vez que o corpo foi encontrado na zona de Santa Engrácia, mutilado, em diferentes pontos da via pública e sem qualquer identificação.

O caso seguinte mostra-nos a perpetuação da ausência de um espaço próprio, correcto, para a realização de autópsias e a forma como a improvisação colmatava essa necessidade; levantando-se alguns aparentes requisitos técnicos, como a selecção de uma superfície com características semelhantes às de uma mesa de autópsias e a preocupação em assegurar os instrumentos correctos com recurso a técnicos especializados.

Esse caso ocorreu em Lisboa, em Maio de 1870, ficando popularmente conhecido pelo nome do local onde se deu: o *Crime da Rua das Flores*[72]. No número 109 da Rua das

[70] Na noite de 12 de Setembro de 1848 foram encontrados, em vários pontos nas imediações das obras de Santa Engrácia, partes de um cadáver que havia sido mutilado, sem ter sido encontrada a cabeça. Iniciada a investigação, suspeitou-se de uma mulher e da sua mãe, que haviam recorrido ao Regedor por motivo de roubos e desavenças entre elas. Ao procurem as suspeitas, deram com a ausência da mãe e comportamentos considerados estranhos por parte da filha. Através de buscas e interrogatório acabaram por encontrar o que restava do cadáver, que confirmaram ser de Mathilde do Rosário da Luz, mãe de Maria José, que a tinha assassinado. Cf. G. S., "Narração Fiel do Assassínio de Mathilde do Rosário da Luz", *Revista Universal Lisbonense*, N.º 52, Setembro de 1848.

[71] *Ibidem*.

[72] Existe também um *Crime da Rua das Flores* no Porto, que ocorreu 20 anos depois, em Abril de 1890, e levou à prisão e deportação do médico Vicente Urbino de Freitas (1849-1913), considerado culpado do homicídio de vários seus familiares, por envenenamento. Esse caso foi paradigmático no que toca à investigação forense, sendo considerado por vários autores como o verdadeiro início da Toxicologia Forense Portuguesa, pela mão do químico António Joaquim Ferreira da Silva (1853-1923). Nos últimos dez anos o caso tem sido investigado pelo Prof. Ricardo Dinis-Oliveira, com resultados que colocam em causa a culpabilidade do médico. Cf. DINIS-OLIVEIRA, Ricardo, "Portugal's first major forensic case and the genesis of forensic toxicology: 10 years of research to reconstruct the event", *Forensic Sciences Research*, vol. 4, 2019, pp. 69-81.

Flores, José Cardoso Vieira de Castro (1837-1872), «uma das personagens mais célebres do Portugal letrado»[73] matou a sua esposa Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro (1849?-1870) no que disse ser um ataque de ciúmes, mas que muitos viram como uma vingança fria e planeada por, dias antes, a ter encontrado a escrever uma carta a um homem frequentador das tertúlias que o casal organizava em sua casa. A opinião pública dividiu-se. A documentação do processo e julgamento, que terminou em Novembro de 1870, foi publicada pela Imprensa Nacional nesse mesmo ano, o que indicia o interesse despertado pelo caso; nesse volume, no ponto intitulado «auto de exame feito no cadáver de D. Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro»[74] encontramos a referência, mais uma vez, a uma morgue improvisada – neste caso, foi na própria casa onde ocorreu o crime que se operacionalizou o processo.

O primeiro passo foi a identificação do cadáver«em um dos quartos d'esta casa, e sobre uma cama, se achava o cadaver de uma mulher, que foi reconhecido ser o da dita D. Claudina»[75]; e em seguida a autópsia, «sendo presentes os facultativos (…) fizeram que o cadáver fosse transportado para a casa do jantar e colocado sobre uma mesa, procederem ahi á autopsia»[76]. Efectivamente, tal como no já observado caso de 1848, temos a presença de peritos médicos para proceder à autópsia e essa escolha foi deliberada e confirmada quando surgiram como testemunhas o lente da escola médico-cirúrgica, explicando que se encontrava «no hospital [quando] por ordem do juízo lhe foram pedidos os ferros e comparecimento dos empregados necessários para a autopsia do cadáver»[77]; uma outra testemunha explicou ainda estar em casa de Vieira de Castro por ter sido aí enviado no seu papel de «juiz eleito»[78] quando chegou o juiz e lhe foi ordenado «que fosse ao hospital buscar os ferros para a autopsia»[79].

Examinadas em paralelo, as informações destes casos fundamentam a existência de uma preocupação de ordem técnica e científica com o procedimento, procurando assegurar a presença de técnicos e instrumentos especializados, e ilustram com o ainda não estavam reunidas as restantes condições físicas adequadas, o que obrigava

73 VALENTE, Vasco Pulido, *Glória*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2011, p. 8.

74 *Processo e Julgamento de José Cardoso Vieira de Castro no tribunal do 2.º districto criminal de Lisboa pela acusação do crime de homicídio voluntario na pessoa de sua mulher D. Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1870, p. 6.

75 *Loc. cit.*

76 *Loc. cit.*

77 *Ibidem*, p. 13.

78 *Ibidem*, p. 73.

79 *Loc. cit.*

a uma constante improvisação. Neste caso de 1870, temos inclusivamente a escolha para o efeito da mesa da sala de jantar – provavelmente o objecto disponível na residência com maior semelhança a uma mesa de autópsias[80]. Vale a pena referir que a própria existência de uma sala de jantar – que aos olhos actuais parecerá um aposento vulgar – é, também, uma criação oitocentista.

Nesta época, porém, Portugal não estava isolado nesta «falta d'uma morgue». Em 1869, no *The British Medical Journal*, num artigo que referia a utilização da fotografia (uma descoberta tecnológica também do século XIX) na morgue de Nova Iorque, o autor afirmava que uma «metropolitan Morgue is among the want wants of this ill-governed city [Londres]»[81]; e em 1890, em Londres, ainda se faziam referências à realização de autópsias em palheiros[82].

b. As Proto-Morgues[83]: entre 1877 e 1899[84]

Assim, à semelhança de outras cidades, Lisboa continuava a não ter uma morgue, mas a necessidade existia – como vimos nos casos anteriormente descritos. A primeira solução passou por criar as valências de uma morgue em outra instituição, também de Oitocentos, um local já associado à morte e aos mortos: os cemitérios.

Na sessão da câmara de Lisboa de 23 de Junho de 1877 ordenou-se a construção de um «acrescentamento da capella e construção de casa para autopsia (…) no cemiterio oriental»[85]; pouco tempo depois, na sessão de 29 de Agosto, consideravam-se

80 A designação "mesa de autópsias" é a utilizada actualmente pela Ordem dos Médicos, pelo que será essa a expressão utilizada, com eventual excepção para a transcrição de material coevo, em que será utilizada a expressão constante do documento. Cf. https://ordemdosmedicos. pt/manual-de-boas-praticas-de-anatomia-patologica-2/ (consultado a 21/05/2022).

81 "The Morgue at New York", *The British Medical Journal,* 20 de Fevereiro de 1869.

82 No original «shed» *in The British Medical Journal*, 26 de Julho de 1890.

83 Para efeito deste trabalho está a ser utilizada a expressão *proto-morgue* para designar os espaços próprios, com valências especificas de morgue – apesar de não o serem –, criados numa fase intermédia, entre a ausência absoluta das morgues e a necessidade de improviso e a sua existência formal e legal a partir de 1899.

84 Neste momento já encontrámos informação relativa à decisão de criação destes espaços no cemitério Oriental, datada de 1877. É provável que a criação destes espaços no cemitério Ocidental seja anterior, mas ainda não foi encontrada essa informação. Existe uma referência às condições técnicas de uma recém-criada «casa mortuária» no cemitério dos Prazeres no *Jornal de Pharmacia* de Agosto de 1870, mas apenas é referido o depósito de cadáveres, sem menção à sala de autópsia. Possivelmente foi construída a sala de autópsias na mesma época, colocando-a próxima de 1870. Não temos ainda, no entanto, informação que o comprove. Assim, estamos a considerar 1877 como data limite para as morgues improvisadas e a criação destas *proto-morgues* («casas de autópsia» e «depósitos de finados», de acordo com os inventários do cemitério Oriental). Esta linha de investigação continua em desenvolvimento.

85 *Actas das Sessões de Câmara*, 23 de Junho de 1877.

«necessários e urgentes (…) melhoramentos no cemitério oriental»[86], nomeadamente «emendar a mesa das autopsias, que é uma pedra rasa, e que não pode servir para o fim a que a destinaram»[87], o que nos leva a concluir que a «casa para autopsias» já estaria concluída ou quase concluída e que, pelo menos uma mesa de autópsias tinha sido disponibilizada.

Esta necessidade de correcção do tampo da mesa leva-nos a considerar que existiria falta de conhecimento técnico por parte de quem estava a realizar os trabalhos. Na mesma recomendação de correcção acrescenta-se que deve «ser tomada para modelo a [mesa de autópsias] que está no tumulo do dr. Abel Maria Jordão[88]»[89] (1833-1874), referindo-se ao jazigo particular n.º 1533, esculpido em pedra-lioz em 1875 pelo canteiro André Domingos Gonçalves (?-?), representando uma mesa de autópsia com instrumentos cirúrgicos e um busto do Dr. Abel Maria Jordão (possivelmente feito a partir de uma máscara mortuária) e que ainda hoje se encontra nesse cemitério (fig. 18).

Não deixa de ser surpreendente – e simbólico – que, neste contexto, a recomendação do modelo a copiar seja um simulacro de uma mesa de autópsias e não uma verdadeira mesa de autópsias.

Não foi encontrada informação que confirme a correcção da mesa de autópsias ou que anuncie o início do uso dos novos espaços, mas nos inventáriosdo cemitério Oriental, na entrada referente aos bens imóveis existentes em 1890 – o primeiro ano para o qual temos informação disponível –, é registada uma «casa para autopsias» e uma casa «para deposito de finados»[90] (fig. 19). Quando, para a mesma data, são listados os bem móveis existentes na referida «casa d'autopsia»[91] estes incluem «uma mesa de pedra, um armário de pedra mármore, com portas de metal, uma caixa de ferros, duas bacias de arame, um cabide de ferro com haste, um lavatório de ferro com jarro e bacia e três frascos de vidro» (fig. 20)[92]. A entrada de 1893, na lista de

86 *Ibidem*, 29 de Agosto de 1877.

87 *Ibidem.*

88 Abel Maria Jordão foi médico e lente da faculdade médico-cirúrgica de Lisboa, sendo responsável por diversos estudos sobre a diabetes, com impacto nacional e internacional. Cf. https://www. scmed. pt/index. php/a-scml/historia/presidentes-da-sociedade-das-ciencias-medicas-de-lisboa/95-scml/historia/presidentes-da-sociedade-das-ciencias-medicas-de-lisboa/presidentes/127-abel-jordao-1862-1863 (consultado a 22/05/2022).

89 *Actas das Sessões de Câmara*, 29 de Agosto de 1877.

90 *Inventário do 1.º Cemitério* – 31 de Maio de 1890.

91 *Ibidem.*

92 A fonte de informação continua a ser o *Inventário do 1.º Cemitério* – 31 de Maio de 1890, mas, para efeitos narrativos, os algarismos foram escritos por extenso e foram colocadas vírgulas para separar os itens da lista de inventário.

FIGURA 18 · JP N.º1533 do Dr. Abel Maria Jordão, no Cemitério Oriental de Lisboa, representado uma mesa de autópsias e os instrumentos cirúrgicos usados na sua profissão. Fotografia da autora, Abril de 2022.

bens móveis associados à «casa das autópsias e *annexa*»[93] apresenta algumas alterações: continua a ter os mesmos bens móveis que existiam em 1890, mas passa a designar a «caixa de ferros»[94] por «caixa com instrumentos para autopsias»[95]; o «lavatório de ferro com jarro e bacia»[96] é dado por «inutilizado»[97], mas acrescenta-se um novo lavatório «com bacia, balde e regador»[98]. É ainda acrescentada «uma secretária de mogno com étager»[99] e «uma cadeira para secretária (de braços)»[100] (fig. 21).

93 Nesta entrada, no nome do espaço, há um acrescento, feito com tinta igualmente vermelha, mas de um tom diferente, o que poderá indiciar ter sido feito posteriormente, e onde parece estar escrito *annexa*, levantando a possibilidade de a própria casa de autópsias ter sido estendida para uma sala anexa que, considerando o material de escritório que passa também a constar da lista, poderá ter sido um gabinete para uso dos médicos.

94 *Inventário do 1.º Cemitério*, 31 de Maio de 1890.

95 *Ibidem,* 31 de Agosto de 1893.

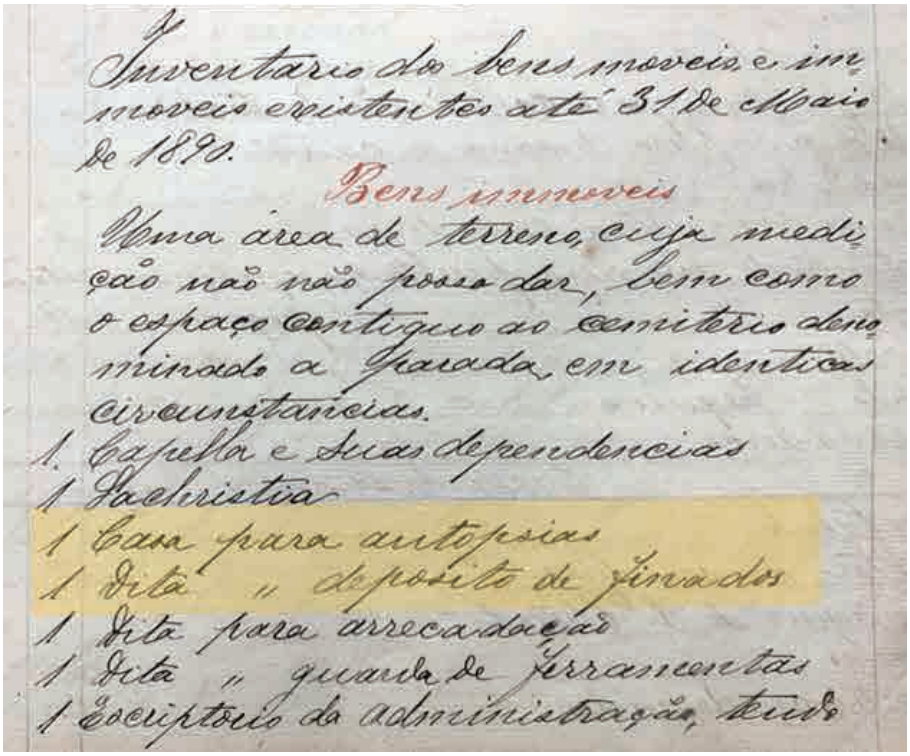
96 *Ibidem,* 31 de Maio de 1890.

97 *Ibidem,* 31 de Agosto de 1893.

98 *Ibidem*.

99 *Inventário do 1.º Cemitério,* 31 de Agosto de 1893.

100 *Ibidem.*



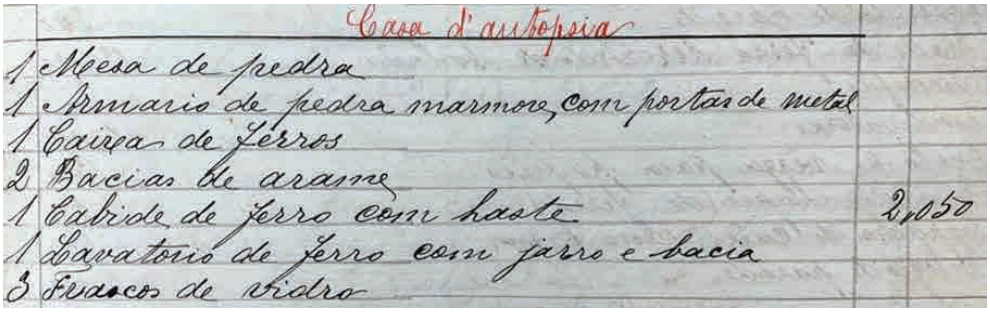
Inventario dos bens moveis e im moveis existentes até 31 de Maio de 1890.

Bens immoveis

Uma área de terreno, cuja medição não não posso dar, bem como o espaço contiguo ao cemiterio denominado a Guarda, em identicas circunstancias.

1 Capella e suas dependencias
1 Sacristia
1 Casa para autopsias
1 Dita " deposito de finados
1 Dita para arrecadação
1 Dita " guarda de ferramentas
1 Escriptorio da administração, tudo

FIGURA 19 · Parcela da página do Inventário do 1.º Cemitério com o registo dos bens imóveis para 31 de Março de 1890. Fotografia da autora, Maio de 2022.



Casa d'autopsia

1 Mesa de pedra
1 Armario de pedra marmore, com portas de metal
1 Caixa de Ferros
2 Bacias de arame
1 Cabide de ferro com haste 2$050
1 Lavatorio de ferro com jarro e bacia
3 Frascos de vidro

FIGURA 20 · Parcela da página do Inventário do 1.º Cemitério com o registo dos bens móveis contidos na «Casa d'autopsia» para 31 de Maio de 1890. Fotografia da autora, Maio de 2022.

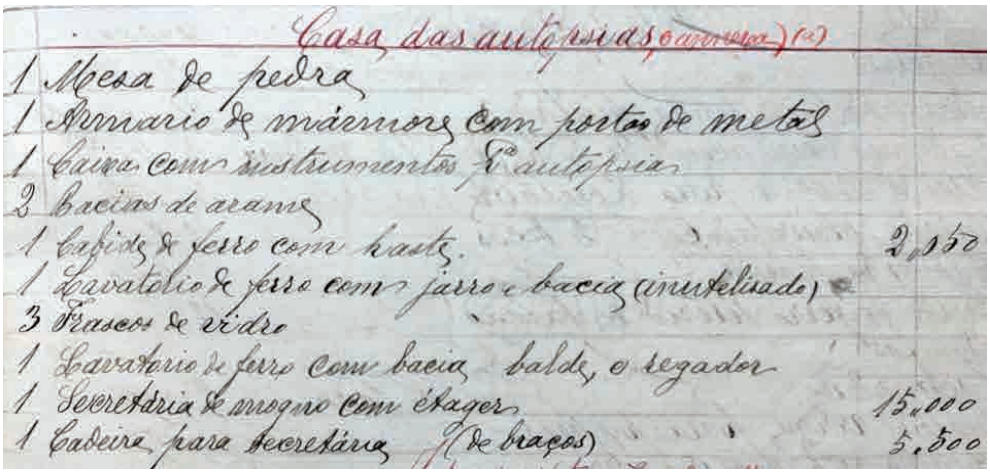

Casa das autopsias, (annexa) (2)
1 Mesa de pedra
1 Armario de mármore com portas de metal
1 Caixa com instrumentos p.ª autopsia
2 Bacias de arame
1 Cabide de ferro com haste. 2,050
1 Lavatorio de ferro com jarro e bacia (inutilisado)
3 Frascos de vidro
1 Lavatorio de ferro com bacia balde, e regador
1 Secretária de mogno com étager 15,000
1 Cadeira para secretária (de braços) 5,500

FIGURA 21 · Parcela da página do Inventário do 1.º Cemitério com o registo dos bens móveis contidos na «Casa das autopsias e *annexa*» para 31 de Agosto de 1893. Fotografia da autora, Maio de 2022.

Com esta informação, podemos especular que a sala de autópsias estaria a ter utilização, quer pela melhoria do material, quer pelo acrescento da secretária com prateleiras[101] e da cadeira de braços, possivelmente na casa «*annexa*», talvez para uso dos médicos que procediam às autópsias, quando faziam relatórios.

Efectivamente, observando os livros de registo de inumação do cemitério Oriental, encontram-se registadas diversas autópsias, no campo dedicado às observações[102]. A título de exemplo, nos registos referentes ao dia 25 de Outubro de 1889, existe uma nota relativa à inumação n.º 302, referindo que o cadáver teria sido «autopsiado pelos D.res Rebello da Silva e Vasconcellos, em 30 de Outubro de 1889»[103]. Não foi encontrada informação relativa ao relatório de autópsia[104] e a causa de morte registada quando da inumação foi «tisica pulmonar»[105], não tendo esta sido rasurada posteriormente.

101 *Étagère* (ou *etager*) significa prateleira em francês e, neste contexto, poderá ser relativo a *uma série de prateleiras amparadas por duas ou quarto barras, geralmente de madeira, formando um móvel aberto e leve*. Cf. https://pt. wikipedia.org/wiki/Étagère (consultado a 26/05/2022).

102 Esta é também uma linha de investigação em desenvolvimento, com a recolha de informação relativa a todas as autópsias registadas nos livros de registo de inumação existentes no cemitério Oriental, incluindo os nomes dos médicos que as realizaram.

103 *Livro de registo de inumações do cemitério Oriental*, 1889.

104 Até ao momento não foi encontrado nos arquivos dos cemitérios qualquer relatório relativo às autópsias realizadas nestes locais. Eventuais relatórios poderão ter sido transferidos para a morgue, quando esta foi criada em 1899 ou poderão nunca ter sido guardados nos cemitérios, fazendo parte dos processos crime e estando presentemente no Fundo de Crime Antigo na Torre do Tombo. É também uma das linhas de investigação em desenvolvimento.

105 *Livro de registo de inumações do cemitério Oriental*, 1889.

FIGURA 22 · Sala lateral da Capela do Cemitério Ocidental (Prazeres) que se considera ter sido a «casa de autopsias» deste cemitério, contendo mesa de autópsias e armário de mármore com porta de ferro, contendo bacias de arame e caixa de instrumentos cirúrgicos. Fotografia da autora, Maio de 2022.

Neste momento, não existe uma «casa de autópsias» no cemitério Oriental: ao longo das décadas, o espaço disponível foi sendo adaptado às necessidades das tarefas diárias do cemitério e terá ocorrido a reconversão da sala, mas no cemitério Ocidental[106], numa das alas laterais da capela, ainda se encontra uma sala que corresponde à descrição da «casa de autopsias» que temos nos inventários, incluindo o armário de mármore e portas de metal onde se guardam «bacias de arame» e a «caixa dos ferros»[107] (fig. 22, fig. 23).

106 Apesar de não termos disponíveis os inventários do cemitério Ocidental, é muitíssimo provável que tivesse o mesmo tipo de bens móveis que consta do inventário do cemitério Oriental, especialmente tratando-se de uma área técnica; a ainda existência de material que corresponde ao descrito permite ter uma imagem dos objectos do inventário.

107 A «caixa de ferros» que ainda se encontra na posse da Divisão de Gestão Cemiterial, e que irá integrar um núcleo museológico, foi fabricada pela *Polycarpo Fabricante de Instrumentos Cirurgicos*. Esta marca e o seu criador, António Polycarpo (1788-?) foram várias vezes premiados, incluindo pela excelência dos seus «estojo[s] de instrumentos chirurgicos», como aconteceu na Exposição Universal de Londres de 1851, ao qual foi atribuído uma medalha. Cf. *Revista Universal Lisbonense*, N.º12, Ano 11, Outubro de 1851, p. 135.

FIGURA 23 · «Caixa dos ferros» do Cemitério Ocidental (Prazeres) e alguns pormenores destacados. Fotografia da autora, Outubro de 2022.

A verdade é que, apesar de estarem a ser realizadas autópsias e depósito de cadáveres nestas proto-morgues, a construção de uma morgue continuava a ser estudada e debatida: numa sessão de câmara de 1883 foi discutido um ofício enviado pelo Governador Civil, incluindo a cópia de um ofício do ministério do reino, onde era referida a pretensão da «construcção de uma casa mortuária, onde possam ser feitas as autopsias, legaes dos cadaveres encontrados em logares públicos; e lembado [sic] a conveniencia dos referidos cadaveres serem removidos para as casas dos cemiterio afim de ali se conservarem em deposito até á realisação d'essas autopsias, isto emquanto não se levar a effeito a construcção da alludida casa»[108]. Na tomada de decisão que se seguiu à comunicação do conteúdo dos ofícios, foi mencionada a «necessidade imperiosa de se estabelecer uma casa mortuária»[109], mas foi acordado permitir que «tanto esses depositos, como as autopsias se façam provisoriamente nas casas mortuarias[110] dos cemiterios municipaes»[111]. Sabemos que este *provisoriamente* acabou por durar mais dezasseis anos, até à publicação da legislação régia de 16 de Novembro de 1899 que estabelece a instalação de morgues em Lisboa, Porto e Coimbra[112].

A informação dos inventários e das actas das sessões da assembleia da câmara de Lisboa permitem perceber que havia sido criada uma solução eficiente – ainda que considerada provisória – para o problema da «falta d'uma morgue» que permitia a realização de autópsias do foro legal. Também percebemos que foram criados «deposito[s] de finados», mas a morgue de Paris tinha ainda a valência de promover a identificação dos cadáveres, através da sua exposição ao público. Como se resolvia esta questão em Lisboa?

A identificação de cadáveres encontrados na via pública parece não ter sido um problema significativo na capital portuguesa, uma vez que não se encontraram registos sobre esta temática. Veja-se até a intervenção, em 1883, relativa ao ofício do

108 *Actas das Sessões de Câmara,* 5 de Julho de 1883.

109 *Ibidem.*

110 Existia também em funcionamento – e com data de criação anterior – uma casa mortuária da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, que inclusivamente tinha um cemitério na zona da Igreja de Sant'Ana. Nesta casa mortuária eram entregues cadáveres encontrados na via pública no horário em que os cemitérios se encontravam encerrados e também isso foi alvo de reclamação junto da Câmara de Lisboa, existindo ofícios discutidos em reunião de Assembleia. Esta linha de investigação também se encontra em desenvolvimento.

111 *Ibidem.*

112 Tal como em Lisboa, as primeiras morgues do Porto e de Coimbra foram criadas para funcionar como extensões das faculdades de medicina destas cidades. Cf. FERREIRA, Rafaela Ferraz; MIRANDA, Ana Júlia; QUEIROZ, Francisco, *Death and Funeral Practices in Portugal*, Nova Iorque, Routledge, 2022, p. 16. Para efeitos do presente trabalho, está apenas a ser detalhada a situação da cidade de Lisboa, mas as morgues e proto-morgues do Porto e Coimbra são uma linha de investigação que se encontra em desenvolvimento.

Governador Civil, em que se pede para que as tarefas a desenvolver na nova «casa mortuária»[113] continuem a ser executadas nos cemitérios, mas referindo apenas as autópsias e o depósito de cadáveres, não havendo qualquer menção à identificação destes[114]. Entre os motivos para não existir esta necessidade poderá estar o baixo número de habitantes de Lisboa (fig. 8) e a baixa criminalidade violenta[115], quando comparados com a realidade de Paris.

Ainda assim, esta questão é descrita com precisão em 1897: «como se ha de estabelecer a identidade d'uma pessoa surpreendida pela morte na via publica, se não se eleger um logar onde o cadaver seja exposto ao reconhecimento do povo?»[116].

De facto, se pensarmos que é apenas em 1888 que Francis Galton (1822-1911) submete um artigo à *Royal Institution* de Londres sobre padrões de impressões digitais e que o uso de impressões digitais num contexto criminal e jurídico resultante na determinação da culpabilidade de um suspeito ocorre pela primeira vez em 1892, na Argentina, percebemos que a identificação de um cadáver desconhecido dependia de este ser visto por um elevado número de pessoas[117].

Num terceiro caso de estudo observamos finalmente a existência de um espaço próprio e devidamente equipado para a execução das autópsias, com a presença de instrumentos adequados e de profissionais técnicos para as realizar; no entanto, as casas de autópsia dos cemitérios não estavam preparadas para uma das funções da morgue que menos procura tinha em Portugal: a identificação de cadáveres desconhecidos e, nesse ponto, foi novamente necessário improvisar. Concluímos assim que, ainda que durante mais de vinte anos, as proto-morgues tenham respondido às necessidades básicas essenciais, elas não respondiam a todos os requisitos e continuava a ser necessária uma solução absoluta.

A 1 de Fevereiro de 1893, três caçadores encontraram uma jovem morta e abandonada num dos covões da serra de Monsanto, em Lisboa. O caso fez correr tinta nos jornais, com artigos de primeira página no *Diário Illustrado* e no *A Vanguarda*, por exemplo, onde ficou conhecido como *O Crime da Serra de Monsanto*.

113 *Actas das Sessões de Câmara,* 5 de Julho de 1883

114 *Ibidem.*

115 Num período de sete anos, entre 1886 e 1892, ocorreram 46 detenções por homicídio voluntário, 38 por homicídio involuntário e 3 por tentativa de homicídio, o que são considerados «valores bastante diminutos». Cf. VAZ, *op. cit.,* p. 156.

116 «Necessidade da "Morgue"», p. 78.

117 GRAY, Drew, *MurderMaps: Crime ScenesRevisited 1811-1911*, Londres, Thames & Hudson, 2020, pp. 12-16.

Efectivamente, uma das primeiras preocupações foi a identificação da vítima. Num período em que era reconhecido que a identidade era a chave para resolver um crime[118], tinha de se encontrar uma forma de identificar a jovem. De acordo com *O Occidente*, ainda junto do local do crime, o médico lavou o rosto do cadáver para verificar se algum dos populares que acorreu ao local o reconhecia, o que não aconteceu.

Consequentemente, «foi resolvida a remoção do mutilado corpo para o cemitério dos Prazeres, onde o Dr. Leça da Veiga teve a inspiração feliz de improvisar uma *morgue*, ideia que (…) deu magníficos resultados»[119]. Para isso o cadáver foi «metido numa maca e conduzido ao cemitério occidental, onde se procedeu á autopsia»[120] mas logo depois da autópsia «foi o cadaver de novo vestido, afim de ficar exposto ao publico durante o dia (…) para ver se alguém reconhece a morta»[121]. Ainda que não tivesse sido mencionado no jornal, o cadáver foi fotografado[122] (fig. 24), tal como era prática na morgue de Nova Iorque desde 1869[123].

No dia seguinte, o *Diário Illustrado* explicava que tinham ido «ao cemitério dos Prazeres (…) milhares de pessoas vêr a victima do crime da serra de Monsanto»[124], mas *O Occidente*, publicado dias mais tarde, era mais preciso e indicava que teriam sido «mais de vinte mil pessoas»[125], o que numa cidade com aproximadamente trezentos mil habitantes[126] não é desprezável. O processo era descrito da seguinte forma: «a romaria ao cemitério dos Prazeres ainda foi maior n'aquelle dia 3 do que na vespera; especialmente o mulherio concorreu em grande numero. Ás 3 horas da tarde d'aquelle dia estavam cerca de 4000 pessoas esperando á porta da casa das autopsias que lhes chegasse a vez de entrar, o que se effectuava muito regularmente, por turmas. Policias judiciários á paizana confundiam-se com a multidão, a ver se podiam surpreender algum diálogo»[127].

118 *Ibidem*, p. 9.

119 "O crime da Serra de Monsanto", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, p. 82.

120 *Diário Illustrado,* 3 de Fevereiro de 1893.

121 *Ibidem.*

122 SÁ, Leonor, *Infâmia e Fama: o mistério dos primeiros retratos judiciários em Portugal (1869-1895)*, Lisboa, Edições 70, 2018, pp. 109, 249.

123 "The Morgue at New York", *The British Medical Journal,* 20 de Fevereiro de 1869.

124 *Diário Illustrado,* 4 de Fevereiro de 1893.

125 *O Occidente*, 11 de Fevereiro de 1893.

126 Em 1890 haveria 301 643 habitantes em Lisboa. Cf. RODRIGUES, *op. cit.,* p. 65.

127 "O crime da Serra de Monsanto", pp. 84-85.

FIGURA 24 · Fotografia do cadáver de Maria Novaes, quando este esteve em exposição na «casa das autopsias» no cemitério dos Prazeres em 1893 *in* "O Crime da Serra de Monsanto", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, p. 82/83.

Graças a este processo de exposição pública «á tarde era reconhecido o cadaver»[128] por «duas mulheres, residentes na travessa da Condessa do Rio, e de quem a victima fôra visinha havia pouco tempo»[129] e que, «antes de terem entrado na casa onde jazia o corpo, avistaram uma saia que reconheceram logo sem hesitações»[130]. As vizinhas identificaram-na como sendo Maria Novaes, esposa do soldado da polícia municipal Thomaz Ribeiro, que já se apresentava como viúvo. De facto, a simples identificação permitiu perceber qual o móbil do crime e identificar um suspeito que, mais tarde,

128 *Diário Illustrado,* 4 de Fevereiro de 1893.

129 "O crime da Serra de Monsanto", p. 86.

130 *Loc. cit.*

acabou por confessar e se suicidar na prisão[131]. No final do mês de Fevereiro de 1893 o caso estava encerrado, mas foi usado várias vezes como um exemplo para demonstrar a necessidade de criar uma morgue em Lisboa[132].

Os anos continuaram a passar sem que essa solução fosse criada em Portugal.

Finalmente, a 16 de Novembro de 1899, era publicada a lei régia que estabelecia as três circunscrições médico-legais do país e a instalação de morgues junto dos anfiteatros anatómicos da faculdade de medicina e das escolas médico-cirúrgicas[133]. A necessidade plasmava-se finalmente na prática e no costume, dissipando o hábito do improviso.

c. A Morgue: após 1899

A descontinuidade das *proto-morgues* existentes nos cemitérios não ocorreu de imediato. Quando a 17 de Setembro de 1900 o escritor Eça de Queiroz chegou ao cemitério Oriental, vindo de Paris, para ser inumado, a urna não cabia no jazigo seleccionado e o *Diário Illustrado* refere que «o cadaver não foi depositado no jazigo (…), mas sim no deposito junto á capella do cemitério»[134] o que significa que a «casa para deposito de finados» criada em 1877, estava ainda a ser utilizada (fig. 25). De facto, esta valência não foi abandonada e actualmente continuam a existir câmaras frigoríficas nos cemitérios de Lisboa que permitem o depósito temporário de urnas (contendo cadáveres) com vista a posterior inumação ou cremação[135], mas as autópsias legais[136] foram transferidas para a nova «casa mortuária», planeada, pelo menos, desde 1883, que acabou por ser apelidada de *morgue*, tal como a parisiense, para desagrado de alguns[137] e ia

131 Como nota adicional, refira-se que Maria Novaes aparece no livro de registo dos movimentos mortuários do cemitério dos Prazeres como "A Autopsiada", por não se conhecer o seu nome quando deu entrada no cemitério e, de acordo com as publicações da época, o seu enterro terá sido realizado a expensas do chefe do cemitério. No caso de Thomaz Ribeiro, após a sua morte, foi a enterrar no cemitério do Alto de São João, na vala e, no livro de registos, está a lúgubre nota "não trouxe cabeça", sinal de que esta tinha ficado para estudos frenológicos.

132 "Necessidade da «Morgue»", pp. 78-79.

133 *Legislação Régia de 1899*, 16 de Novembro de 1899, p. 711.

134 *Diário Illustrado*, 18 de Setembro 1900.

135 "Tabela de Taxas Municipais 2022", *Boletim Municipal de Câmara Municipal de Lisboa*, N.º1460, 10 de Fevereiro de 2022.

136 Este ponto está em desenvolvimento, uma vez que continuaram a realizar-se autópsias nos cemitérios, especialmente nos casos de exumação. Está documentado um caso em 1928, por exemplo.

137 José Joaquim Gomes de Brito, no seu trabalho *A Morgue. Algumas Palavras sobre a Impropriedade e Desnecessidade da Introdução deste Vocábulo no Idioma Portuguez a Propósito do Recente Regulamento dos Serviços Medico-Legaes*, discorda, com veemência, da necessidade de adoptar este estrangeirismo na língua portuguesa, defendendo expressões como "casa mortuária", "obituário" ou "necrotério".

FIGURA 25 · Fotografia actual da sala lateral da Capela do Cemitério Oriental (Alto de São João) que funcionou como «casa de depósito de finados» utilizada actualmente como depósito temporário de ossadas não reclamadas, aguardando cremação. Fotografia de Lia Caeiro, Maio de 2022.

surgindo pontualmente nos jornais como nome alternativo de *necrotério*[138], tal como era designada no Brasil, de criação anterior.

Tal como na morgue de Paris, quando surgia nos jornais um caso que gerava interesse popular, os lisboetas deslocavam-se para junto da nova Escola Médica de Lisboa, no Campo de Santana, onde ficava o edifício da morgue[139], procurando a proximidade do espaço, mesmo sem a possibilidade de acesso ao cadáver.

Uma dessas ocasiões ocorreu quando, em 1908, foi encontrada morta, na zona do Campo Grande, uma jovem varina de 13 anos, no caso que ficou popularmente conhecido como *O Assassinato da Varina Maria dos Anjos*. Não foi necessário recorrer a exposição do cadáver porque o corpo foi imediatamente reconhecido, mas «nas proximidades do Necrotério juntou-se numeroso povo, entre o qual se viam muitas varinas» (fig. 26). O caso deu origem a várias reportagens, nos jornais diários e em revistas semanais, e fizeram-se até postais ilustrados com imagens do cortejo fúnebre

138 A título de exemplo, veja-se o *Diário Illustrado* de 1 de Agosto de 1908.

139 "A velha e a nova Escola Médica", *Illustração Portuguesa*, 2.ª Série, N.º4, 19 de Março de 1906, p. 122.

FIGURA 26 · Fotografia publicada na revista *Illustração Portuguesa* de 1908, mostrando a aglomeração junto da Morgue no Campo de Santana, na sequência do assassinato da varina Maria dos Anjos. Disponível em Hemeroteca Digital de Lisboa.

entre a morgue e o cemitério Ocidental, onde Maria dos Anjos foi inumada. Apesar de não haver acesso ao cadáver, a atitude *voyeurista* da população mantinha-se e era alimentada, tal como em Paris, pelos jornais: no *Diário Illustrado*, ao lado da coluna recorrente *High-Life*, onde se informa que, nesse dia, Sua Majestade tinha estado a jogar ténis na Tapada das Necessidades, descreve-se pormenorizadamente a dor dos pais de Maria dos Anjos no momento da despedida, as ruas e elementos de destaque do cortejo fúnebre, incluindo a banda que tocava marchas fúnebres, as roupas das ovarinas e a cor vermelha do caixão.

Podemos especular que, se tivesse sido criada em Lisboa uma morgue à semelhança da morgue de Paris, também ela teria sido uma «instituição social»[140] e, ao mesmo tempo, uma «atracção para turistas»[141].

140 MITCHELL, *op. cit.,* p. 581.

141 *Ibidem,* p. 582.

Conclusão

Tendo tido origem antes do século XIX, a morgue representa, em todas as suas vertentes, uma instituição de e para o século XIX: nasceu da revolução higienista, abrindo as portas ao público para cumprimento de um dever social, do direito à identidade, e acabou por ser encerrada por um dever moral, já no século XX materializando a mudança de mentalidades. Procurou responder ao crescimento populacional das grandes capitais, surgindo de acordo com a necessidade, especialmente devido ao isolamento e anonimato, mas sendo essencial no contexto do suicídio e crime.

A morgue no século XIX utilizou, desenvolveu e explorou as mais recentes tecnologias disponíveis. O conhecimento técnico e científico – tão valorizado neste período – foi utilizado para melhorar e maximizar o serviço prestado.

A morgue de Paris tornou-se um espectáculo, um teatro gratuito, uma atracção turística, um complemento à informação dos jornais diários, mas mesmo as proto-morgues lisboetas poderiam ter enveredado pelo mesmo caminho, caso a exposição de cadáveres tivesse sido mais frequente. No entanto, ainda que Portugal tenha instalado as suas primeiras morgues após a lei de 1899 – noventa e cinco anos depois da abertura da primeira morgue parisiense – a capacidade de perceber as mudanças científicas, reinventar o conceito e substituir as morgues por institutos de medicina legal ocorre em Portugal em 1918, cinco anos antes da França, demonstrando assim uma mais célere percepção daquilo que era o *zeitgeist* do início do século XX.

Nota final

Este trabalho não seria possível sem o apoio, sempre presente, da Dr.ª Sara Gonçalves, que não só incentiva e promove a sua realização, como colabora de forma efectiva com descobertas, leituras e "caças ao tesouro".

Bibliografia

Fontes

Actas das Sessões de Câmara, 23 de Junho de 1877.

Actas das Sessões de Câmara, 29 de Agosto de 1877.

Actas das Sessões de Câmara, 5 de Julho de 1883.

Legislação Régia de 1899, 16 de Novembro de 1899.

Livro de registos de inumação do cemitério Oriental, 1889.

Processo e Julgamento de José Cardoso Vieira de Castro no tribunal do 2.º districto criminal de Lisboa pela acusação do crime de homicídio voluntario na pessoa de sua mulher D. Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1870.

Rapport de la Commission nommez par le Conseil d'Hygiène Publique et de Salubrité du Département de la Seine, 1880.

Periódicos

Boletim Municipal de Câmara Municipal de Lisboa, N.º1460, 10 de Fevereiro de 2022.

Chronica Constitucional da Cidade do Porto, N.º170, 13 de Agosto de 1834.

Diário Illustrado, 1 de Agosto de 1908.

Diário Illustrado, 18 de Setembro 1900.

Diário Illustrado, 3 de Fevereiro de 1893.

Diário Illustrado, 4 de Fevereiro de 1893.

Harper's Weekly, 18 de Julho de 1874.

Illustração Portuguesa, 2.ª Série, N.º4, 19 de Março de 1906.

Inventário do 1.º Cemiterio, de 1890 a 1893.

Jornal de Pharmacia, Agosto de 1870.

Jornal da Sociedade das Sciencias Médicas de Lisboa, N.º7, 1888.

La Caricature, 31 de Janeiro de 1833.

Le Radical, 31 de Agosto de 1902.

O Occidente, 11 de Fevereiro de 1893.

Revista Universal Lisbonense, N.º52, Setembro de 1848.

Revista Universal Lisbonense, N.º12, Ano 11, Outubro de 1851.

ScientificAmerican, 19 de Março de 1887.

The British Medical Journal, 20 de Fevereiro de 1869.

The British Medical Journal, 26 de Julho de 1890.

Artigos

"Necessidade da «Morgue»", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, pp. 78-80.

"O crime da serra de Monsanto", SANTOS, J. M. (Santonillo) (dir.), *Galeria de Criminosos Célebres de Portugal: historia da criminologia contemporanea*, vol. 2, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, 1897, pp. 80-94.

ANDRÉ, Paula, "Modos de pensar e construir os cemitérios públicos oitocentistas em Lisboa: o caso do Cemitério dos Prazeres", *Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 2, Lisboa, 2006, pp. 66-105.

BERTHERAT, Bruno, "La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIXe siècle (1804-1907)", BERTRAND, Régis; CAROL, Anne; PELEN, Jean-Noël (dir.), *Les Narrations de la Mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, pp. 181-196.

DINIS-OLIVEIRA, Ricardo, "Portugal's first major forensic case and the genesis of forensic toxicology: 10 years of research to reconstruct the event", *Forensic Sciences Research*, vol. 4, 2019, pp. 69-81.

MITCHELL, Allan, "The Paris Morgue as a Social Institution in the Nineteenth Century", *Francia*, vol. 4, 1976, pp. 581-596.

Monografias

BRITO, José Joaquim Gomes de, *A Morgue. Algumas Palavras sobre a Impropriedade e Desnecessidade da Introdução deste Vocábulo no Idioma Portuguez a Propósito do Recente Regulamento dos Serviços Medico-Legaes*, Lisboa, Imprensa Lucas, 1899.

BURNAY, Eduardo, "Relatório apresentado ao Ill. mo e Ex. mo Sr. Dr. Carlos José de Oliveira dignissimo governador civil do distrito de Lisboa sobre a organização de uma morgue n'esta cidade", *Jornal da Sociedade das Sciencias Médicas de Lisboa*, N.º7, 1888.

DIAS, Vitor Manuel, *Cemitérios, Jazigos e Sepulturas*, Porto, Coimbra Editora, 1963.

ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death*, Cambridge, The MIT Press, 1984.

FERREIRA, Rafaela Ferraz; MIRANDA, Ana Júlia; QUEIROZ, Francisco, *Death and Funeral Practices in Portugal*, Nova Iorque, Routledge, 2022.

FIRMIN, Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la morgue*, Paris, Adolphe Delahays, 1860.

GAVINZEL, Jules Charles, *Étude sur la Morgue : au point de vue administratif et médical*, Paris, J. -B. Baillière et fils, 1882.

GRAY, Drew, *Murder Maps: Crime Scenes Revisited 1811-1911*, Londres, Thames & Hudson, 2020.

GUILLOT, Aldolphe, *Paris qui souffre : la basse geôle du Grand-Châtelet et les morgue modernes*, Paris, 2.ª edição, Rouquette, 1888.

HOFFBAUER, M. F., *Paris à travers les âges : Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, AA. VV. (textos), Paris, Firmin-Didot, 1875-1882.

JOANNE, Adolphe, *The Diamond Guide for the Stranger in Paris with 127 Illustrations and a Map*, Paris, L. Hachette and C. .º, 1867.

LEGACEY, Erin-Marie, *Making Space for the Dead: Catacombs, Cemeteries and the Reimanining of Paris 1780-1830*, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 2019.

MALONE, Hannah, *Architecture, Death and Nationhood – Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*, Nova Iorque, Routledge, 2018.

NARJOUX, Félix, *Paris : monuments élevés par la ville*, 1850-1880, Paris, vol. 4, V. A. Morel et C. Libraires-Éditeurs, 1883.

RODRIGUES, Teresa, *Nascer e Morrer na Lisboa Oitocentista*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

SÁ, Leonor, *Infâmia e Fama: o mistério dos primeiros retratos judiciários em Portugal (1869-1895)*, Lisboa, Edições 70, 2018.

SALIOT, Anne-Gaëlle, *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

SANDERSON, John, *The American in Paris*, vol. 1, Filadélfia, Carey & Hart, 1839

SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in* Fin-de-Siècle *Paris*, Los Angeles, University of California Press, 1998.

TOMAZ, Jéssica, *O núcleo museológico Mortui Vivos Docent: uma proposta para o Cemitério do Alto de São João*, Dissertação de Mestrado, Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.

VALENTE, Vasco Pulido, *Glória*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2011.

VAZ, Maria João, *O Crime em Lisboa: 1850-1910*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.

Webpages

http://paris-atlas-historique. fr/8. html (consultado a 30/04/2022).

https://ordemdosmedicos. pt/manual-de-boas-praticas-de-anatomia-patologica-2/ (consultado a 21/05/2022).

https://pt. wikipedia. org/wiki/%C3%89tag%C3%A8re (consultado a 26/05/2022).

https://www. larousse. fr/dictionnaires/francais/morgue/ (consultado a 14/05/2022).

https://www.nytimes.com/2017/07/20/world/europe/paris-mask-picasso-truffaut.html (consultado a 30/04-2022).

https://www.scmed.pt/index.php/a-scml/historia/presidentes-da-sociedade-das-ciencias-medicas-de-lisboa/95-scml/historia/presidentes-da-sociedade-das-ciencias-medicas-de-lisboa/presidentes/127-abel-jordao-1862-1863 (consultado a 22/05/2022).

elitas
Praça dos Voluntarios
da
Rainha
Rua de Sá Noronh
da Academia
Carmelitas
Praça de S.ta Theresa
Galeria
Largo
do
Correio
Conde
de
Vizella
Rua
de
Santa
Theresa
A
B
C
D
E
F
H

O Bairro das Carmelitas, no Porto: notas sobre o seu processo de loteamento

José Pedro de Galhano Tenreiro[1]

Resumo

O Bairro das Carmelitas é um conjunto urbano portuense correspondente a um loteamento realizado nos primeiros anos de Novecentos no local do antigo convento e cerca das Carmelitas Descalças. Estando situado numa zona nevrálgica do centro da cidade, nas imediações da Igreja e Torre dos Clérigos, do Jardim da Cordoaria, da antiga Academia Politécnica (actual Reitoria da Universidade do Porto) e do antigo Mercado do Anjo (actual Praça de Lisboa), este local assume uma grande visibilidade urbana, factor particularmente relevante dada a proximidade de importantes zonas comerciais, como a Rua dos Clérigos, fomentando a sua rápida edificação após o processo de loteamento levado a cabo pela Câmara Municipal do Porto. Este processo de loteamento inscreve-se, por sua vez, num contexto de políticas municipais conduzidas pela edilidade portuense na transição do século, visando uma rápida angariação de verbas para o financiamento de obras municipais através da alienação de terrenos municipais localizados em zonas de grande procura, políticas estas que serão poucos anos depois postas em causa na esfera pública. Por estes motivos, o Bairro das Carmelitas constitui um exemplo edificado raro que congrega o urbanismo e a arquitectura de um momento de crise e rápida transformação do clima cultural e político portuense.

Palavras-chave

Urbanismo, Políticas municipais, Porto.

[1] Investigador do CITAD – Centro de Investigação em Território, Arquitetura e Design, da Universidade Lusíada. Doutorado em Arquitectura, ramo de Teoria e História, pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. O autor do texto não escreve segundo o Novo Acordo Ortográfico.

The bairro das carmelitas in Porto – notes about its allotment process

Abstract

Bairro das Carmelitas is an urban complex in Porto corresponding to an allotment carried out in the early 19th century on the site of the former convent of the Barefoot Carmelites nuns. Located in a central area of the city, close to the Clérigos Church and Tower, the Jardim da Cordoaria, the former Polytechnic Academy (currently the Rectory of the University of Porto) and the former Mercado do Anjo (currently Praça de Lisboa), the site of the former convent assumes great urban visibility. This factor is particularly relevant given the proximity to important shopping areas, such as Rua dos Clérigos, encouraging its rapid construction after the allotment process carried out by the Porto City Council. This subdivision process is an example of the municipal policies conducted by the city council of Porto at the turn of the century, aiming at a quick raising of funds to finance municipal works through the sale of municipal land located in areas of great demand, policies that will be a few years later put into question. For these reasons, the Bairro das Carmelitas is a rare built example that gathers together the urbanism and the architecture of a time of crisis and rapid transformation of the cultural and political panoramas of Porto.

Keywords

Urbanism, Municipal policies, Porto.

Imagem frontispício

Planta de arruamentos de terrenos para edificação do Bairro das Carmelitas. Fonte: “Planta de arruamentos de terrenos para edificação do Bairro das Carmelitas”, Arquivo Histórico Municipal do PortoArquivo Histórico Municipal do Porto, Cota D-CDT/A3-503.

O processo de Loteamento do Convento das Carmelitas

As preocupações da Câmara Municipal do Porto para com o urbanismo são uma constante desde o período almadino. No entanto, é apenas com o estabelecimento de legislação a nível nacional relativa à elaboração de planos urbanísticos em diversos municípios do país que os diversos projectos levados a cabo pela edilidade portuense passam a ser englobados num único documento de planeamento. Com efeito é no início da década de 1880 que a Câmara Municipal do Porto, através do seu Presidente José Augusto Correia de Barros, apresenta uma proposta de reorganização urbana da cidade no chamado *Plano de Melhoramentos*. Nesta proposta são reunidos diversos projectos urbanos para novas vias públicas que vinham a ser discutidos há vários anos, os quais são acompanhados por algumas propostas mais recentes, como por exemplo para reorganização dos serviços de combate a incêndios ou para o estabelecimento e melhoria das redes públicas de saneamento e abastecimento de água. Neste plano é estabelecida uma estratégia municipal para os mercados públicos e para a regulação da venda de produtos agrícolas, a qual era então realizada de forma algo dispersa e desordenada.

É neste contexto que surgem planos para a atribuição de novas funções aos terrenos do antigo Convento de S. José e Santa Teresa das Religiosas Carmelitas Descalças (Fig. 1), adquirido anos antes pelo Município ao Estado, edifício que vem sendo ocupado por diversos serviços e instituições públicas[2], destinando-se para aqui a construção de um grande mercado de cereais com dois pavimentos de entradas independentes. Prevê-se, nesta proposta, que o novo mercado acolha no seu primeiro pavimento os vendedores que se estabelecem junto da igreja dos Clérigos, como "*os adelos, os trapeiros e os vendedores de sapatos*"[3], ficando o segundo pavimento destinado aos vendedores do vizinho Mercado do Anjo. Após a construção do novo mercado, propõe-se que o espaço do Mercado do Anjo acolha as feiras de farinha e do pão que, até então, eram feitas em condições consideradas precárias.

Em 26 de Novembro de 1887 é finalmente aberto pela edilidade portuense um concurso para o projecto do grande Mercado das Carmelitas[4], saindo vencedor um anteprojecto apresentado pela Companhia Aliança (proprietária da Fundição de Massarelos), caracterizado por um forte embasamento granítico e uma ampla

[2] CARDOSO, António, "O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX" (Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992). 400.

[3] BARROS, José Augusto Correia de – *Plano de melhoramentos da cidade do Porto: apresentado à Câmara Municipal*. Porto, Typographia de António José da Silva Teixeira, 1881. p. 8, 1.ª col.

[4] TAVARES, Rui Fernando de Jesus Bastos, "Recentrocidade. Memória e refundação urbana : Território. Cidade. Arquitetura" (Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013). 271.

FIGURA 1 · Local do futuro Bairro das Carmelitas antes do processo de loteamento. (desenho do autor a partir de "Novo Bairro das Carmelitas: planta de arruamentos e terrenos para edificações", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota D-CDT/B4-84).

FIGURA 2 · Implantação proposta para o Mercado das Carmelitas no contexto do projecto para os novos arruamentos entre a Praça de Carlos Alberto e Rua das Carmelitas à Rua de Santa Catarina. (desenho do autor a partir de "Arruamentos entre a Praça de Carlos Alberto e Rua das Carmelitas à Rua de Santa Catarina", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota TG-a/720).

cobertura de ferro e vidro. O novo edifício proposto apresenta-se como um grande rectângulo que toma sensivelmente o alinhamento do Largo do Correio, possibilitando o alargamento da Praça dos Voluntários da Rainha, a actual Praça Gomes Teixeira.

O idealizado Mercado das Carmelitas é tido em consideração quando dois anos mais tarde, a 7 de Dezembro de 1889, discutindo a necessidade de acomodar convenientemente os serviços municipais num novo local, a Câmara Municipal do Porto presidida já por António de Oliveira Monteiro designa uma comissão para dar parecer sobre este edifício e sobre o novo edifício necessário para acomodar os Paços do Concelho[5]. Esta comissão, composta pelos engenheiros Adriano Abílio de Sá, António Ferreira de Araújo e Silva, Augusto César Justino Teixeira, João Tomás da Costa, José Macedo de Araújo Júnior, José Matos Cid e Manuel da Terra Pereira Viana, elabora neste âmbito um plano de reorganização urbana do centro da cidade, propondo o estabelecimento de novas vias de atravessamento e a substituição dos edifícios ocupados pela Câmara Municipal por um novo edifício. Este plano, apresentado à edilidade em 28 de Dezembro de 1890, apresenta no espaço do extinto Convento das Carmelitas um grande edifício quadrangular sensivelmente correspondente ao anteprojecto para o novo Mercado das Carmelitas saído do concurso de 1887, definindo a partir dos alinhamentos deste o alargamento da Rua da Fábrica até à Praça da Liberdade (Fig. 2). No entanto, os planos para a construção do novo edifício de mercado são postos de parte pelas vereações seguintes, certamente no contexto das crises política e financeira que marcam a cidade na década de 1890.

Terá sido devido a este contexto político e financeiro que, por escassez de meios, a edilidade portuense decide promover a ampliação do antigo Mercado do Anjo. É neste âmbito que, em 1900, o arquitecto José Marques da Silva é encarregado pela Câmara Municipal do Porto, então presidida por João Baptista de Lima Júnior, da execução de um projecto de ampliação daquele mercado, alargando o seu perímetro com a integração do espaço anteriormente designado por Praça de S. Filipe Neri situado na confluência da rua do mesmo nome com a Rua das Carmelitas. José Marques da Silva, que apenas pouco tempo antes começara a desenvolver actividade profissional com regularidade após o seu regresso de Paris, projecta uma plataforma de nível elevada sobre as vias periféricas do mercado, localizando no ângulo destas a sua nova entrada principal. Esta entrada marca a composição geral do projecto, com um arco ao qual se acede por uma dupla escadaria curva. Este projecto, datado de Maio de 1900, corresponde, assim, a uma simples ampliação do mercado, pressupondo a manutenção das estruturas pré-existentes. Porém, o projecto não chega a ser executado.

[5] TAVARES, Rui, "Da Avenida da Cidade ao Plano para a Zona Central: a intervenção de Barry Parker no Porto", Boletim Cultural, números III-IV (1985/86): 273.

Em 1904 Marques da Silva, então já ao serviço do Município como técnico da Terceira Repartição, é encarregado da revisão do seu projecto inicial. No novo projecto a intervenção passa a abranger todo o mercado, deixando de se tratar de uma simples ampliação da estrutura oitocentista. É prevista, neste contexto, a reconstrução de todo o perímetro do mercado. Para as entradas situadas nos dois ângulos do mercado, voltadas à Praça dos Voluntários da Rainha e ao Campo dos Mártires da Pátria, que até então constituem simples portões, são projectados pavilhões rematados com cúpulas. Por sua vez, o arco de entrada projectado em 1900 para o ângulo das ruas das Carmelitas e de S. Filipe Neri ganha uma dimensão maior e é enriquecido com elementos ornamentais de grande riqueza, os quais lhe conferem uma monumentalidade acrescida. Adicionalmente, propõe-se que o perímetro do mercado seja integralmente percorrido por novas lojas voltadas para o exterior, dando-lhe uma imagem urbana de maior modernidade, apesar de o interior do mesmo manter sensivelmente as características que apresenta desde finais de Oitocentos. As obras são iniciadas, mas também este projecto não será concluído, sendo apenas construído na parte correspondente à ampliação do mercado, segundo uma adaptação muito simplificada do risco de Marques da Silva, já nos inícios da segunda década de Novecentos.

Com a proposta de ampliação e adaptação do Mercado do Anjo, a edilidade portuense considera definitivamente abandonada a ideia de erguer nos terrenos do extinto Convento das Carmelitas um novo mercado. Neste sentido, a partir de 1902 são estabelecidos novos desígnios para este local, seguindo ideias antigas mas nunca concretizadas. Em sessão camarária de 11 de Dezembro daquele ano, o vereador Francisco de Paula de Azeredo Teixeira de Aguilar (2.º Conde de Samodães) apresenta um conjunto de propostas considerando diversas obras que a Câmara Municipal tem em curso, entre as quais está, por exemplo, a obra de prolongamento da Rua Sá da Bandeira desde a Rua Formosa até à de Fernandes Tomás e o alargamento do Mercado do Bolhão. Tendo em consideração as quantias necessárias para a realização desta obra, Francisco de Paula de Azeredo propõe *"que os terrenos pertencentes à Câmara, existentes entre o Largo do Correio e o de Santa Thereza sejam alienados para construcções, abrindo-se entre estes dois locaes uma nova rua com dez metros de largura mínima"*[6], para *"empregar o produto d'esta alienação"* nas referidas expropriações.

Os terrenos a que Francisco de Paula de Azeredo se refere são os do extinto Convento das Carmelitas, os quais confrontam a nascente com o Largo do Correio, a sul com a Rua das Carmelitas, a poente com a Praça de Santa Teresa e a norte com algumas

6 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1902-12-11, fl. 147 v.

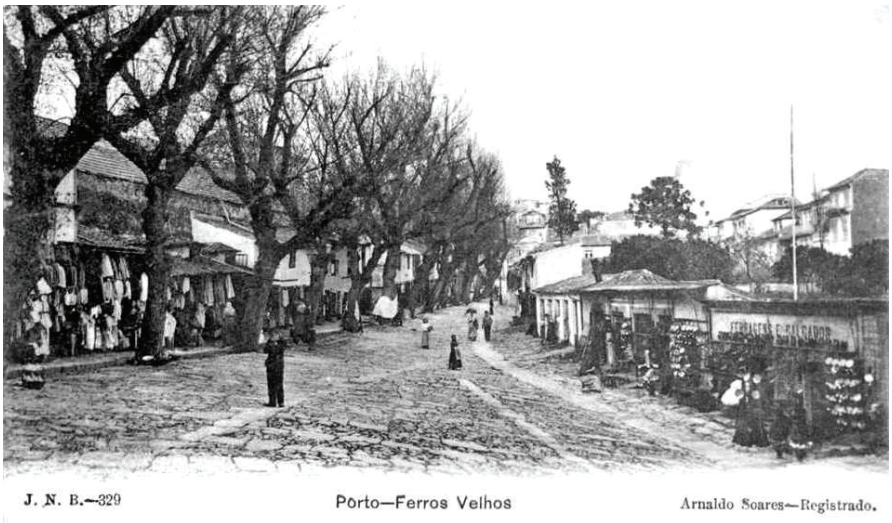


FIGURA 3 · *Ferros Velhos*. Postal ilustrado, edição Arnaldo Soares, anterior a 1899.

casas particulares com frente para aquela praça, para a rua do mesmo nome ou para o Largo do Correio. Para além do antigo edifício conventual setecentista, estes terrenos incluem ainda à época diversas edificações de pequenas dimensões e de construção geralmente precária, ocupadas por estabelecimentos comerciais de diversos tipos.

É na sessão camarária seguinte, realizada a 18 de Dezembro de 1902, que se estabelecem os termos a que o processo de parcelamento e alienação dos terrenos existentes nas Carmelitas deve obedecer. Fica, assim, definido que *"o producto d'esta alienação será empregado nas expropriações a fazer para o prolongamento da rua do Sá da Bandeira até à rua de Fernandes Thomaz, e consequente alargamento do Mercado do Bolhão, e bem assim para ampliação e melhoramento do Mercado do Anjo e para as expropriações dos prédios, que ainda restam entre a antiga rua da Graça e a viella do Assis, como a Câmara julgar mais conveniente e preferível"*[7]. Da mesma forma, é deliberado que *"a venda dos terrenos será feita com as formalidades legaes, ficando dependente da decisão da Câmara a opportunidade da venda parcelamental"*[8].

Na terceira repartição camarária são então estudadas duas plantas distintas indicando o modo como pode ser feita a divisão do terreno do extinto convento. Em ambas as propostas é mantido o alinhamento oriental do terreno confinante com o Largo do Correio, onde se encontram as construções dos chamados *Ferros Velhos* (Fig. 3). A ocidente as duas propostas tomam também o alinhamento das fachadas

7 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1902-12-18, fl. 2 v.

8 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1902-12-18, fl. 2 v.

dos prédios de esquina da Praça de Santa Teresa com a rua do mesmo nome. Na planta n.º 1, o terreno é dividido em *"23 chãos com a superfície total de 4987,96 m. q."*[9] todos eles voltados para o limite perimetral do terreno, dispondo apenas de duas vias internas de serviço (Fig. 4). Por sua vez, na planta n.º 2, o terreno é dividido em *"20 chãos com a superfície total de 4528,33 m. q."*[10], sendo aqui proposta uma rua entre a Praça dos Voluntários da Rainha e o Largo do Correio, tomando uma direcção sensivelmente paralela à Rua das Carmelitas (Fig. 5). É esta última planta que vem a ser levada à vereação de 16 de Abril de 1903 pelo presidente do município, Manuel de Sousa Avides. A planta n.º 2 é, assim, aprovada, sendo esta decisão confirmada a 30 de Maio de 1903 pelo Governador Civil. Na sessão de 4 de Junho é decidido *"intimar, para despejo, todos os caseiros das Carmelitas e Praça dos Voluntários da Rainha e Santa Thereza"*[11], prevendo-se um breve início dos trabalhos.

No entanto, na sessão camarária de 20 de Agosto do mesmo ano, Manuel de Sousa Avides, Presidente da Câmara, propõe uma alteração do projecto já aprovado. Nesta sessão, Sousa Avides refere que *"que n'esse projecto a rua transversal teria uma inclinação de quatorze porcento, circunstância que muito prejudicaria o valor dos terrenos a vender"*[12], tendo sido por este motivo estudado um projecto alternativo *"segundo o qual o terreno das Carmelitas é cortado do Norte a Sul, da rua de Santa Thereza à das Carmelitas, por uma galeria coberta, e do Nascente a Poente, da Praça de Santa Thereza ao Largo do Correio, por uma communicação que, para vencer aquella difficuldade de nível, terá em parte de ser feita em escada"*[13]. A nova planta é estabelecida sobre termos distintos da anteriormente aprovada (Fig. 6). O limite ocidental dos terrenos avança cerca de 12 metros em relação às fachadas dos edifícios preexistentes naquele lado da Praça de Santa Teresa, verificando-se uma redução do espaço público aí existente. O novo alinhamento possibilita um abatimento no custo das expropriações necessárias para a persecução da nova rua-galeria para além dos terrenos detidos pelo município, ou seja, a norte da estrutura monacal, ficando os proprietários dos imóveis aí existentes responsáveis pelo avanço das suas construções até aos alinhamentos daquela nova via e da Praça de Santa Teresa. O novo projecto, prevendo 32 glebas no antigo terreno conventual, é aprovado por unanimidade com a finalidade de autorizar o início da venda de terrenos.

9 Arquivo Histórico Municipal do Porto, TG-a/706, fl. 23.

10 Arquivo Histórico Municipal do Porto, TG-a/706, fl. 24.

11 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1903-06-04, fl. 53 v.

12 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1903-08-20, fl. 75.

13 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Acta de Vereação: 1903-08-20, fl. 75.

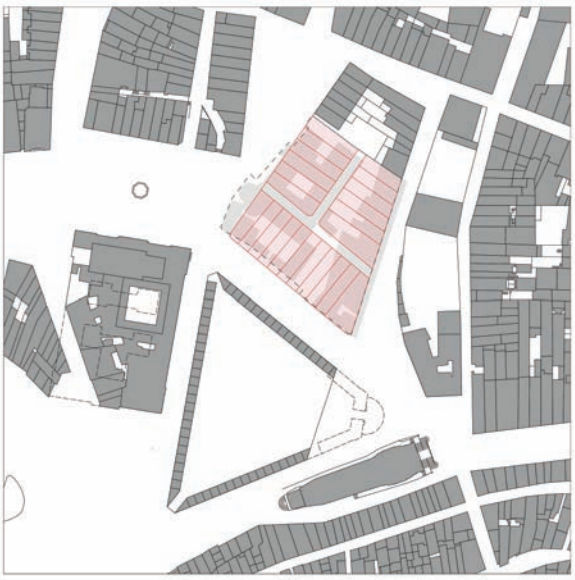


FIGURA 4 · Planta n.º 1 para o Bairro das Carmelitas. (desenho do autor a partir de "Ruas da zona das Carmelitas", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota TG-a/706, f. 24).

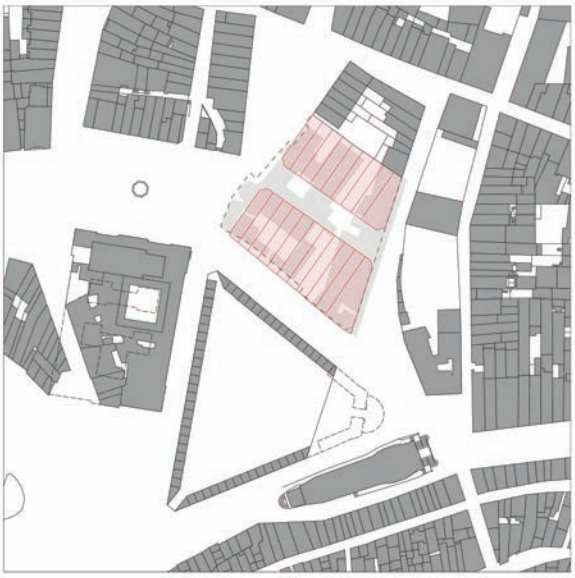


FIGURA 5 · Planta n.º 2 para o Bairro das Carmelitas. (desenho do autor a partir de "Ruas da zona das Carmelitas", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota TG-a/706, f. 23).

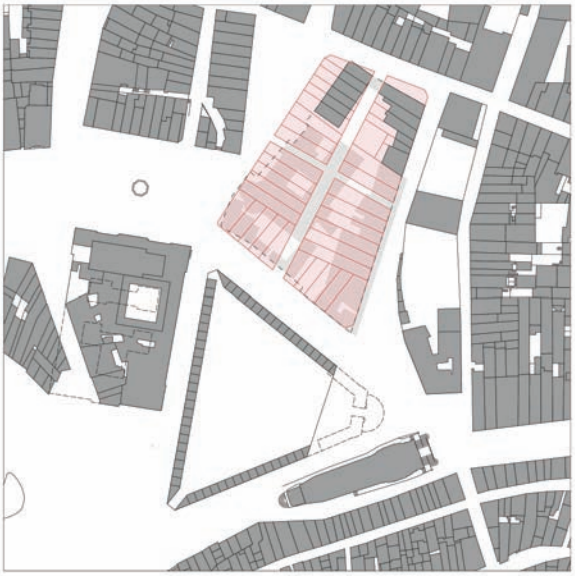


FIGURA 6 · Planta para o Bairro das Carmelitas apresentada na sessão camarária de 20 de Agosto de 1903. (desenho do autor a partir de "Ruas da zona das Carmelitas", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota TG-a/706, f. 21).

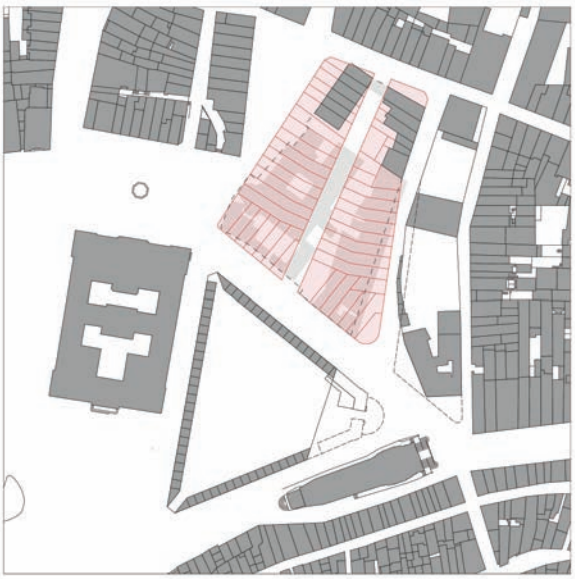


FIGURA 7 · Planta para o Bairro das Carmelitas após a rectificação realizada em 1903. (desenho do autor a partir de "Novo Bairro das Carmelitas: planta de arruamentos e terrenos para edificações", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota D-CDT/B4-84).

No entanto, a mesma planta será também ela sujeita a alterações (Fig. 7), com a supressão do atravessamento transversal à galeria que, em compensação, é alargada no seu perfil transversal, fixando-se finalmente o número de terrenos a leiloar em 35. A oriente, por sua vez, é abandonado o limite do muro no qual estão apoiados os *Ferros Velhos*, prevendo-se agora uma nova directriz que permite a integração de parte da área do Largo do Correio no processo de parcelamento, como se propõe também na Praça de Santa Teresa. Se inicialmente se propõe a realização de um ângulo no arruamento que resulta da regularização do Largo do Correio por forma a evitar a demolição das casas existentes a norte dos terrenos detidos pelo município, em 1906 será finalmente decidido prolongar o novo alinhamento definido até à Rua de Santa Teresa (Fig. 8).

A 5 de Novembro de 1903 é exposta nos Paços do Concelho a planta final do novo bairro das Carmelitas com a marcação das diferentes glebas[14]. As glebas numeradas de 1 a 35 correspondem às resultantes do parcelamento do terreno municipal do antigo convento, enquanto que as restantes parcelas assinaladas com as letras A a H correspondem a terrenos confrontantes com os edifícios privados situados a norte da estrutura monástica e que se pretende agora alienar para rectificar os alinhamentos das fachadas e das vias confinantes.

No dia 16 de Janeiro de 1904 são finalmente postas em hasta pública as primeiras parcelas do novo bairro das Carmelitas, designadamente as glebas 1 a 7, correspondentes aos terrenos com frente para a Rua das Carmelitas e situados a poente da nova rua aberta nos antigos terrenos conventuais[15]. A gleba n.º 1, situada no ângulo da Praça dos Voluntários da Rainha e posta à praça pelo valor de 3. 759$250 é arrematada pelo Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa por um valor bem mais alto: 8. 500$000. As glebas 2 e 3, que vão à praça por 3. 292$500 e 3. 397$500 respectivamente, são adquiridas por José António Lopes Coelho por 6. 136$000 e 5. 600$000. Por sua vez, a gleba n.º 4, avaliada em 3. 505$500, é arrematada por José Pinto de Sousa Lello por 5. 500$000. A firma Fernandes Matos & C.ª (que se dedicava ao negócio dos tecidos) adquire a gleba n.º 5, com 3. 685$500 de base de licitação, pelo valor de 5. 450$000. A gleba n.º 6, que vai à praça por 4. 218$000 e, além da frente para a Rua das Carmelitas, possui uma pequena frente para a prevista rua-galeria de ligação à Rua de Santa Teresa, é arrematada por 6. 200$000 por Joaquim António da Silva. Finalmente, António José de Carballo y Conde adquire a gleba n.º 7, situada no ângulo da nova rua-galeria e avaliada em 2. 956$500, pela soma final de 5. 700$000. O leilão rende uma soma total de 43. 087$000, 18. 272$250 além da base de licitação.

14 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 5 de Novembro de 1903.

15 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 17 de Janeiro de 1904.

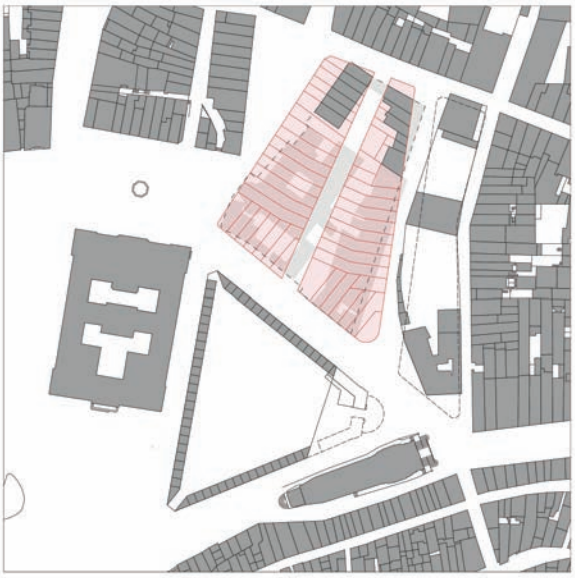


FIGURA 8 · Planta final para o Bairro das Carmelitas. (desenho do autor a partir de "Ruas da zona das Carmelitas", Arquivo Histórico Municipal do Porto, Cota TG-a/706, f. 32.)

FIGURA 9 · Planta do Bairro das Carmelitas conforme edificado (desenho do autor).

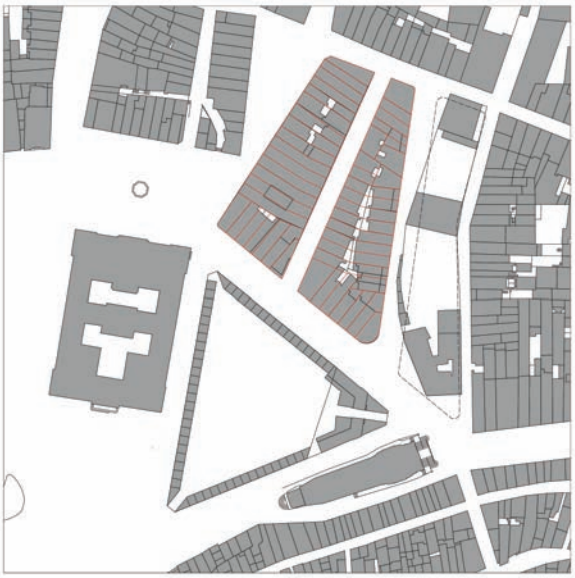


FIGURA 10 · Sobreposição da planta final para o Bairro das Carmelitas e o conjunto edificado (desenho do autor).

A 4 de Fevereiro de 1904 são postas em hasta pública mais sete parcelas, designadamente as glebas 8 a 14, com frente para a Rua das Carmelitas e situadas entre a nova rua-galeria e o Largo do Correio[16]. A gleba n.º 8, posta em praça pelo valor de 5.678$750, é adquirida pela firma Fernandes Matos & C.ª por 9.600$000. As glebas 9 e 10, avaliadas em 3.435$000 e 3.849$000 respectivamente, são arrematadas pelo arquitecto Marques da Silva por 5.601$000 e 6.601$000. A gleba n.º 11, avaliada em 3.040$500, é adquirida por Abel de Lacerda por 5.110$000. António Rodrigues de Araújo Lima arremata a gleba n.º 12, posta em praça por 3.577$500, pelo valor de 6.075$000. Finalmente o Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa adquire as glebas 13 e 14, as quais também têm frente para o Largo do Correio e foram à praça por 4.288$000 e 3.251$500 respectivamente, pelos valores de 8.187$000 e 6.161$000. Nesta sessão são arrecadados pelo Município 47.335$000, mais 20.214$750 do que o valor de licitação.

Os lucros atingidos nas duas primeiras sessões de venda de parcelas do novo bairro são exemplificativos da atractividade deste local, encarado desde cedo como extensão do eixo comercial Clérigos-Santo António. É neste contexto que, ainda antes da terceira sessão de venda de parcelas, são apresentados à Câmara os dois primeiros projectos para lotes da Rua das Carmelitas.

16 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 5 de Fevereiro de 1904.

O primeiro projecto a ser apresentado para fins de licenciamento de construção, a 29 de Março de 1904, é o da Livraria Chardron[17]. É de notar, porém, que o lote a que se refere o referido projecto não corresponde à gleba n.º 4, adquirida por José Pinto de Sousa Lello a 16 de Janeiro, mas sim à gleba n.º 5, adquirida então por Fernandes Matos & C.ª, à qual é acrescentada uma parcela de terreno de um metro de largura junto desta e integrante da gleba n.º 4. A restante parte da gleba n.º 4 surge já em 1905 associada às glebas 2 e 3 e ao seu arrematante José António Lopes Coelho. Considerando que a sociedade Fernandes Matos & C.ª adquirira na segunda sessão de venda de parcelas a gleba n.º 8, situada no ângulo nascente da Rua das Carmelitas com a nova rua-galeria, e cuja área era superior à da gleba n.º 5 inicialmente adquirida, é de admitir que, na ocasião da respectiva arrematação, a troca de lotes entre José Pinto de Sousa Lello e esta firma estivesse já prevista ou mesmo consumada. Da mesma forma, a troca de lotes entre José Pinto de Sousa Lello e José António Lopes Coelho terá ocorrido nessa ocasião e muito provavelmente foi motivada pela intenção deste último em edificar um edifício de maiores dimensões: os posteriores Armazéns do Anjo, cujo pedido de marca é de Janeiro de 1904 e foi feito pela sociedade Simões & Castro, cujos sócios já se dão como negociantes com sede e estabelecimento na Rua das Carmelitas[18]. Porém, o segundo projecto a ser apresentado à edilidade, a 12 de Abril de 1904, corresponde à gleba n.º 11, pertencente a Abel de Lacerda, que sabemos ter sido comerciante de calçado[19].

A terceira sessão de venda de parcelas do novo bairro das Carmelitas é realizada a 14 de Abril de 1904, sendo postas em hasta pública as glebas 15 a 26, correspondentes aos terrenos remanescentes da estrutura conventual entre o Largo do Correio e a rua-galeria proposta[20]. No entanto, esta sessão não tem o mesmo sucesso das duas sessões anteriores. Com efeito, são apenas vendidas as glebas 17 e 18, adquiridas em associação por Manuel Pinto de Sousa Lello e Domingos José Fernandes, e por um valor muito baixo tendo em conta a base de licitação, designadamente por 3.484$000 e 3.328$000, respectivamente, quando aquelas glebas estavam avaliadas em 3.483$000 e 3.327$750, o que corresponde a um lucro de apenas 1$250 sobre o valor de base. A imprensa da época sublinha que a quase total ausência de licitações nesta sessão se devera tanto ao alto preço com que a Câmara pôs em praça as

17 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 71/1904, Cota D-CMP/7(177) – f. 66-73.

18 "Diário do Governo", 8 de Fevereiro de 1904.

19 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 70/1904, Cota D-CMP/7(177) – f. 59-65.

20 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 15 de Abril de 1904.

várias parcelas bem como ao facto de as mesmas não terem frente para a Rua das Carmelitas. Importa notar que a aquisição destes terrenos feita por Manuel Pinto de Sousa Lello poderá estar relacionada com a proximidade daqueles ao local onde o seu irmão José Pinto de Sousa Lello ergue o edifício da Livraria Chardron, uma vez que é nestes terrenos voltados para o Largo do Correio que vêm a ser edificadas as instalações da empresa gráfica "Imprensa Moderna"[21].

Entretanto, a 29 de Abril de 1904, tem início o abate de árvores no Largo do Correio com vista ao início das obras do bairro das Carmelitas, e três dias depois, a 2 de Maio, é iniciada a demolição das construções da Cozinha Económica dos Ferros Velhos, estruturas que integravam os terrenos das Carmelitas com frente para aquele largo[22]. Nos dias seguintes são apresentados à edilidade portuense dois outros projectos para parcelas do novo bairro das Carmelitas, mais uma vez destinados à frente da Rua das Carmelitas. A 5 de Maio de 1904, António Rodrigues de Araújo Lima apresenta um projecto para a parcela n.º 12, que adquirira a 4 de Fevereiro[23]. Dois dias depois é o Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa que apresenta um projecto para as glebas 13 e 14, adquiridas igualmente na segunda sessão de venda, ocupando aquelas o gaveto sudeste do novo bairro, entre a Rua das Carmelitas e o Largo do Correio[24]. Verifica-se, assim, que, com excepção do edifício da Livraria Chardron, o processo de edificação do novo bairro tem início no seu lado sudeste, acompanhando as demolições em curso.

A 30 de Maio de 1904 realiza-se uma nova sessão de venda de lotes, na qual são atingidas pela última vez licitações bastante superiores aos valores de base[25]. Nesta sessão, as glebas 33 a 35 avaliadas em 4.533$000, 4.641$000 e 4.743$000, respectivamente, são arrematadas pelo Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa pelo valor de 6.001$000, a primeira, e de 7.001$000 as duas outras. A gleba n.º 15, posta em praça por 1.901$250, é adquirida por António Rodrigues de Araújo Lima pelo valor de 2.500$000, enquanto a gleba n.º 16, avaliada em 3.633$300, é adquirida conjuntamente por aquele e pela sociedade Fernandes Matos & C.ª pelo valor de 3.634$000. Esta sociedade, por sua vez, apresenta em 21 de Junho à edilidade portuense o projecto para o edifício que pretende construir no ângulo sudeste da nova

21 *Álbum descriptivo. Livraria Chardron. Lello & Irmão, Porto*. Porto, Imprensa Moderna, 1906.

22 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 1 de Maio de 1904.

23 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 81/1904, Cota D-CMP/7(177) – f. 129-135.

24 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 130/1904, Cota D-CMP/7(178) – f. 158-168.

25 "Terrenos das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 29 de Maio de 1904. "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 31 de Maio de 1904.

rua-galeria com a Rua das Carmelitas[26]. O projecto apresentado e edificado ocupa, não apenas a gleba n.º 8 adquirida em 4 de Fevereiro, como também parte da gleba n.º 16 adquirida no dia 30 de Maio em conjunto com António Rodrigues de Araújo Lima. Esta repartição dos talhões originais, mais do que uma simples unificação de parcelas, será nota dominante no processo de ocupação e edificação do bairro das Carmelitas. No mesmo dia 21 de Junho é apresentado um outro projecto à Câmara do Porto, desta vez para a gleba n.º 6, adquirida na primeira sessão de venda de lotes por Joaquim António da Silva e confinante a nascente com a da Livraria Chardron [27].

Pouco mais de uma semana depois, a 29 de Junho, uma comissão delegada da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras propõe à Câmara a atribuição do nome de Guerra Junqueiro a uma das ruas do novo bairro das Carmelitas, como homenagem da cidade ao grande poeta português. A proposta não será, porém, aceite pela edilidade.

É apenas a 18 de Agosto de 1904 que dá entrada nos serviços camarários um novo projecto para o bairro das Carmelitas, o primeiro sem frente para a Rua das Carmelitas, por iniciativa de Manuel Pinto de Sousa Lello[28], o qual corresponde à já referida tipografia dos irmãos Lello designada "Imprensa Moderna". Este terreno corresponde à parte oriental das glebas 17 e 18 repartidas entre Manuel Pinto de Sousa Lello e Domingos José Fernandes, com frente para o Largo do Correio. A parte ocidental das mesmas glebas fica, assim, na propriedade de Domingos José Fernandes, tendo frente para a nova rua-galeria, que estaria ainda por urbanizar.

Nos primeiros dias de Setembro de 1904 são apresentados dois outros projectos para o bairro das Carmelitas. O primeiro é apresentado a 1 de Setembro, sendo respeitante à gleba n.º 7, propriedade de António José de Carballo y Conde e situada no ângulo poente da nova rua-galeria com a Rua das Carmelitas[29]. O segundo projecto é apresentado à edilidade no dia 8 por António Rodrigues de Araújo Lima, ocupando a gleba n.º 15 e parte da gleba n.º 16, adquirida originalmente por aquele e pela sociedade Fernandes Matos & C.ª, cuja parte confrontante com a rua-galeria estava já ocupada pela referida sociedade[30]. Este projecto ocupa, assim, o terreno confinante, a sul, com o edifício em construção pelo Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa e, a norte, com a propriedade de Manuel Pinto de Sousa Lello,

26 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 99/1904, Cota D-CMP/7(177) – f. 257-264.

27 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 145/1904, Cota D-CMP/7(178) – f. 266-275.

28 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 155/1904, Cota D-CMP/7(178) – f. 337-343.

29 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 143/1904, Cota D-CMP/7(178) – f. 251-258.

30 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 147/1904, Cota D-CMP/7(178) – f. 283-289.

sendo o segundo pedido de licenciamento a ser apresentado para um terreno que não apresenta frente para a Rua das Carmelitas.

Apesar do rápido processo de venda e ocupação dos lotes confrontantes com a Rua das Carmelitas e do troço meridional das frentes para a Praça dos Voluntários da Rainha e o Largo do Correio, o restante terreno mantém-se na posse da edilidade. A 22 de Setembro de 1904 é realizada uma nova hasta, com as glebas 27 e 32, tendo estas frente para as praças de Santa Teresa e dos Voluntários da Rainha, a ocidente, e para a rua-galeria projectada, a oriente. Porém, nenhuma das parcelas é arrematada, uma vez que as bases de licitação são consideradas demasiado elevadas[31].

Até ao final do ano são vendidas apenas mais cinco glebas nos antigos terrenos das Carmelitas. No dia 17 de Outubro de 1904 a Companhia de Seguros "A Comercial" arremata as glebas 30 a 32, voltadas para a Praça de Santa Teresa e para a nova rua-galeria, as quais vão à praça em Lisboa, no Ministério da Fazenda e na Repartição da Fazenda do Distrito de Lisboa[32]. Estas três glebas, que voltam pela segunda vez à praça, com um abatimento de uma quinta parte do seu valor original, são agora avaliadas em 3.369$600, 3.460$800 e 3.542$400, sendo adquiridas por 3.400$000, 3.500$000 e 3.600$000, respectivamente. Por sua vez, as glebas 19 e 24 foram arrematadas em 20 de Outubro por Bernardo Silva Dâmaso & C.ª e António Joaquim Júnior, respectivamente[33]. Tratam-se de duas glebas com frente para o Largo do Correio, tendo também, a primeira delas, frente para a nova rua-galeria. A gleba n.º 19, avaliada em 2.538$000, é vendida por 2.540$000, enquanto a gleba n.º 24, posta em praça por 1.432$680, é arrematada por 1.433$000. Mantém-se, assim, a fraca procura registada nas duas sessões anteriores, sendo que as licitações foram pouco além dos valores de base.

Ainda nos últimos meses de 1904 verificam-se dois desenvolvimentos relevantes associados ao novo bairro das Carmelitas. A 14 de Outubro, Emílio Augusto Dias aceita ceder para demolição à Câmara Municipal o prédio que detém nos números 13 a 21 da Rua de Santa Teresa, a norte dos terrenos das Carmelitas, pelo preço de 6. 600$000. Desconhece-se o modo como terá sido feita a alienação destes terrenos situados entre a antiga estrutura conventual e a Rua de Santa Teresa, mas a venda de terrenos deverá ter tido aqui início antes de 15 de Novembro, uma vez que nesta data dá entrada nos serviços camarários um projecto para aquele local, por iniciativa

31 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 23 de Setembro de 1904.

32 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 25 de Outubro de 1904.

33 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 21 de Outubro de 1904.

de Manuel Nunes Pereira da Mota[34]. Este projecto ocupa a parcela G, tendo frente para a nova rua-galeria, a rua e a praça de Santa Teresa, sendo o último projecto a ser apresentado à edilidade para o bairro das Carmelitas naquele ano.

É de referir ainda que, a 27 de Outubro de 1904, a comissão encarregada das expropriações para a construção do novo bairro das Carmelitas acorda com o Conde de Vizela o destino que deverão ter os seus terrenos confrontantes a nascente com aquele bairro e situados entre o largo e a rua do Correio. A 24 de Janeiro de 1905, conforme noticiado na imprensa, é finalmente exposto ao público o projecto realizado pelo engenheiro Casimiro Barbosa para um grandioso edifício que o Conde de Vizela pretendia edificar nos referidos terrenos situados a nascente do bairro das Carmelitas[35]. Não por acaso ficou a rematar o bairro, do seu lado nascente, uma rua que hoje tem o seu nome.

O processo de urbanização e edificação do bairro das Carmelitas não regista desenvolvimentos maiores nos primeiros meses de 1905. Apenas em 28 de Março é iniciada a demolição da antiga capela-mor da igreja do Convento das Carmelitas e do prédio confinante[36]. Na primeira estavam instalados, desde 5 de Novembro de 1900, os Armazéns da Capela, fundados por Camilo Loureiro & C.ª, enquanto que no segundo estavam instalados os Armazéns do Anjo (Fig. 11). Os dois estabelecimentos são instalados provisoriamente em barracões erguidos nas proximidades.

Porém, a partir dos finais de Abril de 1905 verifica-se uma nova vaga de pedidos de licenciamento de projectos para o novo bairro das Carmelitas. A 17 de Abril é apresentado na Câmara um projecto da iniciativa de José António Lopes Coelho – ou seja, referente aos Armazéns do Anjo – ocupando as glebas 2 a 4 e confinando a poente com o edifício da Livraria Chardron, então em construção[37]. A 1 de Maio é apresentado um projecto para o edifício da Companhia de Seguros "A Comercial", a erguer entre a Praça de Santa Teresa e a nova rua-galeria, nas glebas 30 a 32[38]. A 24 de Maio, o Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa apresenta à edilidade o projecto para o edifício que pretende edificar na gleba n.º 1, no ângulo da Rua das Carmelitas com a Praça dos Voluntários da Rainha[39], e no

34 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 12/1905, Cota D-CMP/7(180) – f. 71-80.

35 "Edifício grandioso", *O Commercio do Porto*, 25 de Janeiro de 1905. Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 275/1907, Cota D-CMP/7(193) – f. 41-62.

36 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 29 de Março de 1905.

37 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 61/1905, Cota D-CMP/7(181) – f. 52-59.

38 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 105/1905, Cota D-CMP/7(181) – f. 352-359.

39 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 170/1905, Cota D-CMP/7(183) – f. 114-124

FIGURA 11 · Vista do lado nascente da Praça dos Voluntários da Rainha, actual Praça Gomes Teixeira, antes da edificação do Bairro das Carmelitas, vendo-se a capela-mor da antiga igreja conventual ocupada pelos Armazéns da Capela. Fonte: Negativo esteresocópico de Aurélio da Paz dos Reis, Centro Português de Fotografia, Cota PT/CPF/APR/001-001/003255.

qual prevê o prolongamento da construção para as vizinhas glebas 33 a 35, também propriedade sua. No dia seguinte é a firma Bernardo da Silva Dâmaso & C.ª que apresenta um projecto para a parte oriental da gleba n.º 19, adquirida em Outubro do ano precedente, na frente voltada ao Largo do Correio[40]. Por fim, em 29 de Maio de 1905 é o arquitecto José Marques da Silva quem apresenta à edilidade o projecto para o edifício que pretende erguer nas glebas 9 e 10 – as últimas da Rua das Carmelitas que permaneciam sem construção projectada[41].

A 15 de Junho de 1905 realiza-se uma nova sessão de venda de lotes[42]. São aí vendidas as glebas 22, 23, 25, 26, 28 e 29. As glebas 22 e 23, avaliadas em 1.629$450 e 1.536$300, com frente para o Largo do Correio e nova rua-galeria, são arrematadas por José Coelho Moreira Cristelo por 1.630$000 e 1.537$000, respectivamente. Por sua vez, as glebas 25 e 26, praceadas por 468$000 e 476$220 e voltadas unicamente para a rua-galeria, são adquiridas por Joaquim António da Silva pelos valores

40 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 118/1905, Cota D-CMP/7(182) – f. 80-86.

41 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 21/1906, Cota D-CMP/7(184) – f. 135-147.

42 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 16 de Junho de 1905.

respectivos de 620$000 e 476$720. Joaquim Pereira Mendes adquire a gleba n.º 28, posta em praça por 2.609$640, pela quantia de 2.610$640 e Francisco Alves Pena arremata a gleba n.º 29, avaliada em 2.458$800, por apenas mais 1$000, sendo que ambos estes lotes tinham frente para a Praça de Santa Teresa e a nova rua-galeria. José Coelho Moreira Cristelo apresentará a 29 de Setembro um projecto para a parte oriental das glebas que adquirira nessa sessão[43].

Apesar do abatimento do valor pedido para estas glebas, face à primeira sessão em que estas tinham ido a hasta pública, verifica-se que os valores pelos quais estas são arrematadas continuaram a ir pouco além das bases de licitação.

É somente a 30 de Novembro de 1905 que, por requerimento dos moradores nas imediações, a Câmara do Porto decide atribuir o nome *Galeria de Paris* à rua-galeria do novo bairro das Carmelitas. A designação é dada em memória das visitas do presidente francês Émile Loubet a Portugal e do rei D. Carlos a França, sendo a decisão comunicada à congénere edilidade parisiense, por telegrama. Poucos dias depois, os Armazéns da Capela instalam-se definitivamente no edifício construído pelo Conselheiro Boaventura de Sousa, no ângulo da Rua das Carmelitas com o Largo do Correio – designado já desde meados de Outubro de 1905, pelo menos, como Rua Rainha D. Amélia (Fig. 12).

As últimas três glebas do bairro das Carmelitas vão a hasta pública a 20 de Dezembro 1905: as glebas 20 e 21, situadas entre a Galeria de Paris e a Rua Rainha D. Amélia, e a gleba n.º 27, situada entre a Galeria de Paris e a Praça de Santa Teresa[44]. A gleba n.º 20, avaliada em 1.207$800, é arrematada por António Rodrigues de Araújo Lima por 2.001$000. A gleba n.º 21, que vai à praça por 1.547$500, fica para Abel de Lacerda, por 1.903$000. Finalmente, a gleba n.º 27, avaliada em 1. 642$320, é arrematada por Ana Ferreira Leite Martins, pela quantia de 2.325$000. Com a conclusão da venda das 35 glebas é atingido um rendimento total para o Município de 153.406$360, 47.289$550 além dos valores de base de licitação.

Entretanto, em 13 de Janeiro de 1906 são inauguradas as instalações da Livraria Chardron, da sociedade Lello & Irmão, consumando o processo de enobrecimento comercial da Rua das Carmelitas (Fig. 13).

Em Fevereiro de 1906, a pedido da Câmara Municipal do Porto, foi declarada de utilidade pública urgente, para o prolongamento da rua-galeria em construcção no bairro denominado dos Carmelitas, a expropriação de várias parcelas a norte da cerca conventual[45]. Entretanto, em Março daquele ano de 1906 são apresentados à edilidade portuense dois novos projectos para o bairro das Carmelitas, designadamente

43 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 178/1905, Cota D-CMP/7(183) – f. 168-174.

44 "O novo bairro das Carmelitas", *O Commercio do Porto*, 21 de Dezembro de 1905.

45 "Diário do Governo", 26 de Fevereiro de 1906.

FIGURA 12 · Vista do edifício construído pelo Conselheiro Boaventura de Sousa, no ângulo da Rua das Carmelitas com o Largo do Correio, ocupado já pelos Armazéns da Capela. Fonte: Negativo esteresocópico de Aurélio da Paz dos Reis, Centro Português de Fotografia, Cota PT/CPF/APR/001-001/006806.

FIGURA 13 · Vista do edifício da Livraria Chardron. Fonte: Negativo esteresocópico de Aurélio da Paz dos Reis, Centro Português de Fotografia, Cota PT/CPF/APR/001-001/006543.

no dia 15 para a gleba n.º 27, de Ana Ferreira Leite Martins[46], e no dia 23 para a parte ocidental da gleba n.º 19, da firma Bernardo da Silva Dâmaso & C.ª[47]. Em Abril são apresentados mais dois projectos: para a gleba n.º 24, por António Joaquim de Moura Júnior[48], e para as glebas 33 a 35, pelo Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa, nos dias 23 e 24 respectivamente[49]. A 1 de Maio, por sua vez, Inácio Ferreira dos Santos apresenta um projecto para a gleba n.º 28, adquirida em Junho do ano precedente por Joaquim Pereira Mendes[50]. A 21 de Agosto é apresentado um projecto para a parte ocidental das glebas 17 e 18, com frente para a Galeria de Paris, por iniciativa de Domingos José Fernandes[51], sendo que a 24 de Setembro António Rodrigues de Araújo Lima submete à aprovação o projecto para a gleba n.º 20, com frentes para a rua-galeria e para a Rua Rainha D. Amélia[52].

A partir do Outono de 1906 verifica-se um significativo abrandamento do processo de edificação do novo bairro das Carmelitas. A esta situação não terá sido certamente alheia a mudança ocorrida na gestão camarária, com as eleições de Novembro de 1906.

Em 1907 são apenas apresentados dois pedidos de licenciamento para novas construções no espaço do bairro das Carmelitas, designadamente a 24 de Janeiro para o armazém de Francisco Henriques Castanheira[53], proprietário de um dos imóveis situados a norte da antiga estrutura conventual afectados pelos planos municipais, que aí edifica uma nova construção, e a 18 de Junho para um edifício de Joaquim António da Silva, correspondente às glebas 25 e 26, com frente para a Galeria de Paris[54].

Assinale-se, porém, a inauguração, a 30 de Março daquele ano, da sucursal portuense dos Grandes Armazéns do Chiado, instalada no edifício pertencente ao conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa, erguido nas glebas 33 a 35 entre a Praça dos Voluntários da Rainha e a Galeria de Paris e que vem finalmente atribuir a esta última rua algum destaque comercial. Aquando da sua inauguração, no rés-do-chão deste edifício é montado um salão recreativo para mil espectadores destinado a concertos musicais e sessões de animatógrafo[55].

46 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 63/1906, Cota D-CMP/7(185) – f. 104-110.

47 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 86/1906, Cota D-CMP/7(185) – f. 259-267.

48 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 58/1906, Cota D-CMP/7(185) – f. 63-70.

49 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 106/1906, Cota D-CMP/7(186) – f. 113-127.

50 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 111/1906, Cota D-CMP/7(186) – f. 161-168.

51 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 154/1906, Cota D-CMP/7(187) – f. 163-168.

52 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 174/1906, Cota D-CMP/7(188) – f. 7-12.

53 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 80/1907, Cota D-CMP/7(195) – f. 49-56.

54 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 364/1907, Cota D-CMP/7(194) – f. 266-274.

55 TENREIRO, José Pedro de Galhano, "O Limiar do Moderno: Arquitetura Ecléctica no Porto e no Norte de Portugal – 1895-1925" (Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2020). Vol. 3, 268.

Em 1908 são também submetidos a aprovação apenas dois projectos para novas construções neste local. Manuel da Costa Faria apresenta um projecto para a gleba n.º 29, inicialmente adquirida por Francisco Alves Pena[56]. Por sua vez, a firma Salgado de Araújo & Coimbra apresenta um projecto para a gleba n.º 21, inicialmente adquirida por Abel de Lacerda, à qual acrescentou a parte ocidental das glebas 22 e 23, inicialmente adquiridas por José Coelho Moreira Cristelo, voltadas à Galeria de Paris[57]. Com estas construções ficaram completamente preenchidos os antigos terrenos do Convento das Carmelitas, mas a conclusão das obras de edificação do bairro das Carmelitas prolongar-se-á por vários anos nos lotes remanescentes a norte, até à Rua de Santa Teresa.

Dois novos projectos são apresentados em 1909, ambos para terrenos afectados pelas expropriações a norte do antigo Convento das Carmelitas[58], o mesmo sucedendo com os três projectos que em 1910 dão entrada nos serviços municipais para licenciamento[59], bem como dois outros que são entregues no ano seguinte[60]. Os últimos dois projectos para novas edificações no bairro das Carmelitas a serem entregues para aprovação camarária datam já de 1916 e destinam-se aos locais das antigas casas demolidas a norte da antiga cerca conventual das Carmelitas, situadas entre a Galeria de Paris, a Rua de Santa Teresa e a Rua Cândido dos Reis, designação que recebe a Rua Rainha D. Amélia após o acerto toponímico da República[61].

A edificação do Bairro das Carmelitas

O modelo de urbanização do Bairro das Carmelitas irá ditar um forte condicionamento das características da arquitectura presente na maioria dos edifícios ali construídos. Com efeito, a natureza estreita dos espaços públicos que delimitam o loteamento e da Galeria de Paris, bem como a venda de talhões correspondentes a lotes

56 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 922/1908, Cota D-CMP/7(217) – f. 102-109.

57 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licença de obras 221/1908, Cota D-CMP/7(210) – f. 109-121.

58 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licenças de obras 964/1909, Cota D-CMP/9(20) – f. 352-359, e 1028/1909, Cota D-CMP/9(21) – f. 134-142.

59 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licenças de obras 193/1910, Cota D-CMP/9(40) – f. 432-439, 593/1910, Cota D-CMP/9(48) – f. 426-433, e 1140/1910, Cota D-CMP/9(59) – f. 197-207.

60 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licenças de obras 567/1911, Cota D-CMP/9(92) – f. 307-314, e 422/1911, Cota D-CMP/9(77) – f. 88-95.

61 Arquivo Histórico Municipal do Porto, Licenças de obras 225/1916, Cota D-CMP/9(216) – f. 112-119F, e 722/1916, Cota D-CMP/9(227) – f. 110-117.

estreitos torna o conjunto urbano aqui definido em um dos últimos exemplares deste tipo de urbanismo que é contemporaneamente posto em causa em frentes edificadas como a do prolongamento da Rua Sá da Bandeira, levada a cabo a partir de 1906, e principalmente a da Avenida dos Aliados, iniciada dez anos mais tarde.

Adicionalmente, o momento da edificação do Bairro das Carmelitas corresponde a um período de crise no contexto da arquitectura portuense. Com efeito, nos primeiros anos de Novecentos verifica-se uma estagnação dos modelos arquitectónicos tardo-oitocentistas, bem como um acentuado decréscimo do número de novas obras particulares realizadas na cidade, situação certamente decorrente do contexto social, político e financeiro instável da década de 1890, o qual fora agravado pelo surto de peste bubónica ocorrido em 1899. Esta situação será apenas invertida a partir de cerca de 1904, coincidindo com o início do processo de edificação do Bairro das Carmelitas.

As características gerais das construções do Bairro das Carmelitas não diferem daquelas que marcam o panorama arquitectónico portuense dos primeiros anos do século XX. Com efeito, a maioria dos edifícios aqui erguidos caracterizam-se pelas suas fachadas estreitas, geralmente com três janelas por piso. O granito constitui o principal material de construção, apresentando-se em guarnições, embasamentos, sacadas, cornijas e platibandas, sendo frequentemente complementado com superfícies azulejadas ou algumas peças em ferro fundido, como em parapeitos e sacadas ou nas devantures dos pisos térreos.

Apesar de a última década de Oitocentos ser caracterizada por um assinalável desenvolvimento dos modelos arquitectónicos, diversos agentes que protagonizam este desenvolvimento, profissionais associados à ocupação das novas zonas residenciais da alta burguesia portuense como a Avenida da Boavista ou a frente atlântica de Nevogilde, já não se encontram activos aquando da edificação aqui levada a cabo[62]. Neste contexto, a realização da maioria dos projectos é confiada a alguns autores que permanecem ligados aos modelos arquitectónicos tardo-oitocentistas, como é o caso de três profissionais activos há mais de vinte anos, designadamente o

62 O principal arquitecto do Porto na década de 1890, Joel da Silva Pereira, autor de obras de referência no Porto como as instalações da Camisaria Confiança na Rua de Santa Catarina (1893) e o palacete do Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa na Avenida da Boavista (1895), morre precocemente em finais de 1899. O engenheiro António da Silva, figura por detrás da construção de diversos palacetes de importantes capitalistas nortenhos, como o de Alberto Andresen em Nevogilde (1897) ou o de Manoel Marques Gomes em Canidelo (1904), deixa praticamente de desenvolver actividade projectual a partir do momento da construção do novo bairro das Carmelitas. O arquitecto Miguel Ventura Terra, que apesar de residir em Lisboa tem uma participação importante no contexto da construção da cidade, projecta a sua última obra para o Porto a título individual em 1901.

FIGURA 14 · Vista do Bairro das Carmelitas desde a Praça Gomes Teixeira.
Fotografia do autor.

FIGURA 15 · Vista do Bairro das Carmelitas desde o topo superior da Rua dos Clérigos.
Fotografia do autor.

condutor de obras públicas Licínio Guimarães e os arquitectos António de Fontes Soares, técnico municipal, e José Geraldo da Silva Sardinha, director da Academia Portuense de Belas Artes. Estes três autores vão participar na construção do novo bairro, logo no primeiro ano da sua edificação. Licínio Guimarães será o autor dos projectos dos edifícios dos ângulos da Galeria de Paris com a Rua das Carmelitas, bem como do edifício situado nos números 92 a 94 desta última rua. Por sua vez, Fontes Soares será o provável autor do risco do edifício erguido nos números 37 a 49 da Rua Cândido dos Reis. Finalmente, José Sardinha é o autor provável dos projectos dos edifícios situados nos números 86 e 136 da Rua das Carmelitas, erguido por iniciativa de António Rodrigues de Araújo Lima[63]. No entanto, também a participação destes técnicos será residual no âmbito da edificação aqui levada a cabo, sendo a maioria das construções projectada por técnicos que iniciam a sua actividade a partir dos últimos anos de Oitocentos, cujos projectos não permitem qualificar arquitectonicamente este conjunto edificado. De entre os arquitectos mais novos, vários dos quais regressados poucos anos antes dos seus períodos de formação e trabalho em Paris, os quais ainda se encontram ainda em fase de arranque do seu percurso profissional, apenas dois participam na edificação do conjunto urbano do Bairro das Carmelitas. São estes José Marques da Silva, que projecta para rendimento próprio o "Edifício das Quatro Estações", voltado para a Rua das Carmelitas, e Eduardo Alves, autor dos projectos de alguns edifícios aqui edificados até à conclusão da edificação do Bairro das Carmelitas nos meados da segunda década de Novecentos. Além das obras levadas a cabo por estes José Marques da Silva, Eduardo Alves, José Sardinha e Licínio Guimarães, destacam-se ainda alguns edifícios como os erguidos pelos irmãos Lello, designadamente para a Livraria Chardron, bem como para a "Imprensa Moderna", cujos projectos são dirigidos pelo engenheiro Francisco Xavier Esteves, ou o edifício da firma Salgado de Araújo & Coimbra nos números 75 a 79 da Rua Cândido dos Reis, associável ao mesmo projectista e com uma inesperada ornamentação de referências Arte Nova. As referências Arte Nova fazem-se igualmente sentir no edifício da Galeria de Paris, nos seus números 28 a 34, erguido por iniciativa de Domingos José Fernandes, o qual apresenta claras referências à arquitectura belga da transição do século.

Os edifícios projectados por estes autores são os poucos que no Bairro das Carmelitas rompem com as características dominantes. O edifício do Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa situado no ângulo das ruas das Carmelitas e Cândido

63 As peças desenhadas que acompanham o processo de licenciamento apresentam o grafismo característico dos projectos de José Sardinha.

dos Reis, atribuível na autoria do seu projecto a Eduardo Alves, apresenta uma cobertura amansardada, exemplo raro à época no Porto e único nas Carmelitas, mas que vem a tornar-se motivo corrente na arquitectura portuense de autor nos anos seguintes. No projecto original deste edifício é proposta ainda uma varanda envidraçada que não chega, porém, a ser realizada.

No outro edifício construído para o Conselheiro Boaventura Rodrigues de Sousa no ângulo superior da Rua das Carmelitas os azulejos surgem apenas no remate superior da fachada, exemplo raro neste conjunto urbano.

Por sua vez, a fachada deste último edifício voltada para a Galeria de Paris, relativa ao espaço originalmente ocupado pela filial portuense dos Grandes Armazéns do Chiado, assume uma ruptura para com o restante edificado através dos seus grandes vãos envidraçados. Esta opção é possibilitada pela introdução de uma estrutura interna em ferro, a qual apresenta uma clara afinidade para com o modelo de construção expresso pelo antigo edifício dos Grandes Armazéns Hermínios.

Diversos edifícios destacam-se pelas suas fachadas rebocadas. A maioria destes edifícios são erguidos na fase final de construção do Bairro das Carmelitas, mas dois destes destacam-se logo desde o arranque da ocupação deste local, designadamente os edifícios projectados no escritório de Xavier Esteves para a família Lello. Aqui, o revestimento a reboco das fachadas é reflexo do recurso à construção em cimento armado como alternativa à construção em granito, característica da cidade do Porto. Se no caso do edifício da Rua Cândido dos Reis a construção já desaparecida não integrava elementos ornamentais de destaque escultórico, no caso da Livraria Chardron o edifício assume uma profusa ornamentação que o destaca das demais construções do bairro das Carmelitas.

Por oposição, o edifício vizinho da Livraria Chardron a poente, erguido por iniciativa de José António Lopes Coelho, prontamente ocupado pelos Armazéns do Anjo e certamente edificado por "A Constructora" de Isidro de Campos, caracteriza-se pelo uso expressivo das cantarias de granito ornamentadas escultoricamente, o mesmo sucedendo com o edifício projectado por Marques da Silva para rendimento próprio e com o segundo projecto para o edifício do Conde de Vizela realizado em 1909 pelo arquitecto francês Emile Boutin, e cuja construção será levada a cabo já na década de 1920 pelo arquitecto Marques da Silva.

É de notar que o recurso a um projectista exterior ao panorama profissional da arquitectura portuense por parte do Conde de Vizela não constitui exemplo isolado. Na transição de Oitocentos para Novecentos foram várias as obras projectadas para a região do Porto por técnicos como Nicola Bigaglia ou Raul Lino, para além

do já referido arquitecto Ventura Terra ou mesmo de Arnaldo Adães Bermudes ou ainda de Adolphe Despony, autor do risco de diversos edifícios religiosos no Norte de Portugal. O recurso a projectistas alheios ao panorama portuense é um fenómeno comum a outros períodos de crise na arquitectura local, como sucederá também, por exemplo, no início da década de 1920. No bairro das Carmelitas, o caso da encomenda do Conde de Vizela não será acto isolado, sendo certo que o edifício Arte Nova da Galeria de Paris constitui também ele um projecto encomendado no estrangeiro[64].

Apesar das diferenças que caracterizam os diversos edifícios que compõem o bairro das Carmelitas, é de sublinhar que são raros os casos em que estas se transpõem para os seus interiores. Com efeito, a nível arquitectónico os diversos edifícios das Carmelitas apresentam características interiores bastante semelhantes entre si. Se tomarmos como exemplo o edifício Arte Nova da Galeria de Paris verificamos facilmente que para lá da fachada de gosto belga toda a construção assume características tipicamente portuenses e de grande semelhança para as construções da mesma época. Um dos factores que justifica esta semelhança é a natureza programática das diversas construções, também elas bastante semelhantes entre si, prevendo edifícios de uso misto, comercial nos pisos inferiores e habitacional ou de serviços nos pisos superiores. Será apenas uma década depois que se estabelece a diferença entre prédios de rendimento para serviços e prédios de rendimento para habitação, contribuindo para tal os grandes estaleiros que se constituem com a abertura da Avenida dos Aliados ou os prolongamentos da Rua Sá da Bandeira. É neste contexto que no bairro das Carmelitas se observam apenas três construções com interiores claramente diferenciados. São estas o edifício dos Grandes Armazéns do Chiado já referido; o Edifício Quatro Estações projectado por José Marques da Silva, o qual expressa interior e exteriormente a distinção entre as funções comercial, de serviços e habitacional; e finalmente o edifício da Livraria Chardron, exemplo único à época de uma construção erguida de raiz com a finalidade de albergar um grande espaço comercial destinado à venda de livros, programa que implicará também ele uma solução singular.

64 Este assunto é abordado no estudo por nós desenvolvido sobre a arquitectura portuense e nortenha da transição de Oitocentos para Novecentos. TENREIRO, José Pedro de Galhano, "O Limiar do Moderno: Arquitetura Ecléctica no Porto e no Norte de Portugal – 1895-1925" (Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2020). Vol. 1, 163-164; Vol. 2, 657-661.

As críticas de Rigaud Nogueira e o insucesso do Bairro das Carmelitas

Em finais de 1906 realizam-se eleições autárquicas que ditam a mudança da vereação camarária portuense. Esta mudança é reflexo das fortes críticas que vinham sendo feitas há já vários anos às medidas tomadas pelas diversas vereações municipais que a cidade do Porto tem ao longo de mais de uma década, as quais são lideradas frequentemente por membros importantes da Associação Comercial do Porto e que, pela sua natureza profissional, conduzem a gestão dos projectos municipais sob princípios económicos. O Bairro das Carmelitas é um dos últimos exemplos deste modelo de acção, sendo por isso mesmo dos primeiros a ser posto em causa após a mudança política da Câmara Municipal do Porto.

Após as eleições de 1906 instala-se um clima político e cultural que facilita e valoriza a crítica. Neste contexto, as obras e as estratégias urbanísticas promovidas pela vereação cessante são criticadas em artigos de opinião nos periódicos portuenses no âmbito da discussão em torno do Plano de Melhoramentos proposto pela nova vereação. É neste contexto que António Rigaud Nogueira, conceituado engenheiro civil nascido na Bahia, filho de um negociante portuense e responsável por diversas obras de relevo realizadas na cidade do Porto entre finais de Oitocentos e início de Novecentos, publica um conjunto de artigos de opinião sob o título "Gente Nova, Vida Nova" nas páginas de *O Primeiro de Janeiro* ao longo dos primeiros meses de 1907. Rigaud Nogueira torna-se, então, numa das vozes mais fortes contra as políticas urbanísticas portuenses tomadas nos anos anteriores, tecendo elaborados comentários relativos a várias das obras realizadas, como a do prolongamento da Rua Sá da Bandeira, a do Mercado do Anjo e a do Bairro das Carmelitas, num tom tão crítico como jocoso.

Na sua quinta coluna, publicada a 12 de Janeiro de 1907[65], Rigaud Nogueira critica o Mercado do Anjo tendo em conta a sua edificação junto da Igreja e da Torre dos Clérigos:

> *"E para lamentar que a cidade do Porto não tenha, monumentos antigos para mostrar à curiosidade dos visitantes e que entre os modernos bem poucos mereçam essa honra. Mas se as suas egrejas, que são no geral os principaes monumentos artisticos da antiguidade, não se recomendam muito (...) Pois emquanto lá por fóra se fazem demolições nas casarias que assoberbam essas construcções artisticas, para as desembaraçar e poderem ser vistas e apreciadas por intendidos e curiosos, aqui no Porto,*

[65] António Rigaud Nogueira, "Gente Nova, Vida Nova – V", *O Primeiro de Janeiro*. 12 de Janeiro de 1907.

para vergonha da cidade, está-se construindo a cavaleiro da egreja dos Clerigos uma monstruosidade, sem tino, sem estetica, sem a menor compreensão do que se deve de respeito pelas mais insignificantes provas da historia da arte arquitectonica."

Na coluna seguinte[66], publicada a 16 de Janeiro, acrescenta ainda:

"(…) o mercado do Anjo que depois de ter sido condemnado e resolvido mudar-se para os terrenos fronteiros, na rua das Carmelitas, [fi]cou na mesma e agora se preparava para ser um sorvedoiro das contas do municipio! Tudo isso ahi está a attestar a maneira como so faziam as obras no Porto, isto é, a falta de tino e orientação com que se riscaram e executaram trabalhos que absorviam sommas que se teriam empregado bem melhor ou fazendo coisas mais uteis do que os taes tres mercados demolidos, ou fazendo-as em condições tecnicas a não envergonharem a ingenharia portugueza. Porque de facto o que esta feito no geral é uma vergonha."

Na mesma coluna de *O Primeiro de Janeiro* tece fortes críticas ao modelo urbanístico tomado no Bairro das Carmelitas.

"(…) para remate da leviandade com que so resolvia hoje uma coisa e fazia outra amanhã, ahi está esse novo bairro das Carmelitas, essa obra medonha, a mostrar quanto cuidado precisa ter a nova vereação para resistir ás más tentações do demonio, pois só essas tentações podiam ter levado as vereações passadas a fazer tanto disparate junto.

(…)

Francamente não se percebe porque se não poz em esquadria o lado nascente da Praça dos Voluntarios da Rainha, abrindo de nascente a poente uma rua paralela ás casas do lado norte d'esta praça, e ligal-a com o prolongamento natural da rua da Picaria até aos Clerigos, depois de a desembaraçar de parte de uns dois predios que desalinham no troço compreendido entre as ruas dos Lavadouros e da Fabrica. A rua de D. Carlos deveria ser igualmente prolongada em alinhamento reto até encontrar aquella nova rua. E era tudo o que havia ali a fazer, desapparecendo o tal Largo do Correio, vulgo Ferros Velhos. O que se fez porém saiu todo torto. Estragou-se a belleza da esquadria da Praça dos Voluntarios da Rainha, inutilisou-se a Praça de Santa Tereza, cortou-se o prolongamento da Rua de D. Carlos, abriu-se mais abaixo d'esse alinhamento uma rua sem rasão de ser que veio sair às Carmelitas, e deixou-se por prolongar a rua da Picaria, isto é, ficou uma grande trapalhada entre a rua nova que se abriu e a antiga viella do Correio com um velho casebre ao meio."

66 António Rigaud Nogueira, "Gente Nova, Vida Nova – VI", *O Primeiro de Janeiro*. 16 de Janeiro de 1907.

FIGURA 16 · Vista da Rua das Carmelitas no final da primeira década de Novecentos. Em primeiro plano, à direita, o edifício ocupado pelos Armazéns da Capela. Fonte: Negativo esteresocópico de Aurélio da Paz dos Reis, Centro Português de Fotografia, Cota PT/CPF/APR/001-001/006482.

FIGURA 17 · Vista da Rua das Carmelitas no final da primeira década de Novecentos desde o topo da Rua dos Clérigos. Fonte: Negativo esteresocópico de Aurélio da Paz dos Reis, Centro Português de Fotografia, Cota PT/CPF/APR/001-001/000268.

No mesmo sentido, critica a opção pela abertura da chamada Galeria de Paris, tendo em conta as galerias cobertas de várias cidades europeias, tomando não só o exemplo maior de Milão e a sua contraparte em Nápoles, como também as galerias de cidades como Génova, Bruxelas e Paris, demonstrando o seu conhecimento dos exemplos estrangeiros:

> *"Oh! para coroar essa obra gigantesca, abriu-se uma galeria monumental à que por irrisão se deu o nome de «Galeria de Paris»!*
> *Que ideia faziam os autores do projecto do que era uma «galeria»?*
> *(…)*
> *Essa galeria a que se poz o nome de Paris não passa de uma viella com o (?)m de arranjar fachada para mais meia duzia de terrenos de construcção. Ponhamos os pontos nos ii. Não se pensou ao fazer aquella obra, como todas as outras, em embelezar a cidade, mas sim em fazer render um terreno cuja applicação andava ha muito desnorteada. Rendeu elle ao menos alguma coisa de importante? As minhas informações particulares dizem que as despezas absorveram quasi toda a receita. E para isso estragou-se um terreiro onde se podia começar a dar um exemplo da maneira como se deviam de futuro fazer as novas obras."*

Os comentários de António Rigaud Nogueira ilustram o insucesso da operação de loteamento do Bairro das Carmelitas e explicam alguns dos motivos pelos quais não terá a receptividade desejada pela autarquia.

A própria cobertura da Galeria de Paris não chegará a ser realizada, apesar das especificações camarárias para que todas as edificações ali realizadas tenham cornijas a uma mesma altura. O seu contexto urbano, marcado em grande medida pela sua estreita largura, fará com que ali se estabeleçam depósitos e armazéns de venda, num modelo de comércio muito distinto daquele paticado na frente da Rua das Carmelitas, a única que consegue estabelecer o ambicionado prolongamento do eixo comercial da Rua dos Clérigos.

Apenas a frente da Rua Cândido dos Reis apresentará alguns estabelecimentos comerciais de maior destaque, beneficiando da sua maior largura e da edificação, segundo princípios muito distintos, do grande prédio de rendimento do Conde de Vizela, erguido já na década de 1920 com o arquitecto José Marques da Silva a realizar diversas rectificações ao projecto de Emile Boutin que atribuem uma maior monumentalidade a esta nova frente urbana.

Notas finais

O Bairro das Carmelitas constitui um exemplar excepcional das práticas arquitectónicas e urbanísticas portuenses da primeira década de Novecentos. A proximidade cronológica entre as fases de planeamento urbanístico e de edificação deste conjunto arquitectónico tornam-no num dos conjuntos urbanos mais coesos da arquitectura portuense dos primeiros anos do século XX, uma vez que noutros casos os processos de urbanização e de edificação ocorrem em períodos distintos, como sucede na frente urbana da Rua Sá da Bandeira que margina o Mercado do Bolhão ou mesmo na Avenida dos Aliados.

As indicações relativas aos modelos arquitectónicos são praticamente inexistentes no Bairro das Carmelitas, limitando-se praticamente apenas à indicação da altura das cornijas para a sua rua intermédia, a Galeria de Paris, uma vez que era naquelas que deveria assentar a estrutura metálica e de vidro de cobertura daquela artéria. Nas demais frentes urbanas do Bairro das Carmelitas verifica-se a ausência de regras quanto às cérceas dos vários edifícios, sendo comum a existência de empenas decorrentes do diferente número de pisos edificados em construções confinantes. É disso exemplo maior o Edifício Quatro Estações, projectado por José Marques da Silva, o qual se eleva acima dos restantes edifícios com frente para a Rua das Carmelitas. Por sua vez, a reunião e reorganização feita pelos vários proprietários dos talhões originalmente levados a hasta pública pela edilidade portuense com vista à construção de edifícios com maior largura de fachada e ocupando frequentemente uma menor profundidade de lote, fenómeno já anteriormente verificado na urbanização e loteamento da Rua Álvares Cabral, comprova a desadequação dos modelos de talhonamento praticados e a procura existente.

Neste mesmo sentido, o Bairro das Carmelitas é exemplificativo da desadequação dos modelos urbanísticos e arquitectónicos face às novas dinâmicas urbanas portuenses, na antevisão das grandes transformações verificadas no centro da cidade nos anos seguintes. Essas futuras intervenções urbanas serão alicerçadas em diferentes modelos de loteamento, com a adopção de lotes mais largos, e sob apertadas regras de edificação, com a especificação da altura das cérceas e das cornijas ou de modelos para a articulação das fachadas em gavetos.

O Bairro das Carmelitas estabelece-se, como tal, enquanto um exemplo tardio dos modelos urbanísticos e arquitectónicos tardo-oitocentistas, enunciando os problemas a que deverão responder os futuros processos de loteamento urbano no centro do Porto.

P
AGO

A Padaria Popular, em Coimbra, e a sua fachada azulejada

Francisco Queiroz e Jorge Amado Rodrigues[1]

Resumo

Num pequeno edifício do exíguo Largo da Freiria, em Coimbra, existe uma aplicação azulejar figurativa e ornamental alusiva à Padaria Popular, de Agostinho Rodrigues Bela. Executados na Fábrica Aleluia, os azulejos apresentam ligeiros resquícios da Arte Nova, constituindo um exemplo interessante de azulejaria publicitária de matriz romântica, mas já bastante tardia. Neste artigo, faz-se uma análise à referida fachada, contextualizando-a, quer na azulejaria publicitária portuguesa, quer na decoração das fachadas de padarias em Portugal. É ainda traçado o historial desta antiga padaria conimbricense, com diversos dados biográficos e genealógicos sobre os sucessivos proprietários.

Palavras-chave

Azulejo, Coimbra, Padaria, Publicidade.

[1] Todas as fotos são dos autores, salvo menção em contrário na legenda. Agradecimentos: Helena Lima Pereira; José Daniel Soares Ferreira; Vítor Rafael Sousa; Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto; Museu de Sacavém / Centro de Documentação Manuel Joaquim Afonso, Gisela Monteiro (Divisão de Gestão Cemiterial da Câmara Municipal de Lisboa). Agradecemos ainda ao revisor científico, pelas achegas dadas e que contribuíram para o enriquecimento do texto na parte genealógica.

The Padaria Popular, in Coimbra, and its tiled façade

Abstract

In a small building of the narrow Freiria Square, in Coimbra, there is a figurative and ornamental tile application alluding to the Padaria Popular [Bakery of the People], owned by Agostinho Rodrigues Bela. Made in the Aleluia factory, the tiles show slight traces of Art Nouveau, being an interesting example of advertising tiles of Romantic matrix, yet already quite late. This article includes an analysis of the aforementioned façade, contextualizing it both in Portuguese advertising tiles and in the decoration of bakeries in Portugal. It also traces the history of this old Coimbra bakery, with several biographical and genealogical data on its successive owners.

Keywords

Azulejo, Coimbra, Bakery, Advertising.

1. História da padaria

1.1. A família Miranda

A história da Padaria Popular remonta à família Miranda, concretamente a Inácio Miranda, nascido na freguesia de Cernache, nos arredores de Coimbra, a 14 de Novembro de 1834. Ironicamente, nasceu no Lugar da Ribeira do Pão Quente. Inácio Miranda foi baptizado na respectiva igreja paroquial no dia 27 seguinte[2]. Os seus pais eram Manuel de Miranda e Rosa Pimenta – ele da Ribeira do Pão Quente e ela da Vila (possivelmente Vila Pouca), em Cernache; freguesia onde haviam casado, em 26 de Maio de 1822[3]. Os avós paternos eram Manuel de Miranda (da Ribeira do Pão Quente) e Joaquina Botelho (do Orelhudo). Os avós maternos eram Francisco da Costa Pimenta e Joaquina Gorda, ambos do Bairro. Todos os antepassados de Inácio Miranda eram, pois, de lugares da freguesia de Cernache. O seu padrinho foi Inácio José Coelho, morador na Ribeira de Pão Quente, e sua madrinha foi Nossa Senhora, por quem tocou o padre que o baptizou – Joaquim José dos Santos Neves.

Inácio Miranda teve muitos irmãos. Através dos registos de baptismo, pudemos documentar catorze: Maria, João, Joaquina (4), José (2), Ana, Matilde, Rosa, Joaquim (2) e Manuel. Como é óbvio, alguns destes filhos de Manuel de Miranda e Rosa Pimenta terão morrido novos, levando a que os pais tivessem dado o mesmo nome próprio a outros filhos nascidos subsequentemente. Inácio Miranda terá sido o décimo filho do casal. Note-se que, pelo menos, três dos seus irmãos viriam a ser detentores de padarias: para além de Inácio, também José (que em 1897 se queixou do roubo de uma importante quantia, do qual foram ilibados os moços da sua padaria[4]), Joaquim e Manuel Miranda. Aliás, em 1902, quando morreu em Benguela o jovem Francisco Miranda Cardoso, a imprensa de Coimbra noticia que ele era "*sobrinho dos considerados industriaes desta cidade, srs. Manuel, Joaquim, João e Ignacio Miranda*"[5]. Também pudemos documentar a "*Padaria Lusitana (systema francez)*" de Domingos Miranda, que em 1895 existia no Largo do Romal, em Coimbra[6]. Certamente que este Domingos Miranda era membro da família.

2 ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (A. U. C.), Paróquia de Cernache, Coimbra, Baptismos, 1834-1845, fl. 5v.

3 A. U. C., Paróquia de Cernache, Coimbra, Casamentos 1815-1858, fl. 14v.

4 "Resistência", Coimbra, 3 de Junho de 1897.

5 "Resistência", 14 de Agosto de 1902.

6 "Defensor do Povo", Coimbra, 3 de Outubro de 1895.

O casamento de Inácio Miranda realizou-se na Igreja de São Bartolomeu de Coimbra, no dia 17 de Janeiro de 1864[7]. A noiva foi Bernarda de Jesus, nascida em Pombeiro da Beira, no concelho de Arganil, a 4 de Julho de 1828, sendo filha de António Luís e de Jacinta Maria[8].

Poucos dados apurámos sobre a biografia de Inácio Miranda. Porém, sabemos que, em 1895, juntamente com o seu filho varão José, foi um dos subscritores de acções da companhia que pretendia construir um elevador a ligar a Baixa com a Alta de Coimbra[9].

Inácio Miranda enviuvou a 28 de Abril de 1906[10] e faleceu em 6 de Fevereiro de 1912[11], em Coimbra. Do seu casamento com Bernarda de Jesus nasceram dois filhos: José e Guilhermina, ambos baptizados na Igreja de São Bartolomeu de Coimbra, em cuja paróquia a família residia.

José Miranda nasceu em 20 de Novembro de 1864[12]. Em 1891 formou-se em Direito na Universidade de Coimbra[13], altura em que vivia no Largo da Freiria, n.º 12. Veio a ser Administrador do Concelho[14] e director da Penitenciária de Coimbra[15]. A 25 de Novembro de 1893 casou na Igreja do Carmo de Coimbra com Júlia Gomes Ribeiro (Coimbra, São Bartolomeu, 31 de Agosto de 1873 Coimbra, 25 de Janeiro de 1936)[16]. Viria a falecer em 4 de Setembro de 1934, também em Coimbra.

Quanto a Guilhermina Miranda, nasceu em 3 de Junho de 1866[17]. Guilhermina casou com José Falcão Ribeiro (Lousã, 22 de Junho de 1868 Coimbra, 10 de Outubro de 1959) a 1 de Janeiro de 1894, em Coimbra (São Bartolomeu) [18]. Ele era advogado com banca na Rua Visconde da Luz, em Coimbra. Foi Administrador do Concelho de Condeixa[19], professor no Colégio Académico[20] e na Escola

7 A. U. C., Paróquia de São Bartolomeu, Coimbra, Casamentos, 1860-1868, fl. 1.

8 A. U. C., Paróquia de Pombeiro da Beira, Arganil, Baptismos, fl. 301v.

9 "Defensor do Povo", 14 de Outubro de 1895.

10 A. U. C., Paróquia de São Bartolomeu, Coimbra, Óbitos, 1906, n.º 20.

11 "Gazeta de Coimbra", 10 de Fevereiro de 1912.

12 A. U. C., Paróquia de São Bartolomeu, Coimbra, Baptismos, 1860-1865, 1864, n.º 57.

13 *Annuario da Universidade de Coimbra*, para os anos de 1886 a 1891 (Coimbra, Imprensa da Universidade).

14 "Defensor do Povo", 27 de Novembro de 1893.

15 "Resistência", 11 de Janeiro de 1903 e 26 de Janeiro de 1903.

16 A. U. C., Paróquia de Santa Cruz, Coimbra, Casamentos, 1893, n.º 37.

17 A. U. C., Paróquia de São Bartolomeu, Coimbra, Baptismos, 1865-1868, 1866, n.º 39.

18 A. U. C., Paróquia de São Bartolomeu, Coimbra, Casamentos, 1894, n.º 1.

19 "Resistência", 2 de Abril de 1908.

20 "Voz do Porvir", Coimbra, 21 de Março de 1897.

Normal[21]. Em 1915 era professor no Liceu Central Dr. José Falcão[22]. Foi vereador e vice-presidente da Câmara Municipal de Coimbra[23] e, mais tarde, Governador Civil de Lisboa[24]. José Falcão Ribeiro e Guilhermina Miranda tiveram, pelo menos, um filho. Também chamado José Falcão Ribeiro, suicidou-se em 1920, quando era estudante de Direito na Universidade de Coimbra[25]. Guilhermina Miranda tinha morrido a 1 de Maio de 1913[26], pouco tempo depois de seu pai. O viúvo, José Falcão Ribeiro voltaria a casar[27].

Note-se que Guilhermina nasceu no Largo da Freiria. O seu irmão mais velho nasceu na Rua dos Sapateiros, da qual o Largo da Freiria era um apêndice. Por conseguinte, terão nascido ambos na mesma casa, onde o pai detinha certamente o negócio de padaria e onde se situa hoje a fachada azulejada em análise.

1.2. A passagem da padaria do Largo da Freiria para a família Rodrigues da Bela

Manuel Rodrigues da Bela e o seu irmão Agostinho Rodrigues da Bela, foram os detentores da Padaria Popular, por aquisição ao supramencionado Inácio Miranda. A padaria mudou de mãos talvez em Outubro de 1902, por trespasse a Agostinho Rodrigues da Bela que, segundo mandou publicar no mês seguinte, era "*muito conhecido na praça de Lisboa*", onde tinha "*padarias, na Rua de S. Bento, 402 a 410, Travessa do Sacramento, 19 a 21, em Alcântara, Rua da Junqueira, 35 e 35A, gastando sempre das melhores farinhas das acreditadas fábricas de Lisboa, de João de Brito, A. J. Gomes & C.ta e José António dos Reis*". No anúncio diz-se também que acabara de receber "*grandes remessas de farinhas destas casas, para poder satisfazer a todas as encommendas que lhe forem feitas*". O mesmo anúncio indica o alegado aumento da clientela da "*acreditada padaria*" como "*parecendo um protesto, por parte dos seus consumidores, contra a indústria do commercio menos honesto*". Invocando estar "*montada com o maior asseio*", é dito que a padaria estaria "*exposta ao público*" no domingo seguinte, para que "*todas as pessoas*"

21 "União Figueiroense", Figueiró dos Vinhos, 15 de Março de 1917; "Campeão das Províncias", Aveiro, 23 de Julho de 1913.

22 "Gazeta de Coimbra", 3 de Dezembro de 1915.

23 ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE COIMBRA (A. H. M. C.), Constituição das vereações da Câmara Municipal de Coimbra 1834-1926; *Relatório sobre as contas da gerência Municipal de Coimbra no anno de 1905*, por José Ferreira Marnoco e Souza. Coimbra, Typographia França Amado, 1906.

24 *Os Governos Civis de Portugal: História e Memória (1835-2011)*. Coordenação de Fernando de Sousa. Porto, CEPESE, 2014.

25 "Gazeta de Coimbra", 10 de Abril de 1920.

26 "Gazeta de Coimbra", 3 de Maio de 1913.

27 A. U. C., Paróquia de São Silvestre, Lousã, Baptismos, 1868, n.º 99.

que o desejassem pudessem "*ir ali verificar*" como o pão era "*feito com o mais apurado escrúpulo e esmero*". Remata-se nestes termos: "*N'esta padaria encontra-se sempre o finíssimo pão fabricado pelo systema de Lisboa, de todos os preços, assim como o pão fabricado pelo systema de Coimbra, egualmente de todos os preços que os freguezes desejarem*"[28].

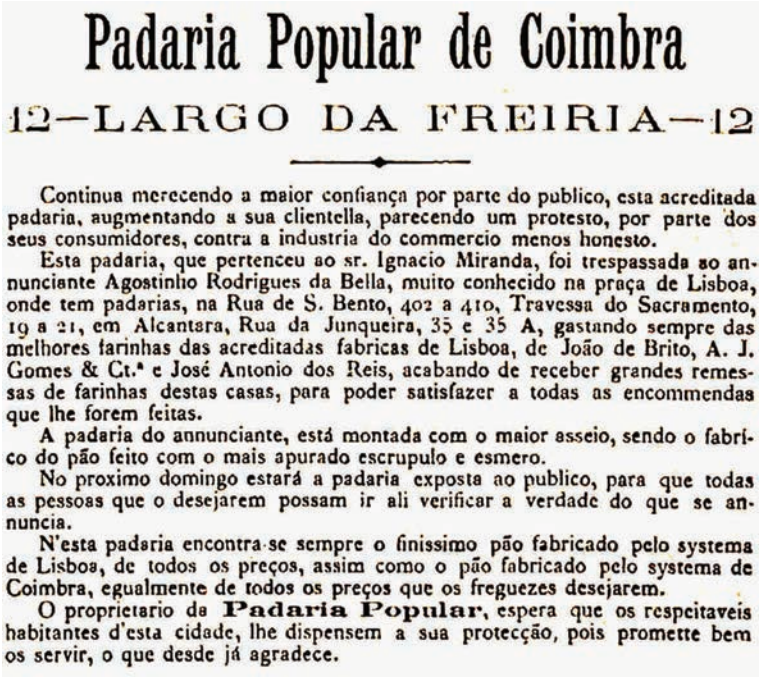
Note-se que, precisamente no início do mês de Outubro de 1902, a imprensa conimbricense alude à "*antiga e acreditada*" padaria de Manuel Miranda na Rua dos Lóios, n.º 10-18, cuja farinha provinha das "*suas moendas de Sernache dos Alhos*". O anúncio especifica várias qualidades de pão, bolacha e farinha, com os respectivos preços, e a possibilidade de entrega ao domicílio[29]. Por conseguinte, a família Miranda continuou no negócio da produção de pão e, como veremos, com mais do que uma padaria na cidade de Coimbra. Aliás, é possível que Inácio Miranda, mesmo trespassando a sua padaria, tivesse continuado ligado à panificação, em sociedade com algum dos irmãos. É certo que Inácio Miranda estava já em idade avançada e os seus descendentes haviam organizado as suas vidas noutro sentido. Ainda assim, não é claro o motivo de ter alienado a sua padaria – o que só um estudo mais aprofundado poderá esclarecer. Acrescentamos que Manuel Miranda foi vereador da Câmara Municipal de Coimbra, nomeadamente nos anos de 1893 e 1895[30]. Por conseguinte, em apenas uma geração a família Miranda passou, de padeiros e produtores de farinha oriundos de Cernache, a industriais de panificação e proprietários em Coimbra, com actividade política na cidade.

Quanto à família Rodrigues da Bela, embora o aludido anúncio de Novembro de 1902 sugira que fossem de Lisboa, veremos que estavam estabelecidos na capital, mas eram oriundos da região de Aveiro. Aliás, foi precisamente em 1902 que se fundou a Companhia de Panificação Lisbonense, agregando dezenas de padarias da capital. Ora, os Rodrigues da Bela também entraram como accionistas, e com várias padarias: Agostinho Rodrigues da Bela entrou com o seu estabelecimento da Travessa do Sacramento, à Pampulha, n.ºs 19 e 21, avaliado em 35 contos de réis; com o outro seu estabelecimento da Rua de S. Bento, n.ºs 402 a 410, avaliado em 30 contos de réis; e ainda com o seu estabelecimento da Travessa dos Moinhos, n.º 5, no valor de 10 contos de réis. Na mesma altura, Agostinho Rodrigues da Bela e Domingos Rodrigues da Bela entraram na dita companhia com o estabelecimento que tinham na Rua da Junqueira, n.º 35, no valor de 23

28 "Resistência", 6 de Novembro de 1902 e seguintes.

29 "Resistência", 2 de Outubro de 1902.

30 "Defensor do Povo", 13 de Agosto de 1893.



Padaria Popular de Coimbra

12—LARGO DA FREIRIA—12

Continua merecendo a maior confiança por parte do publico, esta acreditada padaria, augmentando a sua clientella, parecendo um protesto, por parte dos seus consumidores, contra a industria do commercio menos honesto.

Esta padaria, que pertenceu ao sr. Ignacio Miranda, foi trespassada ao annunciante Agostinho Rodrigues da Bella, muito conhecido na praça de Lisboa, onde tem padarias, na Rua de S. Bento, 402 a 410, Travessa do Sacramento, 19 a 21, em Alcantara, Rua da Junqueira, 35 e 35 A, gastando sempre das melhores farinhas das acreditadas fabricas de Lisboa, de João de Brito, A. J. Gomes & Ct.ª e José Antonio dos Reis, acabando de receber grandes remessas de farinhas destas casas, para poder satisfazer a todas as encommendas que lhe forem feitas.

A padaria do annunciante, está montada com o maior asseio, sendo o fabríco do pão feito com o mais apurado escrupulo e esmero.

No proximo domingo estará a padaria exposta ao publico, para que todas as pessoas que o desejarem possam ir ali verificar a verdade do que se annuncia.

N'esta padaria encontra-se sempre o finissimo pão fabricado pelo systema de Lisboa, de todos os preços, assim como o pão fabricado pelo systema de Coimbra, egualmente de todos os preços que os freguezes desejarem.

O proprietario da **Padaria Popular**, espera que os respeitaveis habitantes d'esta cidade, lhe dispensem a sua protecção, pois promette bem os servir, o que desde já agradece.

FIGURA 1 · Notícia de 1902 que alude à passagem da padaria, da família Miranda para os Rodrigues da Bela ("Resistência", Coimbra, 6 de Novembro de 1902).

contos de réis[31]. Note-se que Agostinho Rodrigues da Bela fez parte dos primeiros corpos gerentes da Companhia de Panificação Lisbonense, como substituto.

Em 1903[32] e 1904 é ainda o nome de Agostinho que figura na propaganda às boas condições da padaria do Largo da Freiria:

> "*O amigo do povo de Coimbra.*
>
> *Agostinho Rodrigues da Bella, proprietário da Padaria Popular, Largo da Freiria, n. os 12 e 13, à rua dos Sapateiros, participa ao público que acaba de receber farinhas escolhidas nas mais acreditadas fábricas de Lisboa com o fim de satisfazer bem as exigências de todo o consumidor, muito particularmente pelo que respeita ao saboroso paladar que em geral resulta da boa qualidade e esmerado aceio na manipulação. Além disso o seu proprietário com atividade e zêlo envida os melhores esforços para montar o seu estabelecimento em rigoroso confronto com os mais aperfeiçoádos do país, seguindo o moderno sistema de fabricação empregando sempre a água filtrada. Assim*

31 "Diário do Governo", 22 de Março de 1902.

32 "Resistência", 17 de Setembro de 1903 e seguintes.

espera obter a preferência do público, que lucra duplamente em igiéne e qualidade de pão fino, relativamente barato, porquanto o anunciante compra de pronto as farinhas. Convida, pois, o publico a visitar este esmerado estabelecimento. Manda o pão a toda a ora aos domicílios dos freguezes"[33].

Poucos anos mais tarde, em 1907, é passada licença de laboração em nome da Companhia de Panificação Lisbonense, à padaria da Rua de Santa Ana à Lapa, n.º 92, em Lisboa[34], então trespassada por Agostinho Rodrigues da Bela[35].

Entretanto, em 1912 há vários anúncios da padaria do Largo da Freiria como pertencente à sociedade Manuel Rodrigues da Bela & Irmão[36]. Porém, Agostinho Rodrigues da Bela continua a estar à testa do estabelecimento. Aliás, em 1913, numa listagem das padarias de Coimbra, é indicada a de Agostinho Rodrigues da Bela no Largo da Freiria[37]. No mesmo ano, a publicidade na imprensa menciona a sociedade Manuel Rodrigues da Bela & Irmão e ainda alude ao antigo proprietário, Inácio Miranda (falecido no ano anterior). Considerando que este deixara de explorar a padaria do Largo da Freiria desde 1902, o facto de ser mencionado onze anos depois denota que ele terá tido boa fama como industrial de panificação na cidade:

"*Padaria Popular. Antiga padaria do sr. Inácio Miranda; 12, Largo da Freiria, 12; Coimbra. Telefone n.º 374. Manuel Rodrigues da Bela & Irmão, proprietários desta acreditada e antiga padaria, previnem o público e os seus estimados freguezes de que, no intuito de bem os servir, têem na sua padaria pão de bom fabrico e de todas as espécies, tais como: Pão abiscoitado, bolacha. Pão d'água hespanhol, para todos os preços. Pão de 80 a 90 réis o quilo. Todo este pão é fabricado com água filtrada. O estabelecimento pode ser visitado por todas as pessoas que assim o desejarem, vendo mesmo o fabrico do pão. Pão quente, de manhã, das 6 horas ao meio dia, e de tarde das 8 em deante*"[38].

33 "Resistência", 3 de Janeiro de 1904.

34 Até há cerca de dez anos, esta padaria ainda existia, sob o nome de Padaria Beira Tejo.

35 "Diario Illustrado", Lisboa, 9 de Abril de 1907.

36 "Gazeta de Coimbra", 17 de Abril de 1912 e seguintes; "Resistência", 10 de Agosto de 1912 e seguintes.

37 *Almanach da Republica: districto de Coimbra*. Direcção de Adriano do Nascimento. Coimbra, O Reclamo, 1913, p. 162.

38 "Gazeta de Coimbra", 15 de Fevereiro de 1913.

Devemos acrescentar que, na supramencionada listagem das padarias de Coimbra em 1913, além da de Agostinho Rodrigues da Bela (e outras), são indicadas três da família Miranda que, por conseguinte, continuava a dominar o negócio na cidade: a "*Fábrica Progresso*", de Joaquim Miranda & Filho, na Rua da Moeda (que já laborava nesta rua em 1901[39]); a padaria de José Miranda, na Estrada da Beira; e a de Manuel Miranda, na Rua dos Lóios[40]. Apesar disso, os Rodrigues da Bela também eram então uma família bastante influente na panificação, assim como na moagem. A título de exemplo, em 1912 Agostinho Rodrigues da Bela foi um dos accionistas fundadores da Companhia de Moagem de Abrantes[41]. Por outro lado, segundo o *Annuario Commercial de Portugal* para o ano de 1917, fora de Lisboa os Rodrigues da Bela tinham outras padarias, além da Padaria Popular, em Coimbra, que é então dada como de Agostinho Rodrigues da Bela (não sendo mencionada a sociedade com o irmão Manuel). Assim, nesse ano, a sociedade Agostinho Rodrigues da Bela & Companhia tinha uma padaria em Cascais; João Rodrigues da Bela tinha padaria em Soure; e António Rodrigues da Bela tinha padaria em Cacia[42]. Em 1918 existia uma fábrica de moagem em Oeiras pertencente à sociedade Agostinho Rodrigues da Bela & Filho[43]. Acresce que, em 1921, Agostinho Rodrigues da Bela, juntamente com Joaquim António Pereira e João Castanheira de Moura, foram fundadores e os três primeiros directores da Companhia de Moagem Lisbonense, cuja fábrica foi inaugurada nesse ano nos Olivais, em Lisboa[44].

Na década de 1920, a padaria do Largo da Freiria continua a estar associada ao nome de Agostinho Rodrigues da Bela. Em Dezembro de 1923, este ofereceu algum pão para o Natal dos mais pobres em Coimbra[45]. Duas semanas depois, a imprensa anuncia que a "*Padaria Bela*" vendia bolo-rei, tendo então um ponto de revenda na bem próxima Praça do Comércio, n.º 4[46].

39 "Resistência", 29 de Abril de 1901.

40 *Almanach da Republica: districto de Coimbra*, p. 162.

41 "Diário do Governo", 24 de Janeiro de 1912.

42 *Annuario Commercial de Portugal,* 1917, Vol. 2, p. 1909, 2160, 2573, 3122.

43 ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE CASCAIS (A. H. M. CA.), Carta à Câmara Municipal de Cascais, por Agostinho Rodrigues da Bela & Filho, 13 de Junho de 1918.

44 "ABC", n.º 76, Lisboa, 22 de Dezembro de 1921.

45 "Gazeta de Coimbra", 22 de Dezembro de 1923.

46 "Gazeta de Coimbra", 3 de Janeiro de 1924.

FIGURAS 2 E 3· Retrato de Agostinho Rodrigues da Bela publicado em 1921 na revista "ABC" e a fábrica que ajudou a edificar em Lisboa, também em fotografia publicada na mesma revista.

A partir da década de 1920, passa a ser mencionado na imprensa como Agostinho Rodrigues Bela. É desse modo que surge o seu nome numa notícia de Julho de 1925, quando foi a banhos para o Gerês[47]. Dois anos depois, terá adquirido um imóvel na zona antiga de Lisboa, junto ao Pátio dos Quintalinhos[48]. Pudemos recolher vários outros dados sobre Agostinho Rodrigues da Bela, os quais não aprofundámos, por não ser esse o objectivo deste estudo[49]. Assim, sabemos que foi réu num processo-crime interposto pelo Ministério Público, de cuja sentença ele apelou para a Relação de Lisboa, correndo a apelação em Abril de 1907[50]. Sabemos também que, em Julho de 1916, Agostinho Rodrigues da Bela mantinha uma querela com a A. G. Simões

47 "Gazeta de Coimbra", 30 de Julho de 1925.

48 ARAÚJO, Norberto de – *Peregrinações em Lisboa. Lisboa*, Vega, 1992, Vol. 8, p. 89.

49 Algumas pistas que ficaram por seguir foram: o jazigo da família no Cemitério dos Prazeres; diversas referências aos Rodrigues Bela de Cacia (quer as provenientes da imprensa aveirense, quer as que se encontravam descritas na base de dados do Arquivo Distrital de Aveiro); ou as referências do Arquivo da Secretaria-geral do Ministério das Finanças respeitantes ao pagamento do imposto sucessório, na sequência da morte de vários membros da família.

50 "Gazeta da Relação de Lisboa", 21 de Abril de 1907, n.º 77, p. 624.

& Comandita. Este processo de apelação comercial já se arrastava na Relação de Lisboa desde, pelo menos, 1914[51].

Voltando a Coimbra, em Dezembro de 1929 Agostinho Rodrigues da Bela torna a ser mencionado na imprensa da cidade, por ter prometido oferecer 60 pães de quilo para os pobres, no Natal[52]. Em Julho de 1930, era um dos credores do comerciante de pão João Simões de Pinho, estabelecido em Coimbra[53]. Note-se que, em 1932, Agostinho Rodrigues da Bela explorava, não só a padaria do Largo da Freiria mas também a do Largo do Romal[54], que, como dissemos, em 1895 estivera a ser explorada por Domingos Miranda.

Por último, refira-se que Agostinho Rodrigues Bela esteve envolvido na organização das festas da Rainha Santa, em 1924, como membro da direcção do Rancho Infantil da Rainha Santa[55]. Este detalhe da sua biografia é relevante para compreendermos melhor o programa decorativo da sua padaria do Largo da Freiria.

1.3. As origens da família Rodrigues da Bela

Oriundos de Cacia, no concelho Aveiro, os já referidos irmãos Manuel e Agostinho Rodrigues da Bela eram filhos dos lavradores António Rodrigues da Bela e Maria Rodrigues Teixeira, ambos de Cacia. Os avós paternos eram Tomé Rodrigues da Bela e Ana Dias Simões, e os maternos eram Mateus Rodrigues Teixeira e Joana da Silva. Por esta razão, António Rodrigues da Bela – pai dos irmãos Manuel e Agostinho Rodrigues da Bela – era conhecido como António Tomé, tendo falecido em 31 de Outubro de 1903, com um funeral sumptuoso e de numerosa assistência[56]. Ficou sepultado em Cacia, no jazigo do seu filho Agostinho Rodrigues da Bela. Note-se que, em registos paroquiais de Cacia do Século XIX, o apelido é muitas vezes grafado "Vela", e não "Bela".

51 "Gazeta da Relação de Lisboa", 18 de Outubro de 1914, 1.º Suplemento ao n.º 12, p. 4; 6 de Julho de 1916, 2.º Suplemento ao n.º 5, p. 75.

52 "Gazeta de Coimbra", 5 de Dezembro de 1929.

53 "Gazeta de Coimbra", 6 de Julho de 1930.

54 "Diário de Coimbra", 12 de Outubro de 1932, citado em QUEIRÓS, Paulo José Parente Rosa – *A presença da gastronomia na imprensa: o caso do Diário de Coimbra (1930-1934)*. Dissertação de Mestrado em Alimentação – Fontes, Cultura e Sociedade, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2021, p. 107.

55 "Gazeta de Coimbra", 2 de Fevereiro de 1924.

56 ARQUIVO DISTRITAL DE AVEIRO (A. D. AVR.), Paróquia de Cacia, Aveiro, Óbitos, 1903, n.º 45; "Campeão das Províncias", 4 de Novembro de 1903.

António Rodrigues da Bela e Maria Rodrigues Teixeira tiveram vários filhos, baptizados em Cacia com os seguintes nomes:

- Luísa, nascida a 30 de Junho de 1859[57];
- Ana Maria, nascida a 14 de Março de 1861[58];
- Manuel, nascido a 2 de Junho de 1863[59];
- Manuel António, nascido a 28 de Janeiro de 1865[60];
- Agostinho, nascido a 26 de Junho de 1867[61];
- Manuel José, nascido a 2 de Janeiro de 1870[62];
- João, nascido a 20 de Abril de 1873[63];
- Domingos, nascido a 3 de Janeiro de 1877[64].

Inicialmente, o facto de o casal ter baptizado três filhos com o nome próprio Manuel fez-nos supor que o primeiro deles tivesse falecido em bebé, assim como o segundo, e que o Manuel Rodrigues da Bela que nos interessa fosse o Manuel José nascido em 1870. Porém, o Manuel Rodrigues da Bela ligado à Padaria Popular em nenhum documento que encontrámos surge como Manuel José. Por outro lado, temos notícia de um Manuel António Rodrigues da Bela, filho de António Rodrigues da Bela e de Maria Rodrigues Teixeira, que casou em Lisboa no dia 14 de Outubro de 1888 com Francisca da Silva, nascida a 11 de Abril de 1856 em Angeja, solteira (filha de Caetana Rainha, não se mencionando pai)[65]. Ora, neste assento de casamento, diz-se especificamente que o noivo, Manuel António Rodrigues da Bela, nascera a 2 de Junho de 1863 – data de nascimento que, como indicámos atrás, corresponde a um Manuel, sim, mas que não teria recebido o nome de Manuel António, pois o único Manuel António, filho de António Rodrigues da Bela e de Maria Rodrigues Teixeira, cujo nascimento pudemos documentar nasceu no dia 28 de Janeiro de 1865. Acresce que documentámos o casamento, em Cacia, de um Manuel Rodrigues da Bela, filho de António Rodrigues da Bela e de Maria Rodrigues Teixeira, em 8

57 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1774-1859, fl. 770v.

58 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1861, n.º 27.

59 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1863, n.º 29.

60 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1865, n.º 6.

61 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1867, n.º 36.

62 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1870, n.º 1. Padrinho: João Rodrigues da Bela.

63 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1873, n.º 25.

64 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1877, n.º 3. Padrinho: Manuel Rodrigues da Bela, casado, lavrador.

65 ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (A. N. T. T.), Paróquia de Santa Isabel, Lisboa, Casamentos, 1888, n.º 137.

de Agosto de 1889[66]. O assento dá o noivo como solteiro, pelo que não poderia ser o mesmo Manuel António Rodrigues da Bela que casara em Lisboa no ano anterior. Contudo, este assento menciona igualmente o noivo como tendo 26 anos, pelo que teria nascido por volta de 1863. A noiva do referido Manuel Rodrigues da Bela que casou em Cacia a 8 de Agosto de 1889 foi Maria Luísa de Pinho, dali natural, filha de Venâncio Gonçalves da Cruz e de Joana Dias de Pinho[67]. Também documentámos o casamento, no Couço (concelho de Coruche), de um Manuel José Rodrigues da Bela, este em 5 de Janeiro de 1904[68], com Inocência Maria Leonor, sendo ele dado como solteiro e com 34 anos, filho de António Rodrigues da Bela e de Maria Rodrigues Teixeira. Portanto, era certamente o Manuel José nascido em 1870.

Em suma, todos os três filhos de António Rodrigues da Bela e de Maria Rodrigues Teixeira que tinham o nome próprio Manuel chegaram à idade adulta. A documentação compulsada, não sendo coincidente, tem forçosamente algum erro. À luz de outros dados que neste texto apresentamos, o erro estará talvez na data de nascimento apresentada no registo de casamento de Manuel António Rodrigues da Bela com Francisca da Silva, em 1888 – hipótese que, ainda assim, é de difícil explicação, perante tanto rigor por parte do sacerdote (que, ao contrário do que era comum, não menciona a idade dos noivos, mas vai ao detalhe de indicar as suas datas de nascimento), sendo que Manuel António Rodrigues da Bela assina esse registo. Por que motivo assinaria ele um registo contendo erro na sua data de nascimento? Teremos, pois, de deixar a questão em aberto.

Importa fazermos notar que, quando Manuel Rodrigues da Bela casou em Cacia a 8 de Agosto de 1889, com Maria Luísa de Pinho, é mencionado como "*trabalhador*", embora tenha sido depois padeiro, pois era certamente este o Manuel que teve sociedade com Agostinho Rodrigues da Bela na Padaria Popular. Ora, quando o outro irmão Manuel – Manuel António Rodrigues da Bela – casou em Lisboa, a 14 de Outubro de 1888, com Francisca da Silva, os noivos são dados como moradores na Rua de São Bento, n.º 434, 1.º andar, em Lisboa, sendo dito que ele era padeiro. As testemunhas deste casamento foram Domingos Rodrigues da Bela, referido como comerciante, e Agostinho Rodrigues da Bela, mencionado também como padeiro, ambos então no estado de solteiros[69]. Possivelmente, as testemunhas eram irmãos do noivo, caso em que este Agostinho seria o mesmo que foi dono da Padaria Popular.

66 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Casamentos, 1889, n.º 13.

67 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1864, n.º 28.

68 ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA (A. D. EVR.), Paróquia do Couço, Coruche, Casamentos, 1904, n.º 1.

69 A. N. T. T., Paróquia de Santa Isabel, Lisboa, Casamentos, 1888, n.º 137.

Quanto ao Manuel José Rodrigues da Bela que casou no Couço, em Coruche, com Inocência Maria Leonor, a 5 de Janeiro de 1904, é igualmente mencionado no assento de casamento como padeiro, apesar de ser considerado "*pobre*". Portanto, todos os três irmãos Rodrigues da Bela de nome próprio Manuel foram padeiros.

O Manuel que nasceu em 2 de Junho de 1863 no Lugar de Vilarinho, em Cacia[70], e que supomos fosse o Manuel Rodrigues da Bela ligado mais tarde à Padaria Popular, teve como padrinho de baptismo o tio homónimo, Manuel Rodrigues da Bela, e como madrinha Joana da Silva; ambos lavradores do aludido lugar. Como já dissemos, Manuel Rodrigues da Bela casou na sua terra natal em 8 de Agosto de 1889, com Maria Luísa de Pinho. Deste matrimónio temos notícia de, pelo menos, um filho: Agostinho, nascido em 22 de Maio de 1890[71], cujo padrinho foi um tio homónimo, então dado como solteiro e lavrador. Seria este padrinho o Agostinho Rodrigues da Bela posteriormente ligado à Padaria Popular? Nesse caso, seria o mesmo Agostinho Rodrigues da Bela, padeiro, que testemunhou, em Lisboa, o casamento de Manuel António Rodrigues da Bela, em 1888? Embora seja duvidoso que se trate do mesmo Agostinho Rodrigues da Bela, é bem possível que, quer Manuel Rodrigues da Bela, quer o seu irmão António Rodrigues da Bela, da Padaria Popular, tivessem começado por ser lavradores em Cacia, ajudando os seus pais. Também é possível que ambos tenham prosperado no negócio da panificação em Lisboa, só depois expandindo-o para Coimbra, onde Manuel Rodrigues da Bela vivia em 1907. Porém, a ligação à terra natal não se perdeu. Segundo a imprensa da época, no início de Março desse ano o "*nosso amigo e bemquisto commerciante e proprietário, sr. Manuel Rodrigues da Bella*" deixou "*a sua casa de Coimbra*", de modo a procurar em Aveiro "*entre os seus e no lar pátrio, os alívios de que carece o melindroso estado de saúde de sua esposa*"[72]. Maria Luísa de Pinho, efectivamente, viria a falecer em Cacia, junto a Aveiro, mas apenas cinquenta anos depois, no dia 20 de Fevereiro de 1957[73].

Quanto a Agostinho Rodrigues da Bela, que, como já dissemos, nasceu em 26 de Junho de 1867 no Lugar de Vilarinho, em Cacia[74], teve como padrinhos de baptismo Agostinho Nunes Teixeira e Luísa Gonçalves Teixeira, lavradores do dito lugar. Agostinho Rodrigues da Bela casou em Aveiro a 31 de Outubro de 1895, com

70 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos 1863, fl. 15.

71 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1890, n.º 32.

72 "Campeão das Províncias", 6 de Março de 1907.

73 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1864, n.º 28.

74 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1867, n.º 36.

Rosa Rodrigues de Bastos Teixeira[75]. Rosa nascera em Lisboa no dia 9 de Março de 1874[76], sendo filha de João Dias Teixeira e de Maria Pereira de Bastos, ambos de Cacia. É possível que este casamento tenha sido causa, ou consequência, de Agostinho Rodrigues da Bela se estabelecer em Lisboa. Aliás, não nos surpreenderia se os pais da sua mulher fossem da mesma família dos seus padrinhos de baptismo.

Podemos ainda acrescentar que já havia membros da família Rodrigues da Bela estabelecidos em Lisboa em 1885 – ano em que João Rodrigues da Bela testemunhou certo casamento civil na capital[77]. Era certamente o mesmo que foi declarado falido em 1890, quando estava casado com Herculana Inês da Cruz[78] e residia na freguesia lisboeta de Alcântara[79], tendo o processo subido à Relação de Lisboa, com um acórdão publicado quatro anos depois[80].

Em 1886, este João Rodrigues da Bela foi padrinho de um João, filho do seu irmão Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela, padeiro. Na época, João Rodrigues da Bela vivia Rua de São Bento, n.º 375[81]. Dez anos depois, o mesmo Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela vivia na Lapa, concretamente na Rua das Praças, n.º 66, 1.º andar. Nesse ano, Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela continua a ser dado como padeiro. Vivia então com Domingas Francisca (natural da Murtosa), com quem casara na aludida paróquia lisboeta da Lapa. Ali baptizaram um António, nascido a 27 de Março de 1896[82]. Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela e Domingas Francisca tiveram também um filho chamado João Rodrigues Bela, baptizado na dita paróquia, que viria a casar em 1906, com 19 anos, sendo serralheiro. Nessa altura, o pai, Agostinho Rodrigues da Bela, é já mencionado como marítimo, residindo na Rua do Meio, n.º 56, 2.º andar[83].

Os irmãos João Rodrigues da Bela (Cacia, 23 de Maio de 1849 – Lisboa, Arroios, 20 de Abril de 1928) e Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela (nascido em 15 de

75 A. D. AVR., Paróquia de Vera Cruz, Aveiro, Casamentos, 1895, n.º 32.

76 A. N. T. T., Paróquia dos Anjos, Lisboa, Baptismos, 1869-1874, n.º 102.

77 "O Livre Exame", Lisboa, Março de 1886, p. 139.

78 Nasceu em Lisboa, Santa Justa, no ano de 1849. Viria a falecer na mesma cidade a 29 de Junho de 1902, tendo o óbito sido registado na Paróquia de Santa Isabel.

79 "Diário do Governo", 7 de Novembro de 1891.

80 "Gazeta da Relação de Lisboa", 26 de Julho de 1894.

81 A. N. T. T., Paróquia da Lapa, Lisboa, Baptismos, 1886, n.º 103.

82 A. N. T. T., Paróquia da Lapa, Lisboa, Baptismos, 1896, n.º 77.

83 A. N. T. T., Paróquia da Lapa, Lisboa, Casamentos, 1906, n.º 2.

Fevereiro de 1859), ambos naturais do Lugar de Vilarinho, em Cacia[84], eram primos direitos dos já referidos Manuel Rodrigues da Bela e Agostinho Rodrigues da Bela, pois eram dois dos filhos de Manuel Rodrigues da Bela e de Isabel Marques, sendo que este Manuel Rodrigues da Bela era filho dos já referidos Tomé Rodrigues da Bela e Ana Dias Simões. Ora, uma vez que Agostinho Bernardo Rodrigues da Bela estava estabelecido em Lisboa como padeiro, é possível que os irmãos Manuel Rodrigues da Bela e Agostinho Rodrigues da Bela tenham ido para a capital para trabalhar com aquele seu primo. Porém, em Lisboa viveram mais Rodrigues da Bela e talvez também ligados à panificação. Em 1888, por exemplo, Domingos Rodrigues da Bela tinha padaria na Rua de São Sebastião da Pedreira, n.º 214[85]. Supomos que fosse o mesmo mencionado no tal casamento de 14 de Outubro de 1888 e possivelmente irmão do Manuel e do Agostinho Rodrigues da Bela que nos interessam. Dez anos depois, na sequência de uma execução movida pela Fazenda Nacional contra Domingos Rodrigues da Bela, "*como responsável pela contribuição*" de António Rodrigues da Bela, foram àquele arrestadas quinze sacas de farinha de trigo e depois levadas a hasta pública em Lisboa[86]. Cremos que estes Domingos e António fossem irmãos de Manuel e Agostinho Rodrigues da Bela. Porém, só um estudo bem mais aprofundado poderá esclarecer toda a complexa trama genealógica desta família ligada à panificação.

Agostinho Rodrigues da Bela e sua mulher Rosa Rodrigues de Bastos Teixeira tiveram, pelo menos, dez filhos: Agostinho, António, Adelaide, Augusta, Clementina, Ana, Agostinho, Domingos, João e Manuel. Embora os respectivos registos de baptismo sejam todos da paróquia lisboeta de Alcântara, na qual se situava a residência familiar, na Travessa do Sacramento, n.º 21, há alguns filhos que nascem fora desta paróquia. No caso de Clementina, é dito que ela nascera em Coimbra. Por outro lado, após 1907, a Rua Direita de Algés, n.º 16, 1.º andar esquerdo, em Oeiras, passa a ser formalmente a residência do casal[87]. Refira-se que esta mudança coincide *grosso modo* com o facto de se indicar a profissão de Agostinho Rodrigues da Bela como sendo a de comerciante e, posteriormente, também como proprietário.

Em suma, apesar de Agostinho Rodrigues da Bela ser mencionado de forma a indiciar que era ele quem geria a padaria do Largo da Freiria, nos primeiros anos em que os irmãos Rodrigues da Bela exploraram esta padaria terá sido Manuel Rodrigues da Bela a morar em Coimbra, podendo ter estado à frente da loja.

84 A. D. AVR., Paróquia de Cacia, Aveiro, Baptismos, 1774-1859, fls. 649 e 767.

85 "Campeão das Províncias", 18 de Agosto de 1888.

86 "Diário do Governo", 1 de Março de 1898.

87 "Diario Illustrado", 9 de Março de 1907.

Sobre os filhos de Agostinho Rodrigues da Bela, pudemos ainda apurar o seguinte:

- Agostinho nasceu em 24 de Agosto de 1897[88] e teve como padrinho o tio, Manuel Rodrigues da Bela. Faleceu muito novo, a 18 de Setembro de 1900, em Cacia.
- António nasceu em 11 de Novembro de 1898[89] e teve como padrinho o avô paterno, António Rodrigues da Bela. Faleceu em Águeda a 14 de Outubro de 1966. Casou em Ferreirós do Dão no dia 12 de Abril de 1954, com Emília Nunes Marques, dali natural.
- Adelaide nasceu em 4 de Janeiro de 1900[90] e morreu em 22 de Março de 1973 em Lisboa (São Sebastião da Pedreira), quando residia na Rua Marquês de Fronteira, n.º 111, 2.º Andar Direito. Casou a 26 de Junho de 1921, em Oeiras, com Joaquim Ferreira, nascido a 11 de Junho de 1893 em Serra, no concelho de Tomar, e falecido em Lisboa (São Sebastião da Pedreira) a 17 de Fevereiro de 1983.
- Augusta nasceu em 17 de Outubro de 1901[91] e faleceu em 19 de Fevereiro de 1979 em Lisboa (São Francisco Xavier), quando residia na Rua Rodrigo Reinel, n.º 5, 3.º Andar. Casou a 23 de Janeiro de 1921, em Oeiras, com António Pereira Caetano Morais (Esgueira, Aveiro, 31 de Julho de 1898 – Algés, Oeiras, 18 de Agosto de 1980).
- Clementina, nascida em Coimbra (São Bartolomeu) talvez a 28 de Janeiro de 1903[92] e baptizada em Lisboa (Alcântara) a 9 de Agosto de 1904[93]. Foi casada com João Cassiano Pereira Franco e faleceu a 27 de Fevereiro de 1958.
- Ana nasceu na freguesia lisboeta da Lapa em 21 de Março de 1904[94] e casou em Lisboa a 29 de Janeiro de 1933 com Carlos Vítor Firmino Pimentel, nascido a 17 de Dezembro de 1905 em Lisboa (Socorro), de quem se divorciou. Ana faleceu em a 23 de Março de 1991[95].

88 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1897, n.º 510.

89 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1898, n.º 625.

90 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1900, n.º 55.

91 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1901, n.º 658.

92 No registo lê-se que nasceu a 28 de Janeiro "*último*". Ora, não é possível que tenha nascido em 28 de Janeiro de 1904, sendo filha legítima, devido ao nascimento da irmã Ana no mês de Março desse ano, sendo esta também filha legítima. Portanto, supomos que se trate de lapso do padre que fez o registo e Clementina tenha nascido, sim, a 28 de Janeiro de 1903. Nesse caso, terá sido baptizada muito tempo depois, face ao que era habitual. Porém, também a sua irmã Ana foi baptizada cerca de nove meses depois de nascer.

93 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1904, n.º 507.

94 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1904, n.º 763.

95 Segundo os registos associados ao jazigo n.º 6896 do Cemitério dos Prazeres, em Lisboa.

- Agostinho, o segundo de nome, nasceu em 26 de Setembro de 1906[96] e faleceu a 26 de Fevereiro de 1953 em Lisboa (Santa Isabel), quando residia na rua Tenente Ferreira Durão, n.º 38, 1.º Andar Esquerdo. Conhecido como Agostinho Rodrigues da Bela Júnior, foi industrial. Casou a 9 de Outubro de 1927, em Esgueira (Aveiro) com Maria Augusta Duarte Gamelas (Esgueira, Aveiro, 17 de Novembro de 1905 – Lisboa, Santo Condestável, 17 de Dezembro de 1991).
- Domingos nasceu em 6 de Agosto de 1908[97]. Casou em Lisboa (Nossa Senhora de Fátima) a 5 de Setembro de 1951, com Irene Borges Palma, natural de Beja (São Salvador). Faleceu em 16 de Dezembro de 1967, em Lisboa (Benfica), quando residia na Rua Doutor Mascarenhas de Melo, n.º 4, 1.º Andar Direito.
- João nasceu em 15 de Outubro de 1910[98] e faleceu em 7 de Maio de 1958 em Lisboa (Santa Isabel). Foi industrial. À época da morte, tinha como morada a Rua Infantaria 16, n.º 62, 3.º Andar Direito. Casou em 31 de Julho de 1947 em Lisboa (Santos-o-Velho). A noiva foi Elisa Tavares da Costa (Lisboa, Santos-o-Velho, 1 de Fevereiro de 1909 – Lisboa, Santo Condestável, 8 de Fevereiro de 1974)[99].
- Manuel, que sabemos ter feito os estudos liceais em Coimbra, com distinção[100].

Refira-se que, destes filhos de Agostinho Rodrigues da Bela, pelo menos Ana, Domingos e João tiveram interesses na indústria da panificação, integrando, em 1960, a sociedade Ramos, Costa & Fonseca, Limitada. Pudemos documentar também um José Rodrigues da Bela, cujo parentesco exacto com aqueles não descortinámos em tempo útil, e que, em 1962, era sócio da Padarias Flor de Vila Franca de Xira, Limitada[101].

96 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1908, n.º 2; 5.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Óbitos, 1953, n.º 175, fl. 88.

97 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1909, n.º 295; 10.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Óbitos, 1967, n.º 1015, fl. 508.

98 A. N. T. T., Paróquia de Alcântara, Lisboa, Baptismos, 1910, n.º 645; 5.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Óbitos, 1958, n.º 263, fl. 132.

99 "Diário do Governo", 30 de Janeiro de 1959, p. 231.

100 "Gazeta de Coimbra", 22 de Junho de 1929.

101 "Diário do Governo", 2 de Abril de 1962.

Temos ainda notícia de um Artur Rodrigues Bela que, em 1929, estudava Medicina na Universidade de Coimbra[102]. Não pudemos apurar a filiação em tempo útil, mas é possível que fosse filho de Agostinho Rodrigues da Bela. Aliás, segundo a tradição oral, a Padaria Popular do Largo da Freiria subsistiu várias décadas após a morte de Agostinho Rodrigues da Bela e terá passado para as mãos de um tal "*Doutor Bela*". Esta padaria integrou a Sociedade de Padarias, Limitada – sociedade que, a partir da década de 1940, dominou a indústria de panificação em Coimbra, mantendo várias padarias abertas na cidade. Junto à Padaria Popular funcionava então um armazém de fermentos. O encerramento da padaria terá ocorrido na década de 1980, na sequência da falência da sociedade que integrava[103].

2. A Fachada Azulejada[104]

2.1. Azulejos em padarias – breve contextualização

A fachada da Padaria Popular não foi a única frontaria de Coimbra decorada com azulejos publicitários e não foi sequer a única fachada de uma padaria em Portugal ornamentada com azulejos alusivos à actividade[105]. Aliás, edifícios do ramo comercial de padaria, assim com dos ramos similares de talho e, sobretudo, de mercearia[106], foram alguns dos que mais receberam painéis de azulejos alusivos

102 "Gazeta de Coimbra", 31 de Julho de 1930.

103 FERNANDES, Luís – *Questões Nacionais: Se Esta Rua Fosse Minha (2) – Largo da Freiria*. Coimbra, 07/01/2011. URL: http://questoesnacionais. blogspot. com/2011/01/se-esta-rua-fosse-minha-2-largo-da. html (consultado em 19 de Novembro de 2022).

104 Esta parte do artigo baseia-se parcialmente na sub-reportagem 06, intitulada "Coimbra, Padaria Popular", integrada em 2011 na ficha de inventário 00407 do Repertório Fotográfico e Documental da Cerâmica Arquitectónica Portuguesa, realizado sob coordenação de Francisco Queiroz para o Instituto de Promoción Cerámica (Castellón, Espanha). Essa ficha, intitulada "Fachadas de Coimbra", teve como autores: Lúcia Marinho e Francisco Queiroz. A revisão técnica foi de Isabel Ferreira. As fotografias da Padaria Popular do Largo da Freiria que integram este artigo foram feitas precisamente em 2011, por Francisco Queiroz.

105 Para enquadramento, veja-se AMORIM, Sandra Araújo de – *Contributos para o estudo do azulejo publicitário. In* "Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património", Vol. II (homenagem a António Cardoso), Porto, 2003, p. 783-801, http://ler. letras. up. pt/uploads/ficheiros/2942. pdf. Veja-se ainda CARVALHO, Cristina Maria Malheiros da Silva – *O azulejo publicitário em Lisboa: da 2.ª metade do século XIX à II Guerra Mundial*. Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa em 2007.

106 Veja-se, a propósito QUEIROZ, Francisco – *A fachada azulejada da antiga Mercearia de António Nunes da Ana, em Aradas (Aveiro). In* "RomantHis – História, Arte, Cultura e Património do Romantismo", HistóriaSábias – Associação Cultural / Grupo "Saudade Perpétua", n.º 1, 2022, p. 322-337.

durante a Época Romântica, estendendo-se até à terceira década do Século XX. Em alguns casos, os exemplares azulejares surgem também no interior da própria loja, até por serem solução de revestimento entendida na época como higiénica e apropriada para espaços onde se manipulava alimentos. Porém, vários dos exemplos subsistentes em Portugal de azulejaria em padarias são pouco efusivos em termos decorativos, quase limitando-se a tabelas alusivas ao ramo de negócio e com o nome do proprietário. Por vezes, a frontaria é toda forrada com azulejo de padrão e as essas tabelas, mais ou menos desgarradas do padrão em termos cromáticos e de ornamentos, são as únicas aplicações azulejares que anunciam o estabelecimento comercial. Somente a partir da viragem para o século XX, já numa fase tardia do Romantismo e muito por influência do gosto Arte Nova, surgem em Portugal exemplos mais extensos e decorativos de azulejaria publicitária aplicada a padarias, assim como a outras lojas de produtos alimentares, com ou sem articulação com azulejo de padrão para revestimento de fachadas.

Centrando-nos nas padarias, algumas fotografias antigas do Arquivo Municipal de Lisboa documentam tabelas publicitárias oitocentistas em azulejo alusivas a esse comércio, geralmente inseridas em revestimento azulejar que abrange toda a fachada – como na frontaria da Nova Padaria Fornecedora de Ricos e Pobres, na Calçada dos Barbadinhos, ou a Padaria Aveirense de Teixeira & Irmão, na Rua Silva Carvalho, em Campo de Ourique – ou que se limita ao piso térreo, como na Padaria Espanhola, na Rua do Vigário. No caso do Porto, um dos raros exemplos anteriores ao século XX que subsiste é o do estabelecimento de José Neto Rosas, na Rua dos Caldeireiros, cuja tabela em azulejo, do último terço de Oitocentos, encontra-se hoje parcialmente obliterada. Contudo, mais do que uma padaria, esta loja era sobretudo uma mercearia que também tinha venda de pão. Note-se que a tabela não se articula com os azulejos de padrão com motivos de ferradura, possivelmente executados na Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, nem com a cercadura desta frontaria. Outro exemplo portuense curioso é o do estabelecimento Flor de Campanhã, cujas tabelas em faianças – cada qual uma peça única bem maior que um azulejo – encontram-se há bastantes anos no Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto, uma delas com data referente ao ano de 1888 e o apelido do proprietário. Supomos que se tratasse de uma padaria, não só pela designação, mas também porque temos notícia da existência de uma padaria com esse mesmo nome em meados do século XX, situada no Largo de São Pedro, n.º 59, em Azevedo de Campanhã.

FIGURA 4 · Fachada da Nova Padaria Fornecedora de Ricos e Pobres, na Calçada dos Barbadinhos, em Lisboa (Câmara Municipal de Lisboa – Arquivo Municipal, Código de referência: PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/003/FAN/001728; detalhe).

FIGURA 5 · Fachada da Padaria Espanhola, na Rua do Vigário, em Lisboa (Câmara Municipal de Lisboa – Arquivo Municipal, Código de referência: PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/003/FAN/002646; detalhe).

FIGURA 6 · Detalhe da tabela em azulejos da frontaria do antigo estabelecimento de José Neto Rosas, no Porto (c. 1865-1895).

Já da viragem para o século XX, e ainda no Porto, é o exemplo da Padaria Independente, na Rua Adolfo Casais Monteiro. A extensa tabela azulejar, abrangendo dois alçados geminados, ostenta a designação do estabelecimento, mas quase sem elementos de ornato, salvo a cercadura, que é simples e sem elementos alusivos à panificação. Podemos encontrar paralelo, poucos anos posterior, na platibanda do edifício da Padaria Auxiliadora, situado na Rua de São Dinis, também no Porto. Porém, a tabela deste estabelecimento, com data de 1932, é bem mais pequena e o seu formato foi condicionado pelo recorte das molduras arquitectónicas que a enquadram. Com base em fotografias antigas, sabemos que existiram no Porto outros exemplos de padarias com tabelas azulejadas, ou com azulejamento propositadamente concebido para toda a fachada, nomeadamente duas padarias pertencentes à rede de estabelecimentos da Sociedade Industrial Vitória, fotografados por Domingos Alvão: a filial da "Padaria Ingleza" (edifício há muito demolido) e a Padaria União[107]. Estes exemplos limitavam-se a ser versões em azulejo de soluções publicitárias usadas nas padarias portuguesas em outros suportes: quer pintadas sobre o reboco, quer sobre a madeira das portas, quer gravadas no vidro das montras, ou mesmo em tabuletas específicas de madeira ou metal, fixadas nas fachadas.

107 Centro Português de Fotografia, Códigos de referência: PT-CPF-ALV-004110_m0001 e PT-CPF-ALV-004124_m0001.

FIGURA 7 · Duas placas em faiança com cercadura relevada da Flor de Campanhã, no Porto (Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto).

FIGURA 8 · Detalhe da tabela de azulejos da frontaria da antiga Padaria Independente, no Porto (c. 1895-1925).

Porém, a mais interessante fachada portuense de uma antiga padaria com azulejos publicitários é a da Flor do Paraíso, na Rua do Paraíso. De notar que a tabela em azulejos é muito mais decorada, polícroma, e devidamente articulada com os demais azulejos da frontaria, sobretudo com os que estão logo abaixo, entre os vãos de acesso à antiga loja. Temos já aqui a inclusão do nome do proprietário e, entre a decoração floral de gosto vagamente Arte Nova, surgem as espigas, evocando a feitura do pão.

FIGURAS 9 E 10 · A antiga padaria Flor do Paraíso, de Joaquim de Sousa Menezes e detalhe dos seus azulejos antes da reabilitação da fachada (que, infelizmente, passou pela substituição dos azulejos de padrão por réplicas). Os azulejos são atribuíveis à Fábrica do Carvalhinho (c. 1905-1925).

FIGURA 11 · Padaria da Estrela, na Rua Barão do Corvo, em Coimbrões, Vila Nova de Gaia.
Os azulejos são atribuíveis à Fábrica de Cerâmica das Devesas (c. 1908).

Outro exemplo curioso de azulejaria publicitária é a Padaria da Estrela, em Vila Nova de Gaia. Do fim da primeira década do Século XX, a tabela com a designação do estabelecimento não se impõe face aos azulejos de padrão maioritariamente em tons de verde. Na tabela publicitária não existem elementos florais ou alusões à panificação. Ainda assim, as letras, maiúsculas, são em tons de castanho com contorno a verde, exibindo as pontas bifurcadas e sendo atravessadas, ao centro, por uma tarja enrolada de tons alaranjados, criando certo volume e uma sensação de profundidade. Duas datas, uma em cada extremidade da tabela, corresponderão respectivamente à fundação (1894) e à colocação dos azulejos (1908). A atenção dada aos caracteres, mais do que a tudo o resto, nota-se também na fachada azulejada da Nova Padaria Taboense, situada na Praça da República, nas Caldas da Rainha. Os azulejos, em tons irisados de verde, apresentam as letras semi-relevadas, sendo o seu desenho de um ténue gosto Arte Nova, tal como sucede com toda a fachada do edifício, onde há mais azulejos de outro tipo, ainda que sem função publicitária. Ora, este exemplo terá saído certamente da fábrica que Rafael Bordalo Pinheiro tinha nas Caldas da Rainha, fábrica essa que, nos primeiros anos

FIGURA 12 · Caldas da Rainha, detalhe dos azulejos da fachada da Nova Padaria Taboense (c. 1900-1920).

do século XX, chegou a produzir azulejo de padrão semi-relevado com espigas, de gosto Arte Nova, especificamente apropriado para padarias. Não por acaso, azulejos deste tipo e com esta proveniência foram aplicados no interior da antiga Panificação Mecânica, no gaveto da Rua Silva Carvalho com a Rua de Campo de Ourique, em Lisboa[108].

Note-se que as espigas eram formas vegetais facilmente adaptáveis a representações ondulantes e complexas, bem ao gosto da Arte Nova. Rafael Bordalo Pinheiro misturou-as com outro motivo também recorrente no formulário decorativo da azulejaria Arte Nova: as borboletas. Porém, e também em Lisboa, podemos ver outros insectos, assim como mais motivos alusivos ao negócio comercial, nos azulejos Arte Nova de uma padaria. Referimo-nos à antiga Padaria Italiana, depois Padaria São Roque, no gaveto da Rua D. Pedro V com a Rua da Rosa. Além das espigas e das borboletas, os motivos presentes nos azulejos são os ovos, os galos e as galinhas, e as cabeças de vaca, permitindo concluir que ali fabricavam-se também produtos de pastelaria. Nos azulejos deste que é um dos mais interessantes interiores comerciais em Portugal, podemos ver ornatos típicos do formulário da Arte Nova, assim como flores e o que parecem ser abelhas – neste caso eventualmente aludindo ao mel como ingrediente para pastelaria. Apesar de tudo, a fachada da antiga Padaria Italiana

108 Os azulejos já não existem "in situ". Encontram-se no Museu Nacional do Azulejo (N.º de Inventário: MNAz 6875 Az).

não apresenta revestimento azulejar alusivo à actividade comercial. O mesmo sucede numa outra padaria de Lisboa, situada aos Anjos, vários anos posterior, que é hoje designada como Padaria Saudade. O interior é todo revestido com azulejos, possivelmente da Fábrica Lusitânia, havendo painéis figurativos alusivos à ceifa e ao fabrico do pão. O exterior, porém, é bastante simples. Efectivamente, a um interior com azulejos que ilustram de modo ostensivo o comércio de pão, não tem de corresponder aplicação azulejar similar na frontaria, e vice-versa. Aliás, um dos mais interessantes interiores de uma antiga padaria em Portugal encontra-se num edifício cuja frontaria é bastante discreta. Referimo-nos à Padaria Lisbonense, de José Maria Caetano de Matos, em Ponta Delgada, cujos azulejos foram adquiridos em França e são de gosto Arte Nova. Num dos painéis, de carácter alegórico e representando certamente Ceres, uma figura feminina carrega um molhe de trigo que acabou de ceifar. Os insectos voadores – possivelmente abelhas – pontuam também neste painel, de grande policromia. Entre as flores, de notar as papoilas, que foram muitíssimo representadas durante a vigência da Arte Nova, estando até presentes num dos modelos de azulejo de padrão semi-relevado com motivo da espiga, da fábrica Bordalo Pinheiro. Aliás, estas flores, em associação com as espigas, surgem no friso de cercadura da tabela alusiva à Padaria Popular de J. A. Ferreira, situada em Setúbal, na Avenida dos Combatentes da Grande Guerra. A própria Fábrica de Louça de Sacavém concebeu azulejos de padrão e frisos para aplicação em padarias, nos quais também associa as espigas às papoilas. Um destes padrões estava aplicado na padaria da Praça Duque de Saldanha, em Lisboa, já demolida. Idêntica associação entre espigas e papoilas, em azulejo de padrão, até há bem pouco tempo ainda se via numa antiga padaria de Santarém, cujos azulejos eram iguais aos de uma outra padaria, na Rua da Oliveira ao Carmo, entretanto retirados e hoje no acervo do Museu da Cidade de Lisboa.

Com base nos exemplos que pudemos documentar, os primeiros vinte anos do século XX terão sido a época áurea da aplicação de azulejaria ornamental às padarias. Infelizmente, várias aplicações deste género já não se encontram "in situ", como a da antiga padaria da Avenida Visconde de Valmor, em Lisboa – cujos azulejos, de gosto Arte Nova, encontram-se atribuídos à Fábrica de Cerâmica Lusitânia – ou como a da antiga Padaria Independente, situada na Rua da Graça, n.º 80, também em Lisboa. Dois painéis de azulejos presumivelmente da década de 1920 e pintados na oficina da Bempostinha, estão hoje no Museu Nacional do Azulejo, apresentando ainda evocações da Arte Nova. Um é uma composição floral com a designação da padaria e o outro representa a ceifa.

FIGURA 13 · Lisboa, detalhe de um silhar de azulejos no balcão da antiga Padaria Italiana (c. 1900-1915).

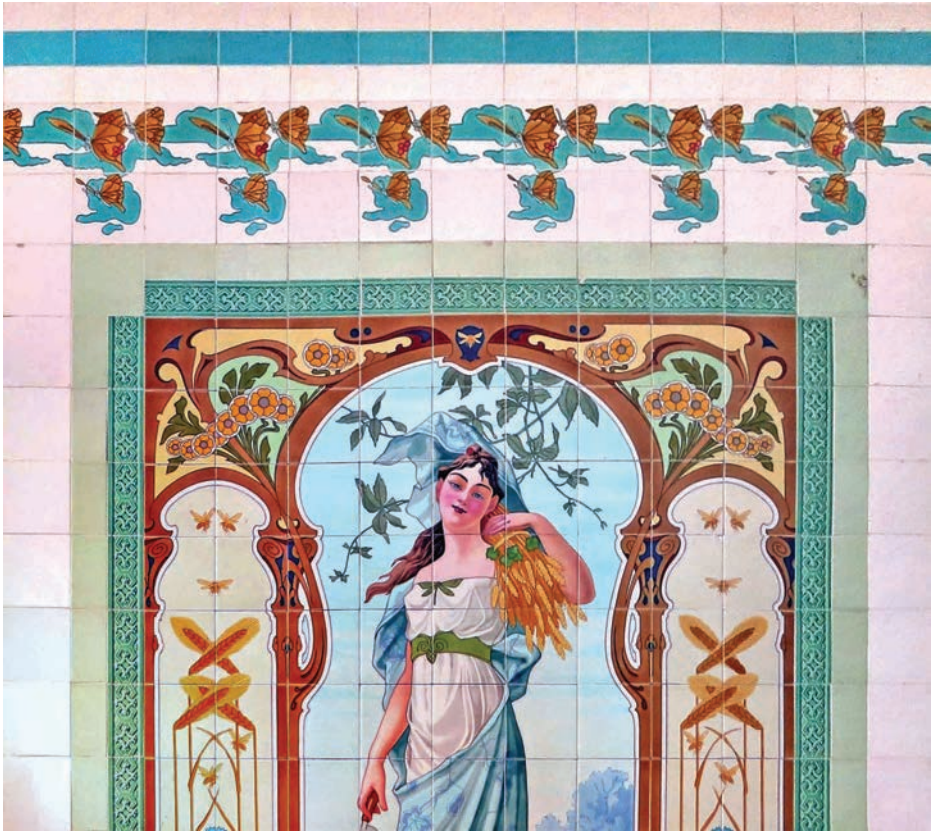


FIGURA 14 · Ponta Delgada, detalhe de um painel na antiga Padaria Lisbonense (c. 1900-1915).

FIGURA 15 · Setúbal, Padaria Popular (foto de Vítor Rafael Sousa).

FIGURA 16 · Detalhe de um friso com duas fiadas de azulejos, concebido no início do século XX para padarias (Museu de Sacavém, Centro de Documentação Manuel Joaquim Afonso, Cota: DES1865).

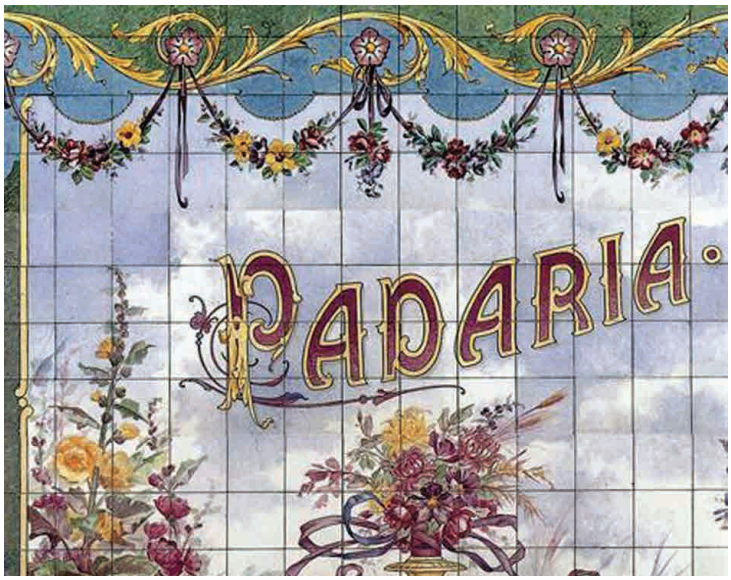


FIGURA 17 · Parte de um dos painéis da Padaria Independente da Rua da Graça, hoje no Museu Nacional do Azulejo (foto de Isabel Pires, www.matriznet.dgpc.pt).

A aplicação azulejar de grande interesse da antiga Padaria *Flor Aveirense,* de Sisnando Nunes da Silva, também já não se encontra "in situ". Supostamente da década de 1920 e da Fábrica de Louça de Sacavém, o painel com a designação da fábrica encontra-se hoje exposto no Centro Interpretativo do Moinho de Armação, em Alcabideche, no concelho de Cascais. Mais uma vez, a composição floral inclui espigas, e estas estão acompanhadas de papoilas. Felizmente, uma das mais interessantes e eruditas aplicações azulejares em padarias portuguesas permanece no contexto original. Trata-se dos painéis figurativos pintados por Jorge Colaço para o depósito de pão da Sociedade Industrial Aliança, junto à Praça da Figueira, em Lisboa. Estes painéis foram executados sensivelmente na mesma época em que foi concebida a fachada azulejada da Padaria Popular do Largo da Freiria, em Coimbra.

Em suma, das primeiras quatro décadas do século XX, conhecem-se em Portugal algumas padarias com composições em azulejo de feição mais ou menos publicitária, no exterior e/ou no interior, supondo-se que tenham existido bastantes mais. Além das já referidas, podemos mencionar a Cooperativa "A Padaria do Povo", na Rua Luís Derouet. Situada em Campo de Ourique, em Lisboa, ostenta uma tabela de grande dimensão no eixo da fachada, alinhada com a barra de arquitrave de azulejos. A ornamentação é contida, limitando-se a alguns conjuntos

FIGURA 18 · Painel no coroamento da fachada da antiga Padaria Palmeira, no Porto, atribuível à Fábrica do Carvalhinho (c. 1910-1930).

FIGURA 19 · Detalhe do projecto para alteração à frontaria da Padaria Costa Cabral, situada na rua portuense com o mesmo nome, nos números 137 e 139 (A.H.M.P., Licença de obra n.º: 852/1921, fl. 219).]

de flores. Para a região norte de Portugal continental, podemos mencionar a Padaria Higiénica do Calvário, em Rio Tinto, no concelho de Gondomar – com uma tabela a toda a extensão da fachada, ostentando caracteres polícromos, mas sem mais decoração – ou a singela tabela da Padaria Três Estrelas, na Rua de Elias Garcia, na Póvoa de Varzim. Uma outra antiga padaria do norte do país merece menção, pela sua aplicação azulejar no coroamento, que se torna invulgar por ser a única parte da fachada com painel figurativo. Representa uma menina com foice e molhe de trigo. Trata-se da antiga Padaria Palmeira, na Rua Costa Cabral, n.º 757-759. Na mesma rua, mas a algumas centenas de metros de distância, existiu uma outra padaria, pertencente à Sociedade Portuguesa de Panificação, Limitada, cujo projecto, de 1921, previa painéis figurativos de azulejos nos flancos da porta principal, além de tabela com a designação "Padaria Costa Cabral"[109]. Actualmente, esta frente de loja não existe e não pudemos confirmar se chegou a existir, embora nos pareça muito provável que sim.

109 ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DO PORTO (A. H. M. P.), Licença de obra n.º: 852/1921, fl. 219.

2.2. Análise aos azulejos da Padaria Popular do Largo da Freiria

A contextualização sumária que empreendemos nos parágrafos anteriores permite perceber que a Padaria Popular do Largo da Freiria foi, ao mesmo tempo, caso comum e incomum, em termos de azulejamento. De todas as padarias que mencionámos, é talvez aquela em que existe mais contraste entre a efusividade da fachada e a sua falta de protagonismo na malha urbana, visto situar-se ao fundo de um recanto de uma rua estreita. Considerando que os vários membros da família Rodrigues da Bela ligados à panificação tiveram padarias em algumas localidades e só temos notícia de esta em Coimbra com azulejos figurativos na frontaria, fica a dúvida sobre se a opção por enobrecer esta fachada não terá sido precisamente para compensar o facto de ficar algo "escondida".

O edifício, com rés-do-chão e mais três pisos, situa-se nos números 12 e 13 do Largo da Freiria – recanto situado a meio da Rua Eduardo Coelho. Apesar de concebido para ter comércio no piso inferior e habitação nos pisos superiores, a componente publicitária extravasa o piso térreo. Os azulejos, polícromos, medem 14x14 centímetros. Foram pintados à mão livre, mas também com aerógrafo e, eventualmente com estampilha (no caso do friso), em tons de azul, verde, rosa, amarelo, laranja (ou ocre), castanho e preto sobre fundo branco estanífero. A aplicação azulejar divide-se em dois registos verticais: o inferior a toda a largura do alçado e situado entre o rés-do-chão e o primeiro andar, e o superior mais estreito e entre os vãos de janela.

Quanto ao primeiro registo, preenchendo na totalidade o espaço, pode ler-se, inserida numa larga cartela de azulejos brancos pontualmente decorada com ramos de flores, a seguinte inscrição publicitária "PADARIA POPULAR / AGOSTINHO RODRIGUES BELA", em tom verde e castanho respectivamente. Ao centro e sobre os dois vãos de portas, existem azulejos mais recentes, com a inscrição "SNACK-BAR", visto que a loja já não funciona como padaria há algumas décadas. A designação "PADARIA POPULAR" foi pintada em maiúsculas com serifa, portanto com caracteres distintos daqueles que formam o nome do proprietário – também em maiúsculas mas mais arredondadas e sem um tão forte impacto.

Ao centro do segundo registo, entre os dois vãos de janela, encontra-se um painel representando a imagem da Rainha Santa Isabel executada pouco mais de vinte anos antes por António Teixeira Lopes, e de grande devoção em Coimbra. Aliás, na cidade existem alguns painéis com a representação dessa mesma imagem da Rainha Santa, geralmente mais pequenos, na linha dos registos de santos em azulejos que se aplicavam nas frontarias das casas no período barroco; costume que foi recuperado pela estética da Casa Portuguesa.

PADARIA POPULAR
AGOSTINHO RODRIGUES BELA
SNACK-BAR
12
13
ABERTO

FIGURAS 20, 21, 22 E 23 · Padaria Popular, perspectiva geral, detalhe do painel figurativo principal e dois pormenores do mesmo.

Por conseguinte, estamos perante um caso invulgar de mistura entre a vertente publicitária e a vertente devocional: a primeira sobre a loja e a segunda entre as janelas da parte habitacional do edifício. E se os azulejos figurativos e ornamentais de carácter publicitário acusam ainda certa influência Arte Nova, não sendo a composição muito diferente de papéis timbrados que se usaram nas primeiras duas décadas do século XX, já o painel com a Rainha Santa reveste-se de um tom mais historicista, mostrando uma clara filiação na Casa Portuguesa.

Refira-se que toda a aplicação azulejar é cercada por um estreito friso com motivo de torçal, que abrange apenas parte da largura de um azulejo. O painel devocional com a Rainha Santa e o painel publicitário situado mais abaixo, entre as duas portas, têm as suas próprias cercaduras, do mesmo gosto, mas com diferente cor, sendo a do registo polícroma.

O painel que fica entre os dois vãos de porta apresenta, a azul sobre fundo branco, uma camponesa de cabelos curtos e ondulados e xaile aos ombros preso por uma flor ao centro. No meio de um campo, esta figura feminina tem o chapéu numa das mãos, um ancinho ao ombro e uma foice à cintura. Parece estar a fazer uma pausa na ceifa do trigo, segurando no braço um molhe deste cereal. Em segundo plano, uma parelha de bois ajuda um homem a arar o terreno. A moldura deste painel, com flores estilizadas a branco e amarelo sobre fundo azul a decorar ambos os lados, é rematada inferiormente por volutas decoradas com folhas de acanto, apresentando, ao centro, um elemento estilizado em tom rosa com pendente vegetalista amarelo. A encimar, observam-se as recorrentes papoilas, associadas às inevitáveis espigas de trigo, acompanhando a decoração do eixo do remate, que inclui mais abaixo um elemento oval rosa sobre fundo escuro, encimado por um concheado verde demarcado a branco e ladeado por volutas de acanto em tons de rosa. O topo do remate é composto por outros elementos geométricos e vegetalistas a azul, branco, amarelo, verde e rosa.

A decoração deste primeiro registo da aplicação azulejar da Padaria Popular apresenta também, do lado exterior do vão do lado sul, um festão de flores e folhas sobre fundo branco, suspenso numa patera ou espigão amarelo através de laçaria de tom branco. Presos nas fitas brancas, observam-se três ramos de espigas de trigo, ramas verdes e papoilas de tons rosa. No canto inferior da aplicação, vemos a inscrição “Fábrica Aleluia =Aveiro=”.

FIGURAS 24, 25 E 26 · Padaria Popular, registo da Rainha Santa Isabel e detalhes do festão de papoilas e espigas e da assinatura da fábrica.

Dir-se-ia que a escolha desta fábrica para a obra de azulejo derivava das origens dos Rodrigues da Bela em Cacia, mesmo ao lado daquela cidade. Porém, a verdade é que a Fábrica Aleluia surgiu em 1917, rivalizando com a sua congénere Fonte Nova e mesmo com as melhores fábricas do Porto e de Gaia. Em certo sentido, a Fábrica Aleluia foi continuadora da Fábrica da Fonte Nova, não rejeitando nos primeiros anos a herança da Arte Nova, mas iniciando um novo ciclo.

A fachada da Padaria Popular de Agostinho Rodrigues Bela é, pois, um dos melhores exemplos da produção inicial desta fábrica e também um dos casos mais curiosos de azulejaria publicitária em Portugal. Fazendo a ponte entre uma Arte Nova epigonal e já pouco assumida e a recuperação dos temas da azulejaria tradicional inerente ao gosto da Casa Portuguesa, esta fachada alia também as componentes comercial e devocional, com um toque regionalista na escolha hagiográfica.

Uma encomenda invulgar: o Conde de Azarujinha e a decoração azulejar de Pereira Cão para o Palácio Azarujinha, antigo Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta

Miguel Montez Leal[1]

Resumo

Uma encomenda invulgar: o Conde de Azarujinha e a decoração azulejar de Pereira Cão para o Palácio Azarujinha, antigo Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta

Nos últimos anos têm surgido vários estudos sobre o Palácio Pombeiro-Belas, valorizando a sua arquitectura e campanhas decorativas até ter sido comprado em 1926 pelo Estado italiano para sede da sua embaixada em Portugal.

No início do século XX o segundo Conde de Azarujinha empreende grandes reformas neste edifício que o seu pai comprara à família do Duque de Saldanha e encomenda ao pintor Pereira Cão(1841-1921) um conjunto de painéis monumentais para a escadaria e pátio de honra deste palácio.

E os painéis de Pereira Cão como que emolduram toda a história do edifício. Os painéis azulejares sublinham a arquitectura senhorial deste palácio e inserem-se numa longa tradição de enriquecer a escadaria nobre e os pátios de honra ou de recebimento das

[1] Doutor e Mestre em História de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e licenciado em História pela mesma universidade. É investigador integrado no IHA da Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e sócio correspondente do Instituto Português de Heráldica. E-mail: miguelleal@fcsh.unl.pt.
O autor destas linhas agradece todas as facilidades concedidas pelo Sr. Embaixador de Itália, Carlo Formosa, assim como à sua assessora de imprensa, Dra. Paola D' Agostino que me acompanhou durante a visita e me permitiu conhecer *in situ* e fotografar os painéis de azulejos de Pereira Cão.

antigas casas senhoriais portuguesas. A arquitectura serve como suporte para esta campanha decorativa onde a azulejaria assume e ganha uma importância singular sublinhando a memória do local onde se insere o palácio e a recordação dos seus antigos ilustres ocupantes.

Palavras-chave

Palácio Pombeiro-Belas e Palácio Azarujinha; azulejaria revivalista; eclectismo; Pereira Cão.

An unsual commission: the Count of Azarujinha and the tile decoration(made) by Pereira Cão for the Azarujinha Palace, former Pombeiro-Belas Palace at Bemposta

Abstract

In recent years, several studies have emerge about the Pombeiro-Belas Palace, highlighting its architecture and decorative campaigns until it was purchased in 1926 by the Italian state as the seat of its embassy in Portugal.

At the beginning of the 20th century, the second Count of Azarujinha undertook major renovations in this building that his father had bought from the family of the Duke of Saldanha and commissioned a set of monumental panels from the painter Pereira Cão (1841-1921) for the staircase and courtyard of honor of this palace.

And the panels by Pereira Cão frame the entire history of the building. The tile panels underline the manor architecture of this palace and are part of a long tradition of enriching the noble staircase and the courtyards of honor or reception of the old portuguese manor houses. The architecture serves as a support for this decorative campaign where the tiles assume and gain a unique importance, underlining the memory of the place where the palace is located and the memory of its former noble residents.

Keywords

Pombeiro-Belas Palace and Azarujinha Palace; revivalist tiles; eclecticism; Pereira Cão.

1. O local da Bemposta e a nova Corte da Rainha-Viúva

Em 1692, viúva há já sete anos, D. Catarina de Bragança (1638-1705), Rainha-Consorte de Inglaterra, Irlanda e Escócia[2], regressa a Portugal entrando pela Beira. Nos anos seguintes vive em diversos palácios da Corte portuguesa[3] e decide levar a cabo a construção de um novo palácio para a sua residência. Para tal foi comprando vários terrenos à Bemposta, onde então existia uma capela. O local era desafogado, com bons ares e boas vistas, nos arredores de Lisboa, mas suficientemente perto do centro da capital do reino. D. Catarina de Bragança ainda veio a ser regente do Reino, no tempo do seu irmão, o monarca D. Pedro II e viria a falecer em 1705. No local foi-se constituindo uma corte em torno da Rainha-Viúva, ex-Rainha Consorte de Inglaterra, Escócia e Irlanda. D. Catarina doa à sua açafata favorita, D. Luísa Ponce de León, um terreno no local onde viria a ser erigido o futuro Palácio Pombeiro-Belas. Também relativamente perto dali foi construído o palácio das açafatas, conhecido desde inícios do século XX, como Palácio Centeno[4]. Todos estes edifícios sublinham a existência desta Corte num local de onde se podia avistar o Tejo e o Castelo de S. Jorge, além do casario em cascata dos antigos bairros de Lisboa que emolduram a enseada onde a cidade tem assentamento.

1.1. O edifício

Em traços gerais, o palácio possuía originalmente uma planta em U com um pátio de honra ou recebimento nas traseiras. No tempo das grandes obras de José Vasconcelos e Sousa foram-lhe acrescentados novos corpos justapondo em L duas zonas: uma planta rectangular com pátio interior a Oeste e um conjunto de vários corpos edificados intercalados com terraços a Sul. A fachada principal que dá para o Largo do Conde de Pombeiro é composta por um edifício de três corpos, sendo

2 Vide Sarah-Beth Watkins, *Catarina de Bragança, Princesa de Portugal, Rainha de Inglaterra*, Editorial Presença, Lisboa, 2017.

3 Viveu nos palácios do Conde de Redondo, a Santa Marta (sede da Universidade Autónoma), habitou depois no palácio dos Condes de Soure, à Penha de França (já demolido), passou a morar no palácio do Conde Aveiras (actual Palácio Nacional de Belém) e por fim no Palácio da Bemposta, que mandou construir.

4 O Palácio Centeno situado na Alameda de Santo António dos Capuchos, pertence à Universidade de Lisboa e encontra-se à venda.

FIGURA 1 · Palácio Pombeiro-Belas, depois Azarujinha, à Bemposta. Largo do Conde de Pombeiro. Actual Embaixada de Itália em Portugal. Foto de Miguel Montez Leal.

o central e nobre, de dois pisos e ligeiramente avançado em relação aos corpos laterais, à sua direita e esquerda e que são apenas de um piso. No corpo lateral esquerdo encontra-se a entrada nobre que foi decorada por Pereira Cão. O edifício tem um corpo principal coberto por um telhado de quatro águas e os restantes corpos por telhados de três águas. Possui boas cantarias, varandas de ferro forjado e uma grande riqueza decorativa interior, particularmente no que diz respeito aos estuques, aos tectos de masseira, à pintura decorativa e azulejaria, assim como às representações heráldicas dos seus antigos moradores. O piso nobre é rasgado por oito janelas de sacada. O edifício é de uma grande contenção formal exterior em estilo tardo-rococó e com uma muito maior riqueza nos seus interiores, tal como em muita da arquitectura senhorial portuguesa, como é característico do Sul e da Europa latina, nomeadamente em Espanha e em Itália. O alçado lateral Sul que dá para a Calçada do Conde de Pombeiro possui intercalado entre os três corpos salientes zonas ajardinadas em terraço e delimitadas por gradeamentos de ferro forjado. No interior deste lote estende-se um jardim de cerca de meio hectare de terreno com várias espécies arbóreas, um obelisco que homenageia os italianos residentes em Portugal e que tombaram na primeira guerra mundial, uma pedra heráldica dos Viscondes de Azarujinha no pavilhão do extremo norte e a Ermida

de Santa Maria Madalena, o edifício mais antigo de todo o conjunto, datado do século XVI. Todo o conjunto discreto possui uma certa solenidade, sobriedade, majestade e austeridade.

1.2. O passado do palácio: D. Luísa Ponce de León, os Pombeiro e os Belas

A construção do futuro Palácio Pombeiro-Belas iniciou-se em 1702 após um pedido ao senado de Lisboa[5] de D. Luísa Ponce de León. D. Luísa era fidalga castelhana (filha de Alfonso de Herrera y Cordoba e de Luisa de la Cadena Ponce de León), dama da rainha D. Maria Luísa de Gusmão, e depois açafata da Rainha D. Catarina de Bragança, casada com Pedro de Castelo Branco[6] da Cunha, 1.º Conde de Pombeiro, título criado por D. Afonso VI a 6 de Abril de 1662.

O palácio foi muito atingido pelo grande terramoto de 1 de Novembro de 1755 e foi reconstruído e transformado na década de 80 do mesmo século por D. José Luís de Vasconcelos e Sousa (1740-1812),filho do 1.º Marquês de Castelo Melhor, Desembargador dos Agravos da Casa da Suplicação, conselheiro de Estado, embaixador em Londres, casado com D. Maria Rita de Castelo Branco Correia e Cunha (1769-1822), descendente da família original (os Ponce de León e Castelo Branco) fundadora e herdeira proprietária deste palácio. Pelo casamento D. José Luís de Vasconcelos e Sousa assume o título de 6.º Conde de Pombeiro. Vasconcelos e Sousa era bacharel pela Universidade de Coimbra, formado em Cânones, homem erudito e culto e será responsável pelas grandes obras que o palácio teve. Homem herdeiro do espírito das Luzes, *a la page*, funda neste palácio, em 1790, a Academia Nova Arcádia[7] onde recebe e convive com alguns dos mais ilustres homens das letras portuguesas de Setecentos. O poeta Domingos Caldas Barbosa dirige esta academia, onde participaram entre outros vultos, Belchior Curvo Semedo, Joaquim Severino Ferraz de Campos, Francisco Joaquim Bingre, o padre José Agostinho de Macedo e o poeta sadino Manuel Maria Barbosa du Bocage. Em 1801 é-lhe concedido o título de 1.º Marquês de Belas.

[5] Vide o pedido para a construção do palácio no Arquivo Municipal de Lisboa: AML, *Livro de Cordeamentos* 1700-1705, s. n.

[6] Estes Castelo Branco eram senhores do morgado de Sacavém (à entrada de Lisboa), de Pombeiro (a antiga Pombeiro da Beira, perto de Arganil) e de Belas (perto de Sintra).

[7] Sobre a Academia Nova Arcádia vide Sofia Ferreira Braga, "O Ciclo de Pintura Mural de Cyrillo Volkmar Machado no Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta (Lisboa)", pp. 145-166 in *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial Anatomia de Interiores*, (Coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e Ana Pessoa), Universidade Católica Editora-Porto e CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP), 2018, pp. 145-166.

FIGURA 2 · Pormenor de um dos painéis de azulejos do pátio de honra ou de recebimento pintado por Pereira Cão. Foto de Miguel Montez Leal.

D. Maria Rita, tal como as antecessoras moradoras neste palácio e da família assumia os cargos de Corte entregues à nobreza: era dama de companhia de D. Maria I (filha do monarca D. José I e de D. Mariana Vitória de Bourbon).

No espaço de tempo que medeia entre esta geração dos Condes de Pombeiro e a do primeiro Visconde e Conde de Azarujinha não há notícia de obras de vulto neste edifício palaciano. Apenas no século XX, entre 1909 e 1911, já com o arquitecto Norte Júnior, é que o edifício vem a receber obras complementares e depois novamente algumas naturais alterações quando o edifício foi comprado e ficou a pertencer à Embaixada de Itália que soube, desde então, conservar a riqueza decorativa dos seus interiores(em pintura decorativa, painéis azulejares, estuques, cantarias e heráldica), a fluidez e circulação arquitectónica entre os diferentes corpos do edifício, e o seu estilo, que é essencialmente tardo-rococó, e de uma grande sobriedade e contenção, tal como muitas casas senhoriais portuguesas.

Nas gerações seguintes, cerca de 1870, D. António de Castelo Branco[8] (1842-1891), bisneto dos primeiros marqueses de Belas, 9.º Conde de Pombeiro e 3.º Marquês de Belas vende este palácio ao marechal Duque de Saldanha, João Carlos de Saldanha Oliveira e Daun (1790-1876), que faz deste a sua residência.

Pouco depois o palácio é vendido pela família Saldanha ao 1.º Visconde de Azarujinha.

1. 3. O Visconde de Azarujinha

Filho de António Dias de Freitas, natural de Boticas, Trás-os-Montes, mais tarde grande negociante em Lisboa e capitão, Cavaleiro da Torre e Espada e de Libânia Carlota Gonçalves, natural da Ribeira de Santarém, o primeiro Visconde de Azarujinha[9], António Augusto Dias de Freitas (1830-1904), título criado por D. Luís I, a 11 de Agosto de 1870, foi elevado à Grandeza de Conde, em sua vida, por decreto de 23 de Setembro de 1890 por D. Carlos I.

O primeiro Conde de Azarujinha foi um grande industrial e homem de negócios com uma imensa fortuna distribuída por fábricas (vidros, minérios, têxteis), banca, seguros, indústria automóvel e propriedades agrícolas, grande industrial do sector vidreiro, concessionário da Real Fábrica da Marinha Grande, fundador da Fábrica Nova, director do Mercado da Praça da Figueira, em Lisboa, Director da Companhia dos Carros Ripert, sócio do Banco de Portugal, sendo um dos seus principais accionistas, director da Fidelidade, da Companhia das Lezírias, dos Caminhos de Ferro, pertenceu aos corpos sociais da Companhia das Águas de Lisboa, da Real Fábrica de Fiação de Tomar, da Companhia da Moagem em Viana do Castelo, da Companhia de Ferro e Carvão, da Companhia Exploradora das Jazidas de Alencarce. O seu património agrícola estendia-se pela Estremadura, margem sul e Alentejo: na Azaruja (Sobra, Carvalho, etc.), São Miguel de Machede (herdade da Azarujinha, actualmente courelas da Azaruja e courelas da Toura), Campo Maior, Alandroal, Montemor, Benavente, Vila Franca, Cartaxo e Sintra. Detinha ainda as herdades de Coelheiros

[8] D. António de Castelo Branco casou duas vezes: a primeira com D. Júlia de Oliveira Pimentel (fiha dos segundos Viscondes de Vila Maior) e a segunda vez com D. Maria da Piedade de Lacerda Lebrim e Vasconcelos, camarista da Rainha D. Maria Pia de Sabóia. Foi um famoso toureiro amador nas chamadas touradas de fidalgos e era um amante do teatro. Conta-se que desempenhou o papel de D. Manuel de Sousa Coutinho, no drama *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, representado no Teatro D. Maria II. Vide site Geneall. Portal de Genealogia.

[9] Vide Afonso Eduardo Martins de Zúquete (Direcção de), Nobreza de Portugal e do Brasil, Editorial Enciclopédia Lda., Lisboa=Rio de Janeiro, 1960, Vol. Segundo, p. 359.

FIGURA 3 · Entrada nobre do Palácio Azarujinha com a representação armoriada da família pintada em azulejos por Pereira Cão. Foto de Miguel Montez Leal.

e anexas, Branca de Almeida, etc, perto da Igrejinha. Em Alcochete era proprietário de salinas, Gema, Camela, Tecelôas de Fora, Os Trinta, Inferno Grande, Inferno Pequeno, Peixinho, Pata, Tabuleiro Pequeno, Moças, Capela, Do Pipeiro, Raposeira do Norte. Foi ainda proprietário das salinas de Restinga e Pinheirinhos perto da Aldeia Galega[10].

Era também Par do Reino (hereditário) e Fidalgo da Casa Real, Deputado e Vereador da Câmara de Lisboa.

O Conde de Azarujinha casou com D. Joana de Sequeira Pinto, filha do Juiz Conselheiro de Sequeira Pinto, Enfermeiro-Mor, Par do Reino (por sucessão), senhor do Palácio da Costa do Castelo (hoje Vila Flor). Desde casamento não houve descendência. Teve Libânio Augusto Severo Dias de Freitas (1871-1930), seu filho único, que perfilhou[11] e que foi o que fez a grande encomenda de azulejaria.

10 Actual Montijo.

11 Vide Geneall,Portal de Genealogia, Título de Azarujinha(Viscondes e Condes).

FIGURAS 4 E 5 · Entrada nobre do palácio com os painéis azulejares representando a partida para Inglaterra de D. Catarina de Bragança para se casar com o monarca Carlos II. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURAS 6 E 7 · Detalhe dos azulejos da entrada nobre feitos por Pereira Cão a partir das gravuras de Dirk Stoop. Foto de Miguel Montez Leal.

1.4. A encomenda do segundo Conde de Azarujinha

Libânio Augusto Severo Dias de Freitas (1871-1930), filho único do primeiro Visconde e Conde da Azarujinha, perfilhado pelo pai a três dias da sua morte (foi perfilhado por escritura de 09. 08. 1898 -tabelião Emídio José da Silva- e aberto novo registo de baptismo a 10. 02. 1904[12]), em 1904 é herdeiro universal de todos os bens do progenitor. A família possuía várias casas, mas o segundo conde decide enobrecer e engrandecer o Palácio Pombeiro-Belas, onde o seu pai vivera nos últimos anos de vida. O seu pai residira antes também perto da Bemposta, ao Campo de Santana, num edifício que depois arrendou ao Instituto Oftalmológico. Anos depois, cerca de 1870, como antes adiantámos, comprou à família Saldanha o Palácio Pombeiro-Belas.

Mas no *hinterland* de Lisboa e da Corte a família possuía ainda um chalet no Estoril (que vai acabar por dar o nome à praia da Azarujinha), outro em Paço de Arcos, a Quinta do Porto, em Massamá (perto de Queluz), a Quinta de São João da Coidiceira, em Loures, e o Palácio na Azaruja, perto de Évora. A fortuna da família era no início do século XX uma das maiores e consolidadas de Portugal e o seu filho, o segundo Conde, chegou a ser o terceiro maior contribuinte de Portugal. Libânio Augusto Dias de Freitas era fidalgo cavaleiro da Casa Real e comendador da Conceição.

Este titular encomenda ao pintor Pereira Cão (1841-1921) um conjunto de painéis monumentais para a escadaria e entrada nobre e pátio de honra deste palácio. O artista que tinha então uma vastíssima obra na pintura decorativa e que era também autor desde os anos 80 do século XIX no campo da azulejaria, procurava recuperar a azulejaria portuguesa de antiga feição. Para este palácio concebe uma série de painéis que se inspiram na antiga história do edifício, na sua própria localização na zona da Bemposta, local de memória bem presente da família real e faz variadíssimas citações à história antiga dos que moraram nesta casa nobre.

Os painéis azulejares sublinham a arquitectura senhorial deste palácio e inserem-se numa longa tradição de enriquecer a escadaria nobre e os pátios de honra ou de recebimento das antigas casas senhoriais portuguesas.

12 *Idem.*

Esta campanha decorativa é feita ao tempo da intervenção (entre os anos de 1909 e 1911) e projecto do arquitecto Norte Júnior[13] de gosto ecléctico dos primeiros anos do século XX que tenta harmonizar o edifício de traça barroca com o novo gosto preponderante.

E os monumentais painéis de Pereira Cão como que emolduram toda a história do edifício. Poucos anos depois, mais concretamente em 1925, este palácio seria adquirido pela Embaixada de Itália e a autoria dos seus azulejos foi caindo no esquecimento. Este estudo procura recuperar essa memória e divulgar a enorme riqueza dos seus painéis azulejares.

A arquitectura serve como suporte para esta campanha decorativa onde a azulejaria assume e ganha uma importância singular sublinhando a memória do local onde se insere o palácio e a recordação dos seus antigos ilustres ocupantes, em citações e alusões artísticas repletas de episódios da história de Portugal, desde o embarque de D. Catarina de Bragança para Inglaterra, para se casar com o monarca Carlos II, até a um retrato do Marquês de Belas e às tradições equestres da nobreza portuguesa, entre outros temas.

Uma carta[14] do próprio punho de Pereira Cão que felizmente se conserva (que constitui prova documental) chegou aos nossos dias e assegura a sua plena autoria, mas bastaria estar atento ao seu traço e estilo, aos emolduramentos, à expressividade das flores e plantas executadas nos fundos (muito semelhantes às que pintou para muitos dos palácios e palacetes que decorou, tais como o Palácio de Estói, no Algarve, ou as pinturas do Palacete Alves Machado, ou da casa Costa Lobo, em Coimbra), assim como à qualidade do desenho, para através de um estudo comparativo não restarem quaisquer dúvidas sobre a sua plena paternidade. Podemos também estabelecer algumas comparações com os azulejos que o artista pintou uns

13 Em 1909 o arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) recebe uma encomenda de Libânio Augusto Severo Dias de Freitas, Segundo Conde de Azarujinha. A intervenção realiza-se nas fachadas que dão para o antigo pátio de honra e de recebimento e ao projectar dos edifícios ligados ao jardim de recreio. No pátio interior que receberá ao mesmo tempo a decoração azulejar de Pereira Cão, são desenhadas grandes portas e frontões de arco perfeito e moldura dupla, muito característicos do estilo deste arquitecto influenciado pelas Beaux-Arts e a art déco. Pereira Cão concebe para este corpo arquitectónico um friso azulejar com notas art déco, com flores e ornatos. Estas obras de restauro e de modificações estendem-se até 1911. Este projecto profundamente ecléctico e de acordo com os cânones em moda no início do século XX procurou unir e integrar esta nova ala intervencionada com todo o restante conjunto palaciano tardo-rococó.

14 Carta de Pereira Cão a Júlio de Castilho (de quem era amigo pessoal), não datada, ANTT: "Todos os dias das 9 às 5 estou certo na Fabrica da Viuva José Dias R. de Sta. Anna à Lapa 148 (...) vêm aqui comprar louças indígenas muitos fidalgos, e vêem os trabalhos nossos que muitos estou fazendo para o Palacio dos Condes de Pombeiro-hoje Azarujinha. Se passar à Bemposta, entre no pateo, o conde estima que vejam, já lá estão 3000 azulejos pintados representando a nobre arte de cavalaria do Marquês de Marialva". A ortografia da época foi mantida.

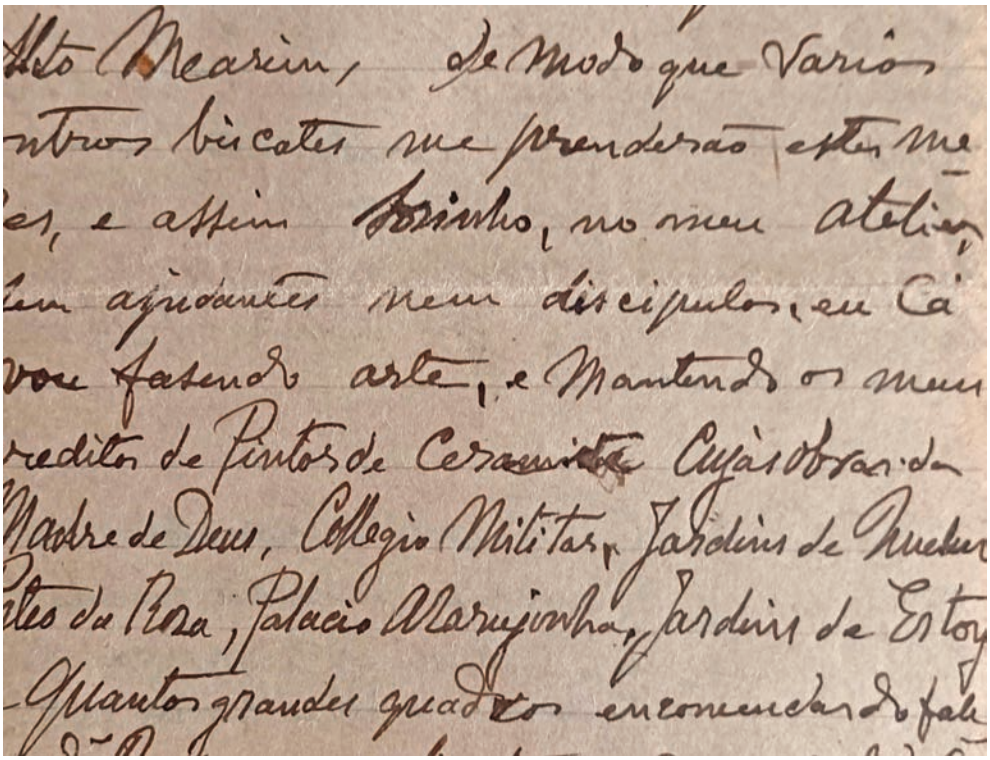


FIGURA 8 · Excerto do original da carta de Pereira Cão, datada de 9 de Agosto de 1920 (Lisboa) e dirigida ao seu genro José Estevão Cacella de Victoria Pereira (1877-1952) e filha D. Maria Adelaide de Sousa Pereira (1888-1959). Colecção particular da família de Pereira Cão e Victoria Pereira.

anos antes, entre 1904 e 1906, para o pátio de honra do Palácio da Rosa, da família Castelo Melhor. No início de Agosto de 1920, Pereira Cão escreve uma carta ao seu genro, José Estevão Cacella de Victoria Pereira (1877-1952), casado com a sua filha D. Maria Adelaide de Sousa Pereira e no meio de outros assuntos pessoais e familiares faz uma listagem das principais obras que fez até então no campo da azulejaria.

Lisboa, 9 de Agosto de 1920, segundo e quinto fólio:

Queridos Filhos:

Nestes repositórios do muito que fui fazendo durante quarenta anos, e o que é mais desde essas épocas, até hoje a minha obra duplicou-se, e as coisas mais notáveis, são desde então para cá há bons vinte anos [...]. A Marquesa de Alegrete suspendeu as

obras por três meses (o que eu estimei). Tenciono recomeçar no princípio de Novembro, e até lá eu estou assoberbado com trabalhos cerâmicos para o Dr. Egas Moniz, para o Dr. António Centeno, para o opulento lavrador Vicente Themudo, para o Salvador Alto Mearim, de modo que vários outros biscates me prenderão estes meses, e assim sozinho, no meu atelier, sem ajudantes nem discípulos, eu cá vou fazendo arte, e mantendo os meus créditos de pintor ceramista cujas obras da Madre de Deus, Colégio Militar, Jardins de Queluz, Pátio da Rosa, Palácio Azarujinha[15]*, Jardins de Estói e quantos grandes quadros encomendados pelo falecido José Queiroz, lá estão na Casa de Arcos de Valdevez, grandes quadros do Dr. F. Teixeira de Queiroz, a tristemente célebre Igreja de Carcavelos que é um primor, seria um enfado mencionar a linda capela do Casal do Farto (Leiria) e cabe-me a honra de ser eu quem há poucos meses pintei o D. Nuno Álvares Pereira, copiado da gravura da época que vem no belo livro do Oliveira Martins (Nun'Álvares) e lá foi para a cidade da Guarda. [Itálico nosso.]*

A encomenda do segundo Conde de Azarujinha ao pintor Pereira Cão inscreve-se na época em que o palácio recebeu novas obras de restauro e uma nova ala desenhada pelo arquitecto Norte Júnior, que estava então muito na moda.

Pereira Cão define um programa decorativo muito original. Uma encomenda é sempre feita através de uma relação entre o encomendante e o artista. Há pouco tempo Pereira Cão, em 1904, realizara um programa decorativo semelhante para o Palácio da Rosa, dos Marqueses de Ponte de Lima e de Castelo Melhor, homenageando através da heráldica e de diversos retratos os principais avoengos ilustres daquelas duas linhagens. Curiosamente, como vimos o Palácio Pombeiro-Belas também pertenceu, como vimos, a D. José de Vasconcelos e Sousa, da família Castelo Melhor(e Conde de Pombeiro pelo casamento).

Recorrendo à memória do local e à história de D. Catarina de Bragança, que deu origem a este bairro, de certa forma e fazendo algum paralelismo, o bairro de Queens da capital portuguesa (juntamente com o seu homólogo de Nova Iorque), juntando as armas de família na entrada nobre do palácio, da nova família detentora do palácio, os condes de Azarujinha, acrescentando-lhe a memória dos fundadores do palácio, os Pombeiro e os Belas, o erudito Marquês de Belas e as tradições de arte equestre à moda de setecentos da nobreza portuguesa, Pereira Cão faz um trabalho tão bem pensado e articulado que quase tudo o que retrata parece coevo. Em camadas conta-nos a história do palácio, a memória régia do sítio, as famílias que o habitaram, num trabalho

15 O sublinhado é nosso.

de tal forma tão bem cerzido, que pode confundir o leitor e espectador menos atento. Os azulejos são pintados à maneira do século XVIII, sem possibilidades de retoque e nos tons utilizados à época. Apenas nos fundos dos painéis do pátio de recebimento ou de honra o artista se denuncia ou propositadamente comete um anacronismo ou incoerência estética nos fundos dos painéis, ao colocar todos aqueles arbustos e juncos já próximos de uma estética arte nova e também influenciados por aquele que fora o seu mestre na azulejaria, Luís Ferreira das Tabuletas[16]. Estes fundos são muito próximos dos azulejos que concebeu para os jardins do palácio do Visconde de Estoi, no Algarve e também muito semelhantes a alguma pintura decorativa que concebeu, como por exemplo, para a casa Costa Lobo, em Coimbra.

Pereira Cão recorre às gravuras do holandês Dirk Stoop[17](cerca de 1615-1686), que retratam a partida de Catarina de Bragança e a sua chegada a Inglaterra, e passa-as fielmente para azulejo, fazendo *zooms* nas cenas que lhe parecem mais importantes e cenográficas. Assim percorre todo o lambrim da entrada nobre do palácio, colocando ainda a figura de um pajem da Rainha na parede interior da fachada e virada para a escadaria de honra, dividida em duas, onde se encontram em lugar central e em grande destaque as armas da família dos condes de Azarujinha. No pátio de honra ou de recebimento, que nos vem já do primitivo edifício, retrata o Conde de Pombeiro e o Marquês de Belas e na galeria abobada de acesso ao jardim de recreio, recorrendo a gravuras conhecidas dos tratados de arte equestre[18],

16 Para Luís António Ferreira da Silva (1806-1873), que ficou conhecido como "Ferreira das Tabuletas" veja-se adiante o artigo de António Cota Fevereiro, que fixa definitivamente a biografia do artista, através de uma sólida documentação. António Cota Fevereiro, "Luiz Ferreira das Taboletas: desconstrução e construção de uma biografia" in *Artis, Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 6,2018, pp. 22-29. O principal pintor de azulejos do século XIX, chegou a ser o director artístico da Fábrica Viúva Lamego (para a qual pintou a exuberante fachada), tal como mais tarde o próprio Pereira Cão também o seria. Trabalhou durante muitos anos na Fábrica da Calçada do Monte.

17 Vide os trabalhos de investigação de Susana Varela Flor sobre este artista holandês: "Dirk Stoop (1618-1686) in *Portugal: paintings, engravings and tiles". Journal of the Tiles & Architectural Ceramics Society*, 2013 e "'Que las riquezas del mundo parecían estar allí cifradas': *Catherine of Braganza's wedding festivities in the contexto of the Portuguese Restoration (1661-1662)". Archivo Español de Arte* 88 350, 2015, pp. 141-156. Dirk Stoop nasceu em Utreque, nas Províncias Unidas, por volta de 1615 e morreu no seu país natal e na mesma cidade onde nasceu, em 1686. Veio para Portugal no reinado de D. João IV entrando ao serviço do monarca como gravador. Foi também pintor e fez várias séries de gravuras a água-forte. Em 1662 acompanhou na sua viagem a Infanta D. Catarina de Bragança para se casar com o monarca inglês Carlos II. Depois de ter vivido em vários países europeus regressou à sua terra natal em 1678. Sobre Portugal é conhecida uma Vista da Igreja e *Convento de Belém*, um *Retrato de D. Catarina*, a série de oito vistas de Lisboa gravadas a água-forte, e as sete gravuras da partida de D. Catarina saindo do Terreiro do Paço até chegar a Hampton Court em Inglaterra.

18 Recorrendo à obra de Manuel Carlos de Andrade, *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavallaria offerecida ao senhor D. João Principe do Brasil, Regia Officina Typografica*, Lisboa, 1790. Pereira Cão reproduz fielmente em azulejo estas gravuras. Apenas nas molduras dá azo à sua criatividade.

reproduz fielmente esses desenhos e homenageia as tradições fidalgas equestres dos nobres portugueses, de que alguns moradores deste palácio foram fiéis praticantes e cultivadores, e da própria família real, num bairro onde ecoavam muitas histórias da Corte portuguesa. D. Catarina de Bragança, a memória dos Pombeiro e dos Belas, a tradição de arte equestre da nobreza portuguesa, é este o programa decorativo do artista que pegando no fio da linha do tempo o puxa desde o século XVII e o estende até ao século XX e aos seus actuais proprietários seus encomendantes, os Condes de Azarujinha. Curiosamente o trabalho não está assinado, o autor nem sempre o faz, nem na pintura decorativa, nem na azulejaria.

O artista era dotado de um grande sentido de humor e creio que aqui o não ter assinado foi uma opção consciente: os desenhos reproduzidos não são da sua lavra (mas isso era também muitas vezes um hábito na pintura de azulejaria), a concepção do programa é toda ela eloquente, e era preciso conhecer bem a história da casa para entender a escolha deste programa decorativo. Ao mesmo tempo para a posteridade, não sabendo o artista que num futuro não tão distante, os laboratórios de restauro seriam capazes de datar com bastante rigor os painéis, o artista estava a criar uma cenografia em que tudo parecia antigo, mas que, de facto, não o era. Pereira Cão cresceu no São Carlos, foi cenógrafo na sua juventude, e foi sempre um criador de cenografias e ilusões. Por outro lado, os Azarujinha, além de uma imensa fortuna e de um brasão de armas e títulos relativamente recentes, não tinham ainda, em relação a este palácio, muita história própria e pessoal para contar. Acredito que este programa tenha sido bem gizado pelos titulares proprietários da casa e pelo artista, já com uma larguíssima experiência e percurso activo artístico.

Muitos historiadores de arte continuam a classificar os artistas desta geração de serôdios e ingénuos. De ingénuos não têm nada. São revivalistas, e essa é uma opção deliberada. Desenhavam e pintavam habilmente e inovavam também até nesse remontar atrás, não que a arte tenha sempre de inovar para ser considerada de qualidade, embora muitos por preconceito de formação e de geração continuem a achar que sim. Pereira Cão era considerado nos inícios do século XX, tal como saía regularmente na imprensa, como um dos autores do "renascimento" do azulejo português, ao lado de artistas como Ferreira das Tabuletas, Rafael Bordalo Pinheiro, Jorge Colaço e outros.

FIGURA 9 · Retrato de José Maria Pereira Cão por Félix da Costa (António), 1888, Colecção particular.

1.5. Pereira Cão

Em 1909 Pereira Cão era um afamadíssimo pintor com um percurso e obra consolidados no campo da pintura decorativa, azulejaria e também pintura de cavalete. Em jovem dedicara-se à cenografia ao lado da dupla de mestres italianos residentes em Portugal, Giuseppe Cinatti (1808-1879) e Achilles Rambois (1810-1882) em trabalhos para o Teatro de São Carlos. À beira dos setenta anos tinha já um percurso activo de mais de cinquenta anos de trabalhos.

A partir de meados da década de 80 do século XIX começara a dedicar-se à pintura de azulejo, pintando segundo os processos antigos e procurando o renascer da azulejaria decorativa portuguesa que estava a ficar esquecida.

Pintara dois painéis para o Convento da Madre de Deus em Lisboa, reproduzindo em azulejo a *A Chegada e A Partida das Relíquias de Santa Auta,* fez uma grande

encomenda para o Palácio de Estoi, no Algarve, em azulejos que se aproximam já de uma estética de arte nova, obra datada e assinada de 1899 e 1904; restaurou e fez novos azulejos em falta e fez novos painéis no canal da Ribeira do Jamor, no Palácio de Queluz[19], encomenda do Rei D. Carlos (1900); concebeu os grandes painéis decorativos para o pátio do Palácio da Rosa, dos Marqueses de Ponte de Lima e de Castelo Melhor, datados de 1904[20]; para o Palácio dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais; para a Igreja de Carcavelos…; para o Colégio Militar; para a quinta da Cardiga (de Luís Sommer)… e varadíssimos outros trabalhos.

José Maria Pereira Júnior (Pereira Cão é o seu nome artístico, baseado na sua história de família) nascera em 1841 na Freguesia de S. Julião, em Setúbal, filho de José Maria Pereira, militar apoiante da causa miguelista, que após a Convenção de Évora Monte regressa a Setúbal e se torna num conhecido mestre-de-obras e também pintor e de D. Rosalina de Jesus Costa, filha do major António Luís da Costa, que fora na Legião Portuguesa à Rússia no tempo de Napoleão e que foi Governador da Fortaleza de S. Filipe da então vila de Setúbal. Era o mais novo de cinco irmãos e o único rapaz. Em 1853 com a idade de doze anos partiu para Lisboa para estudar no Instituto Industrial e na Academia Nacional de Belas Artes, que frequentou no regime nocturno, durante três anos e onde foi aluno de Tomás da Anunciação e outros conhecidos artistas. Ao mesmo tempo começou a trabalhar no Teatro Nacional de S. Carlos, como cenógrafo, ao lado dos mestres Cinatti e Rambois, que sempre considerou seus mestres, principalmente Cinatti. No Inverno pintava cenários no S. Carlos, na Primavera e Verão acompanhava estes seus dois mentores em trabalhos de pintura decorativa em palácios e palacetes pelo país fora. A pouco e pouco Cinatti foi emancipando-o e entregou-lhe algumas encomendas. Pereira Cão começa a tornar-se muito requisitado e conhecido e viaja por diversos países europeus como Espanha, França, Bélgica, Itália, Inglaterra e Grécia alargando a sua cultura visual. Em 1878 pinta a cúpula dos novos Paços do Concelho de Lisboa, assim como parte do Salão Nobre. Com 37 anos tem já um percurso assinalável. Em 1880 participa e é um dos grandes mentores do tricentenário de Camões, tendo concebido dois carros

19 Vide Sofia Ferreira Braga e José Meco, "Cyrillo Volkmar Machado e Pereira Júnior: uma parceria (improvável) no Canal do Palácio de Queluz" in Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património, 7, 2018, pp. 39-45.

20 Vide Miguel Montez Leal, "O Programa Decorativo Azulejar do pintor Pereira Cão para o pátio do Palácio da Rosa, Propriedade dos Marqueses de Castelo Melhor". In *Actas do 4. Congresso Internacional Casa Nobre -Um Património para o Futuro*, 1029-1039. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, 2017 e Miguel Metelo de Seixas, "Revivalismos Heráldicos Novecentistas: os painéis de azulejos do Palácio da rosa", pp. 217-236 in Ana Leal de Faria e Nuno Gonçalo Monteiro, *Castelo Melhor e os seus Tempos (1635-1720), CHUL*, Centro de História da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

alegóricos para o cortejo, o da Indústria e da Ciência. Em 1882 faz um projecto para sala principal do Museu de Arte Ornamental[21], antecessor do Museu Nacional de Arte Antiga, no mesmo ano em que participa também no Centenário de Pombal. Em 1889 participa na Exposição Universal de Paris[22], tendo recebido o prémio de medalha de ouro pelo trabalho decorativo que concebeu para o pavilhão português. No mesmo ano, a 18 de Julho de 1889, recebe também a mercê de Cavaleiro da Ordem de Cristo e anos mais tarde, o Rei D. Carlos, com quem privava, quis torná-lo barão de Pancas, o que Pereira Cão recusou afirmando: "Honrarias sem comedorias, não!". A sua obra foi aumentando sempre em crescendo, em edifícios públicos, em igrejas e capelas, hospitais, teatros e lojas, em palácios e palacetes da antiga nobreza e da nova elite surgida após a regeneração. Foi Presidente da Sociedade dos Artistas Lisbonenses, Director da Fábrica Viúva Lamego. São mais de cem os edifícios onde deixou obra, do Minho ao Algarve. Esteves Pereira[23] (de seu nome completo João Manuel Esteves Pereira, filho do primeiro casamento de Pereira Cão) e um dos autores do *Dicionário Portugal*… juntamente com Guilherme Rodrigues, considera-o o "nosso derradeiro pintor frescante".

> *"Pintor genérico, decorador e cenógrafo, cultivando, com distinção há mais de meio século, o ornato e as flores, em que é exímio, e a pintura cerâmica, especialmente os azulejos. Conhecendo e praticando todos os géneros e processos, antigos ou modernos da pintura decorativa dos edifícios, interior ou exterior, como o fresco, temperas diversas, a óleo, aguarela, etc., bem se pode considerar, pelo menos, o nosso derradeiro pintor frescante e o maior dos pintores-decoradores que ficaram do século XIX".*

21 "Para o vestíbulo do Museu d' Arte Ornamental também fez um projecto, que foi igualmente premiado, in Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Portugal...*, p. 637.

22 "Na Exposição Universal de Paris, em 1889, foi premiado com medalha d'ouro pelos trabalhos decorativos, especialmente de flôres, que ali pintou para a secção portugueza". In Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Dicionário Portugal*, p. 638.

23 De seu nome completo João Manuel Esteves Pereira é filho do primeiro casamento de Pereira Cão.

FIGURA 10 · O Pajem da Rainha, figura representada num painel azulejar na entrada nobre do Palácio Azarujinha. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 11 · Pátio de honra e de recebimento com friso azulejar com grinaldas de flores da autoria de Pereira Cão em arquitectura de transição para a art déco da autoria do arquitecto Norte Júnior (1878-1962). Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 12 · Vista da fachada com painéis azulejares que dá para o pátio de honra e de recebimento. Azulejos da autoria de Pereira Cão. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 13 · Pormenor dos painéis de azulejo do pátio de honra e de recebimento (lado esquerdo). Primeiro conjunto de três painéis retratando o Marquês de Belas e Conde de Pombeiro. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 14 · Pormenor dos painéis de azulejos do pátio de honra e de recebimento (lado direito). Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 15 · Pormenor do painel de azulejos do pátio de honra e de recebimento. Retrato do Marquês de Belas. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 16 · Pormenor de um painel de azulejos do pátio de honra e de recebimento retratando o Conde de Pombeiro. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 17 · Pormenores de um painel de azulejos do pátio de honra e de recebimento retratando o Conde de Pombeiro. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 18 · Arco e corredor azulejado de acesso ao jardim de recreio.
Painéis de azulejo da autoria de Pereira Cão. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 19 · Painel de azulejo do corredor de acesso ao jardim.
Legendado: Alcanzias segunda parte. Foto de Miguel Montez Leal.

Considerações finais

Durante muito tempo a autoria destes três conjuntos de painéis (os da entrada nobre, os do pátio de honra ou de recebimento e os da galeria de acesso ao jardim de recreio) estiveram esquecidos. De estilo historicista, narrativo e figurativo apresentam, como vimos, alguns traços de modernidade. Ao longo da sua história o edifício mudou muitas vezes de proprietário e em 1925 foi comprado pelo então reino de Itália para a sede da sua legação. Não assinados, a memória da sua autoria foi-se perdendo e os seus últimos proprietários nobres continuaram o seu percurso, vivendo noutras casas de família, fazendo novos casamentos e alianças e chegando até aos nossos dias, mas já afastados do bairro da Bemposta. Também de certa forma o mesmo aconteceu à memória da pintura mural do tecto do Sala Arcádia, no primeiro andar, que durante muitos anos andou atribuída a João Tomás da Fonseca (1754-1855) e afinal se veio a provar, sem qualquer margem para dúvida, ser da autoria de Cyirillo Volkmar Machado, tal como fundamentou Sofia Ferreira Braga num estudo de fundo sobre as artes decorativas deste palácio[24].

A carta que Pereira Cão escreve em 1920 é a principal prova documental basilar para a atribuição segura da sua autoria, mas o estudo comparativo com outros trabalhos do artista não nos deixa qualquer dúvida. Nos anos finais da monarquia e trabalhando para a elite da época, a antiga nobreza, os novos barões e viscondes surgidos após a Regeneração, a alta burguesia, a família real e a Igreja, Pereira Cão deixa-nos aqui uma prova mais do seu inegável talento e de uma encomenda para um mundo aristocrático e cortesão que se aproximava, sem saber, dos seus anos finais. Estes monumentais painéis azulejares permanecem maioritariamente desconhecidos dos lisboetas e dos portugueses, no geral, o que é natural e compreensível, pois constituem parte integrante da Embaixada da República Italiana.

[24] Sofia Ferreira Braga, "O Ciclo de Pintura Mural de Cyrillo Volkmar Machado no Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta(Lisboa)", pp. 145-166 in *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial Anatomia de Interiores*, (Coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e Ana Pessoa), Universidade Católica Editora- Porto e CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP), 2018.

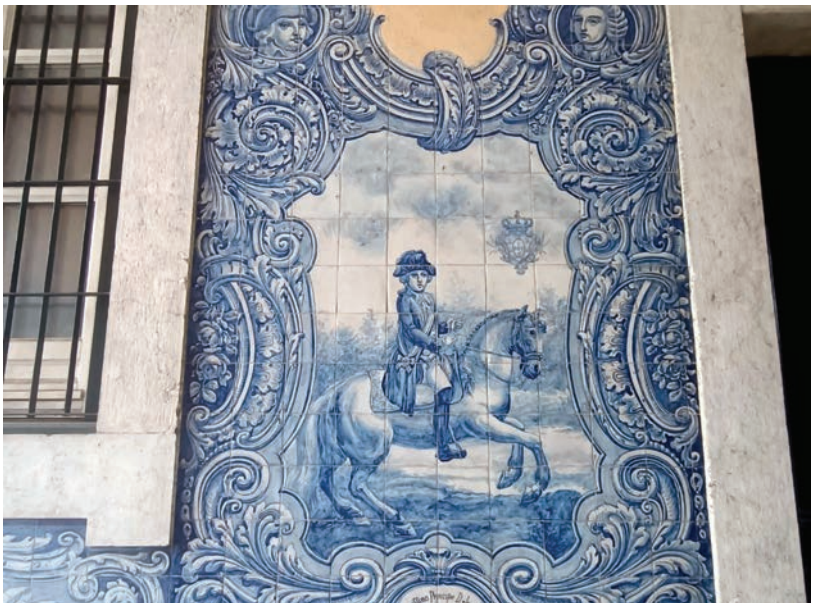


FIGURA 20 · Pormenor do painel de azulejos do corredor de acesso ao jardim de recreio. Legendado: O Sereníssimo Príncipe D. José. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 21 · Pormenor do painel azulejar do corredor de acesso ao jardim de recreio. Legendado: Correndo ao Estafermo. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 22 · Pormenor do painel azulejar do corredor de acesso ao jardim de recreio. Legendado: O Desafio das Alcanzias. Foto de Miguel Montez Leal.

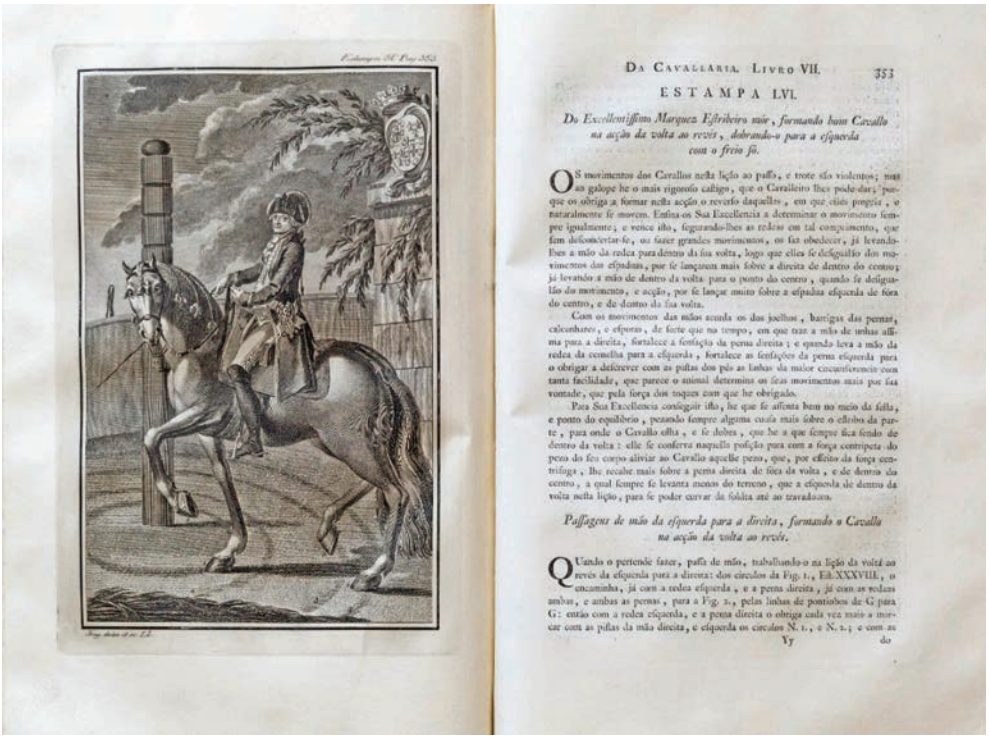
FIGURA 23 · Gravuras de Dirk Stoop.

FIGURA 24 · Painel de azulejo da entrada nobre representando a partida de D. Catarina de Bragança para Inglaterra e reproduzindo parcialmente e em zoom as gravuras do flamengo Dirk Stoop. Legendado: Casar por procuração com El-Rei Carlos II da Gran Bretanha. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 25 · Repare-se nos fundos deste painel de azulejos e compare-se com a pintura decorativa da casa de jantar da Casa Costa Lobo, ambos executados pelo mesmo artista. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 26 · Pormenor decorativo da sala de jantar da Casa Costa Lobo (Coimbra). Repare-se na semelhança com os fundos dos azulejos pintados por Pereira Cão para o Palácio Azarujinha. Foto de Miguel Montez Leal.

FIGURA 27 · Repare-se nos arbustos e plantas pintados no fundo deste painel e na sua similitude com os da casa Costa Lobo, em Coimbra. Foto de Miguel Montez Leal.



DA CAVALLARIA. LIVRO VII. 353

ESTAMPA LVI.

Do Excellentiſſimo Marquez Eſtribeiro mór, formando hum Cavallo na acção da volta ao revés, dobrando-o para a eſquerda com o freio ſó.

OS movimentos dos Cavallos nella lição ao paſſo, e trote ſão violentos; mas ao galope he o mais rigoroſo caſtigo, que o Cavalleiro lhes pode dar; porque os obriga a formar nella acção o revérſo daquelles, em que elles propria, e naturalmente ſe movem. Enſina-os Sua Excellencia a determinar o movimento ſempre igualmente; e vence iſto, ſegurando-lhes as redeas em tal compaſſo, que ſem deſconcertar-ſe, os faz grandes movimentos, os faz obedecer, já levando-lhes a mão da redea para dentro da ſua volta, logo que ellea ſe deſiguallão dos movimentos das eſpaldas, por ſe lançarem mais ſobre a direita de dentro do centro; já levando a mão de dentro da volta para o ponto do centro, quando ſe deſiguallão do movimento, e acção, por ſe lançar muito ſobre a eſpadna eſquerda de fóra do centro, e de dentro da ſua volta.

Com os movimentos das mãos acuda os dos joelhos, barrigas das pernas, calcanhares, e eſporas, de ſorte que no tempo, em que taz a mão de ſinhas aſſima para a direita, fortalece a ſenſação da perna direita; e quando leva a mão da redea da cemelha para a eſquerda, fortalece as ſenſações da perna eſquerda para o obrigar a deſcrever com as piſtas dos pés as linhas da maior circunferencia com tanta facilidade, que parece o animal determina os ſeus movimentos mais por ſua vontade, que pela força dos toques com que he obrigado.

Para Sua Excellencia conſeguir iſto, he que ſe aſſenta bem no meio da ſella, e ponto do equilibrio, pezando ſempre alguma couſa mais ſobre o eſtribo da parte, para onde o Cavallo eſtta, e ſe dobra, que he a que ſempre fica ſendo de dentro da volta: elle ſe conſerva naquelle poſição para com a força contrapeta do pezo do ſeu corpo aliviar ao Cavallo aquelle pezo, que, por effeito da força centrifuga, lhe recahe mais ſobre a perna direita de fóra da volta, e de dentro do centro, a qual ſempre ſe levanta menos do terreno, que a eſquerda de dentro da volta nella lição, para ſe poder curvar da ſolidia até ao travadouro.

Paſſagens de mão da eſquerda para a direita, formando o Cavallo na acção da volta ao revés.

QUando o pertende faser, paſſa de mão, trabalhando-o na lição da volta ao revés da eſquerda para a direita: dos circulos da Fig. 1., Eſt. XXVIII., o encaminha, já com a redea eſquerda, e a perna direita, já com as redeas ambas, e ambas as pernas, para a Fig. 2., pelas linhas de pontinhos de G para G: então com a redea eſquerda, e a perna direita o obriga cada vez mais a marcar com as piſtas da mão direita, e eſquerda os circulos N. 1., e N. 2.; e com as

Yy do

FIGURA 28 · Tratado de Arte Esquestre que Pereira Cão seguiu reproduzindo as gravuras de alta escola de equitação.

Bibliografia

Fontes

ANDRADE, Manuel Carlos de, *Luz da Liberal e Nobre Arte de Cavallaria offerecida ao senhor D. João Principe do Brasil,* Regia Officina Typografica, 1790, Lisboa.

Colecção da família de Pereira Cão e Victoria Pereira. Carta de Pereira Cão para o seu genro José Estevão Cacella de Victoria Pereira, datada de 9 de Agosto de 1920.

ESTEVES PEREIRA, João Manuel e RODRIGUES, Guilherme, Portugal, *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Edições João Romano Torres, Lisboa, 1904-1915, Vol. V, pp. 635-638.

Bibliografia

AAVV, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa-Rio de Janeiro, Vols V, VI e XXI, s/d.

ALMEIDA, D. Fernando de (Coord. De), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, Tomo 2, Lisboa, 1975.

ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*, vol. 2, Fasc. 9, Lisboa, 1952.

BRAGA, Sofia Ferreira, "O Ciclo de Pintura Mural de Cyrillo Volkmar Machado no Palácio Pombeiro-Belas, à Bemposta (Lisboa)", pp. 145-166 in *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial Anatomia de Interiores*, (Coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e Ana Pessoa), Universidade Católica Editora- Porto e CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP), 2018.

BRAGA, Sofia Ferreira e MECO, José, "Cyrillo Volkmar Machado e Pereira Júnior: uma parceria(improvável) no Canal do Palácio de Queluz" in Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património, 7, 2018.

FLOR, Susana. "Dirck Stoop (1618-1686) in *Portugal: paintings, engravings and tiles*". *Journal of the Tiles & Architectural Ceramics Society*, 2013.

FLOR, Susana Varela, "Que las riquezas del mundo parecían estar allí cifradas: Catherine of Braganza's wedding festivities in the contexto of the Portuguese Restoration (1661-1662)". *Archivo Español de Arte* 88 350, 2015, pp. 141-156.

LEÃO, Luís Ferros Ponce de, *Portas e Brasões de Lisboa*, Lisboa, s. d.

LEAL, Miguel Montez, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006, policopiada.

LEAL, Miguel Montez, ""A Pintura Decorativa do Palacete Alves Machado: um estudo de caso" in A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX), Anatomia dos Interiores". In *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro Anatomia dos Interiores*, 502-515. Lisboa, Portugal: Instituto de História de Arte da FCSH – Universidade Nova de Lisboa/Escola de Belas Artes do Rio de, 2015.

LEAL, Miguel Montez "O Programa Decorativo Azulejar do pintor Pereira Cão para o pátio do Palácio da Rosa, Propriedade dos Marqueses de Castelo Melhor". In *Actas do 4. Congresso Internacional Casa Nobre -Um Património para o Futuro*, 1029-1039. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, 2017.

LEAL, Miguel Montez, "Pereira Cão (1841-1921), Percurso e Obra de um Pintor Setubalense". In *Património Arquitectónico Civil de Setúbal e Azeitão*, 351-362. Lisboa, Portugal: LASA-Liga dos Amigos de Setúbal e Azeitão, 2019.

LEAL, Miguel Montez, "A Casa Costa Lobo, pintura decorativa na transição para o século XX em Coimbra", in Actas do 3.º Colóquio "Saudade Perpétua". Arte, Cultura e Património do Romantismo, Centro de Estudos da População Economia e Sociedade (aguardam publicação)

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Oficina Gráfica Limitada, Lisboa, 1957, Vol. III.

PAXECO, Fran, *Setúbal e as Suas Celebridades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931.

PAXECO, Óscar, *Roteiro do Tríptico de Luciano*, Neogravura, Lisboa, 1957.

SEIXAS, Miguel Metelo de,"Revivalismos Heráldicos Novecentistas: os painéis de azulejos do Palácio da Rosa", pp. 217-236 in Ana Leal de Faria e Nuno Gonçalo Monteiro, *Castelo Melhor e os seus Tempos (1635-1720)*, CHUL, Centro de História da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal. Os Artistas e as suas Obras*, vol. II, Nova Edição, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971.

TANNOCK, Michael, *Portuguese 20th Century Artists. A Biographical Dictionary*, West Sussex, Philimore & Co Ltd., 1978.

WATKINS, Sarah-Beth, *Catarina de Bragança, Princesa de Portugal, Rainha de Inglaterra*, Editorial Presença, Lisboa, 2017.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins de (Direcção de), *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Editorial Enciclopédia, Lisboa=Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Lda., Volumes Segundo e Terceiro, Lisboa, 1960.

Entre o Beato e os Anjos: do Palácio do Grilo ao Palacete do 4.º Duque de Lafões

Margarida Elias[1]

Resumo

No presente artigo iremos abordar o Palacete do 4.º Duque de Lafões, mandado construir por D. Caetano Segismundo de Bragança (1856-1927), 4.º Duque de Lafões, em 1914, e que se localiza na Rua dos Anjos. Contudo, para melhor compreendermos o contexto histórico-artístico desta construção, iremos recuar até ao século XVIII, começando por abordar a genealogia dos Duques de Lafões e a história do Palácio do Grilo, no Beato, mandado construir por D. Pedro de Bragança (1718-1761), 1.º Duque de Lafões, após o Terramoto de 1755. Subsequentemente, iremos recordar a importante personalidade de D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões, bisavô de D. Caetano de Bragança. Só depois passaremos para a antiga freguesia dos Anjos e a rua do mesmo nome, procurando compreender a razão pela qual foi escolhido este local para residência do 4.º Duque de Lafões. Por fim, iremos analisar a arquitectura e decoração deste edifício, terminado em 1921, mas ainda muito ligado quer em termos estilísticos, quer em termos sociológicos, à história do século XIX e à antiga nobreza.

O Palacete foi edificado num mundo em mudança, onde, pouco antes da altura em que foi construído, a Avenida dos Anjos (inaugurada em 1903, com o nome de Avenida D. Amélia), cortava a Rua dos Anjos e passava a denominar-se, desde 1910, Avenida Almirante Reis. Deste modo, o Palacete do 4.º Duque de Lafões é testemunho de um tempo que tinha terminado, com a característica significativa de ostentar uma fachada brasonada, dez anos passados após a instauração da República.

Palavras-chave

Palacetes – Duques de Lafões – Freguesia dos Anjos.

[1] Instituto de História da Arte (IHA NOVA FCSH / IN2PAST); e-mail: margaridaelias@fcsh. unl. pt. Para este trabalho tivemos o valioso contributo, que agradecemos, dos historiadores de arte Susana Flor, Pedro Flor, Sofia Braga e Hélder Carita.

Entre o Beato e os Anjos: do Palácio do Grilo ao Palacete do 4.º Duque de Lafões

Resumen

En este artículo abordaremos el Palacete construido en 1914 por D. Caetano Segismundo de Bragança, 4.º Duque de Lafões, en la Calle de los Anjos. Sin embargo, para una mejor comprensión, nos remontaremos al siglo XVIII, comenzando por abordar la genealogía de los duques de Lafões y la historia del Palácio do Grilo, en Beato, construido por orden de D. Pedro de Bragança, 1er duque, tras el terremoto de 1755. Posteriormente, recordaremos la importante personalidad de D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões, bisabuelo de D. Caetano de Bragança. Solo entonces nos desplazaremos hacia la antigua parroquia de los Anjos y la calle del mismo nombre, tratando de percibir por qué se eligió este lugar para residencia del IV Duque de Lafões. Finalmente, analizaremos la arquitectura y decoración de este edificio, terminado en 1921, pero aún muy conectado tanto en términos estilísticos como sociológicos, con la historia del siglo XIX y la antigua nobleza.
El edificio surgió en un mundo cambiante, donde, poco antes de su construcción, la Avenida de los Anjos (inaugurada en 1903, con el nombre de Avenida D. Amélia), cruzaba la Calle de los Anjos y pasó a llamarse, desde 1910, Avenida Almirante Reis. De esta manera, el Palacete da testimonio de una época que había concluido, con la significativa característica de presentar una fachada blasonada, diez años después de la instauración de la República.

Palabras clave

Palacios – Duques de Lafões – Parroquia de Anjos.

Introdução

O artigo que agora publicamos versa sobre um Palacete[2] mandado construir pelo 4.º Duque de Lafões, D. Caetano Segismundo de Bragança, cujo projecto data de 1914, tendo sido concluído em 1921. Situado no extremo Norte da Rua dos Anjos, junto do Largo de Santa Bárbara, a sua localização é significativa, pois na altura em que foi construído ficava relativamente distante do centro da cidade, muito embora não estivesse longe do antigo Palácio da Bemposta, mandado reedificar por D. Catarina Rainha de Inglaterra (1638-1705) em 1701, entretanto transformado em Escola do Exército. Ao nível arquitectónico, a casa destaca-se como um edifício eclético de estilo Beaux-Arts, com brasão na fachada, numa rua onde não subsistem edifícios semelhantes.

Ao longo deste texto iremos trabalhar diversos aspectos relacionados com o edifício, sendo para já de explicitar que a bibliografia existente é assaz escassa, pelo que ancorámos a nossa investigação sobretudo no volume de obra existente no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa[3]. Além do mais, o palacete é apenas mencionado no livro *Arquitectura do Princípio do Século em Lisboa, (1900-1925)* (1991). Relativamente ao 4.º Duque de Lafões poucas notícias existem, contando-se entre elas a entrada do dicionário *Portugal* (1909) e o artigo da historiadora Isabel Cluny no *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910* (2006), ou ainda as referências de Pépe Luís, sobretudo no livro *Fado, Mulheres e Toiros* (1945). Sobre o Palacete, nós publicámos uma ficha no site *A Casa Senhorial* (2022), onde abordamos algumas das questões que serão aprofundadas neste artigo.

Assim, dada a escassez de fontes, sentimos necessidade de recuar a nossa investigação ao século XVIII, nomeadamente à primeira residência da família – o Palácio do Grilo, ao Beato, bem como à história dos primeiros Duques de Lafões, sobre os quais existe alguma bibliografia a considerar. Sobre o 2.º Duque de Lafões, apoiámo-nos sobretudo ao livro de Nuno Gonçalo Monteiro e Fernando Dores Costa, *D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões – uma vida singular no século das luzes* (2006). A fim de reconstituir o contexto do Palácio do Grilo foi para nós de grande importância o livro de José Sarmento Matos e Jorge Ferreira Paulo, sobre o *Caminho do Oriente* (1999), bem como a consulta da tese de doutoramento de Sofia Braga, *«Eis o Exímio Pintor, Douto Cyrillo, tão Grande na Lição como no Estillo», Dinâmicas Artísticas na Obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*, datada de 2021.

[2] Entendemos como palacete um edifício do século XIX ou início do século XX, cuja configuração arquitectónica se assume como um palácio de pequenas dimensões. Sobre este assunto, cf. por exemplo: França, 1990; Leal, 2005; Carita, 2017; Elias, 2022.

[3] Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Processo de Obra N.º 18519, Rua dos Anjos, 82 e 82 A – Traz Regueirão dos Anjos, 51 e 53.

Os Duques de Lafões

O título dos Duques de Lafões remonta a 1718, tendo sido atribuído pelo rei D. João V (1689-1750) ao seu sobrinho D. Pedro Henrique de Bragança (1718-1761). Este era filho de D. Miguel de Bragança (1699-1724), por sua vez filho legitimado do rei D. Pedro II (1648-1706) e D. Ana Armanda de Vergé, dama francesa, que viera para Portugal, com sua mãe, integrada na Casa da Rainha D. Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683). D. Miguel de Bragança casou-se com D. Luísa Antónia Inês Casimira de Sousa Nassau e Ligne (1694-1729), que era a 30.ª Senhora da Casa de Sousa (cuja antiguidade remonta ao século IX), tendo sido também a 1.ª Duquesa de Lafões. Após a morte de seu pai, D. Pedro Henrique entrou na posse de todos os bens e ordens que lhe pertenciam e, por via materna, dos senhorios, morgados, vilas, comendas e bens das Casas Miranda e Arronches, das quais herdou os títulos (Araújo, 1950, 34). Embora tenha tido descendência (D. Ana de Bragança e Maria Leonor de Saldanha[4]), o 1.º Duque de Lafões não chegou a casar-se, pelo que o título de Duque de Lafões passou para o seu irmão D. João Carlos de Bragança (1719-1806).

Figura erudita da sociedade portuguesa, em 1757, D. João Carlos de Bragança empreendeu «(...) uma grande viagem cultural, (...) que o levou a ausentar-se de Portugal por um período de 20 anos (...)» (Braga, 2012, 82). Tendo iniciado o seu périplo por Londres, onde se tornou membro da *Royal Society*, passou por Bruxelas em direcção a Viena, onde se juntou às tropas austríacas no âmbito da guerra *dos Sete Anos*. Entretanto, viajou pela Itália, França (Paris), território da actual Alemanha, Polónia (Varsóvia), Suécia (Estocolmo), Dinamarca (Copenhaga), Turquia e Ilha de Malta. Destaque-se ainda a passagem pela Rússia (Moscovo e São Petersburgo), onde conheceu a Imperatriz Catarina, a Grande (1729-1796), tendo sido feito membro da Academia Imperial das Belas-Artes. A estada em Viena foi não só a mais longa, como a mais significativa, pois terá «visto e ouvido o jovem Mozart [1756-1791] tocar», tendo-se tornado amigo do compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que lhe dedicou uma ópera. Além disso, conheceu outras personalidades marcantes da sociedade do seu tempo, entre os quais Benjamin Franklin (1706-1790) (cf. Monteiro et al., 2006). A documentar visualmente este périplo, posou para o pintor francês Louis Rolland Trinquesse (c. 1746-1800) (1779) que lhe fez

[4] Nascida cerca de 1750, foi mãe de Maria Joaquina Xavier de Saldanha (n. 1774) que se casou em 1801 com Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), 1.º Barão de Quintela.

um retrato eivado de referências culturais (pirâmides do Egipto, estatuária clássica, conhecimento livresco) (Soares, 1971, 171-172), o qual foi aberto para gravura por Juste Chevillet (1729-1790), acompanhada pela frase: «Qui mores hominum multorum vidit et urbes» (Fig. 1). Esta frase, à qual voltaremos, corresponde ao terceiro verso da *Odisseia* de Homero, traduzindo-se por «De muitos homens viu as cidades e a mente conheceu» (Homero, *Odisseia*, I, 43).

D. João Carlos de Bragança encontrava-se em Paris quando ocorreu a morte do rei D. José (1714-1777), iniciando o regresso a Portugal em 1778. Com o reinado de D. Maria I (1734-1816), tomou posse das comendas, recebeu os títulos, bens e ordens que herdara do seu irmão, assumindo o título de 2.º Duque de Lafões. Chegou a Lisboa em 1779, onde recebeu diversos cargos militares, alcançando o cargo de marechal-general em 1791. Entretanto, juntou-se ao abade e cientista José Francisco Correia da Serra (1750-1823), que conhecera em Itália, com quem fundou a Academia Real das Ciências, em 1779 – de que o Duque foi o primeiro presidente e Correia da Serra o respectivo secretário, tendo sido instalada no Real Palácio das Necessidades, em 1780. D. João Carlos foi possuidor de uma notável colecção, a qual incluía uma importante biblioteca com manuscritos raros e uma galeria de pintura, leiloada em 1865. Dessa galeria constavam obras dos pintores Domenico Zampieri dito *il Domenichino* (1581-1641), Guido Reni (1575-1642), José de Ribera (1591-1652), Jacopo Bassano (1510-1592), um esboceto de Peter Paul Rubens (1577-1640), uma obra de David de Heem (1606-1684) (hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga), etc. (Braga, 2021, 360-361).

Em 1788, D. João Carlos de Bragança casou-se com D. Henriqueta Lorena e Meneses (1772-1810), filha dos 5.ºs Marqueses de Marialva, de quem teve quatro filhos: D. Carlota (1792), D. José João (1795-1801), D. Ana Maria (1797-1851) e D. Maria Domingas (1801-1855). Foi D. Ana Maria de Bragança quem herdou o título de 3.ª Duquesa de Lafões, que acumulou com o de 5.ª Marquesa de Arronches, 9.ª Condessa de Miranda, 33.ª Senhora da Casa de Sousa. Sucedeu a seu tio materno, 6.º Marquês de Marialva, tanto na Casa de Marialva-Cantanhede como no Morgado de Medelo. Casou-se em 1819 com D. Segismundo Caetano Álvares Pereira de Melo (1800-1867), filho do 5.º Duque do Cadaval e Duque de Lafões (por mercê de 1819), Marquês de Arronches, Conde de Miranda, e Par do Reino (carta de 30 de Abril de 1826), sócio Honorário da Academia Real das Ciências de Lisboa. O casal teve cinco filhas, sendo a primogénita D. Maria Carlota de Bragança e Ligne Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1820-1865), Senhora das Casas de Lafões e de Marialva.

FIGURA 1 · Juste Chevillet, *Qui mores hominum multorum vidit et urbes / peint par Trinquesse en 177*9, 1781, Biblioteca Nacional [https://purl.pt/5620, acesso em 3 de Outubro de 2022].

Devido às suas convicções legitimistas, D. Maria Carlota de Bragança não usou o título de Duquesa de Lafões, muito embora tenha usado o de 6.ª Marquesa de Arronches. Casou-se em 1853 com D. Pedro de Portugal e Castro (1830-1878), Bacharel formado em Direito pela Universidade de Coimbra, filho dos 5.ºs Marqueses de Valença e 12.ºs Condes de Vimioso. O casal teve cinco filhos, o mais velho dos quais D. Caetano Segismundo, futuro 4.º Duque de Lafões (1856-1927), foi o encomendador e proprietário do Palacete da Rua dos Anjos, que iremos estudar.

O Palácio do Grilo

Antes de 1755, os Duques de Lafões habitavam o Palácio dos Sousa de Arronches, perto dos Conventos do Carmo e da Trindade, em Lisboa, que foi destruído pelo Terramoto. Por esse motivo, D. Pedro Henrique de Bragança, 1.º Duque de Lafões passou a residir na Quinta de Alpriate[5], na zona de Vialonga, provavelmente com o seu irmão D. João Carlos e a sua irmã D. Joana Perpétua de Bragança (1715-1785) (Braga, 2021, 340). Sendo Regedor das Justiças, e tendo «um papel central nos primeiros tempos que se seguiram ao Terramoto» (Monteiro et al., 2006, 39), D. Pedro Henrique foi envolvido no Alvará de Maio de 1758 que regulou o processo de reconstrução da Baixa de Lisboa, contactando directamente com os engenheiros e arquitectos Manuel da Maia (1677-1768) e Eugénio dos Santos (1711-1760).

É de assumir que D. Pedro Henrique de Bragança terá, desde logo (1756-1758), dado início aos planos de edificação do palácio do Grilo, na quinta que herdara de sua mãe, e que era usada como local de veraneio, pois ficava fora das portas de Lisboa, mas suficientemente perto da Corte (Araújo, 1950, 34). Neste local já existiria uma casa ou conjunto de casas, pelo menos desde o século XVII, que se presume que possam ter sido atingidas pelo sismo (cf. Braga, 2021, 341-342). É possível que o projecto de reconstrução seja devido a Eugénio dos Santos, presunção que resulta da existência de um conjunto de desenhos de arquitectura referentes ao palácio (não assinados, pertencentes ao Museu da Cidade de Lisboa), incluídos numa pasta identificada com o nome de Eugénio dos Santos, podendo a construção também ter tido acção de Carlos Mardel (1695-1763) (cf. Braga, 2021, 343-344).

5 Acerca deste edifício, hoje devoluto, cf. Patrícia Costa, 2001 e João Machado, 2006, «Quinta do Duque / Quinta de Alpriate», in *Sipa, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* [http://www. monumentos. gov. pt/Site/APP_PagesUser/SIPA. aspx?id=10459, acesso em 3 de Novembro de 2022]

Nos projectos, a planta assumia um formato quadrangular, parcialmente envolta por jardins (a Sudoeste e Noroeste), tendo ao centro o que interpretamos como um pátio interior[6]. A fachada principal, caso tivesse sido construída, seria virada a Sudeste, para a Rua do Grilo e para o Tejo, devendo ser encimada por um frontão com as armas dos Sousa de Arronches (Lafões). Contudo, apenas foi executado o andar térreo e uma parte do piso nobre. Nesta fase, o projecto só foi parcialmente realizado, aproveitando-se o que já existia das casas anteriores ao Terramoto, adaptadas a uma nova configuração. É significativo que de acordo com os Livros dos Arruamentos (no período entre 1762 e 1790), a propriedade era descrita «como uma quinta composta por casas nobres com lojas e 1.º andar», mas em 1791 já era referida como um palácio, o que se deverá às obras empreendidas depois do regresso do 2.º Duque de Lafões, em 1779 (cf. Braga, 2021, 343 e 345).

Depois de chegar a Lisboa, D. João Carlos não foi logo viver para este Palácio, tendo estado hospedado no Sítio dos Bem-Casados, provavelmente na quinta de Ayres de Sá e Melo (1715-1786) (Palácio Anadia) onde viveu com a sua irmã, D. Joana (até 1780). Em 1783, passava temporadas na Quinta do Grilo, mas em 1785 já lá viveria, muito embora ainda decorressem obras, como se depreende pelo depoimento de Marc Marie, Marquês de Bombelles (1744-1822), embaixador de França em Portugal, referindo-se ao ano de 1786: «(…) depois de jantar, o Duque levou-me a ver os trabalhos que ele empreendeu para juntar um jardim e aumentar a sua casa. Ele trouxe das suas viagens ideias decorativas e de comodidade desconhecidas da maioria dos portugueses (...)»[7] (Braga, 2021, 345-347).

Na altura do seu casamento, em 1788, D. João Carlos de Bragança e D. Henriqueta de Lorena e Menezes ficaram a residir na quinta de Marvila (dos Marialva), depois na quinta da Torre Bela e, mais tarde, na quinta da Mitra, pertencente ao Patriarcado de Lisboa. As obras no Grilo só terão terminado em 1789 (Braga, 2021, 348). Para esta fase de trabalhos, o arquitecto responsável poderá ter sido José da Costa e Silva (1847-1819), hipótese sugerida por Sofia Braga, em parte pela comparação entre o corpo construído a Noroeste do palácio e a fachada do Teatro de São Carlos (1791), ambos com grinaldas inseridas numa cartela (Fig. 2). Na fachada principal (voltada para o rio Tejo), o piso inferior foi colmatado por um terraço com balaustrada (Braga, 2021, 349-350) (Fig. 3).

6 Estes desenhos foram publicados in Matos, 1999, 84-85; podem ser consultados in «Palácio dos Duques de Lafões, ao Grilo», *A Casa Senhorial* [https://acasasenhorial. org/acs/index. php/pt/fontes-documentais/plantas-antigas/205-palacio-dos-duques-de-lafoes-ao-grilo, acesso em 18 de Maio de 2023].

7 Marc Marie Bombelles, *Journal d`un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 47-48. Cit. in Braga, 2021, 347.

FIGURA 2 · Fachada Noroeste do Palácio do Grilo. Fotografia da autora.

FIGURA 3 · Fachada Sudeste do Palácio do Grilo. Fotografia da autora.

Onde a acção de D. João Carlos de Bragança se fez sentir mais vincadamente foi na decoração dos interiores, especialmente no piso nobre, com encomendas a vários pintores, entre os quais Cirilo Volkmar Machado (1748-1823). Em 1792, uma das salas onde este pintor interveio foi na chamada «Sala da Academia» (Fig. 4), que se localiza no corpo Noroeste mais recuado do palácio. No tecto encontra-se uma pintura com diversos elementos iconográficos relacionados com as artes (e as ciências), temas que também se estendem às alegorias representadas nas paredes. A figura central do tecto é uma alegoria com uma figura feminina alada, simbolicamente associada à *Virtu*, significando o *Triunfo da Arte sobre a Natureza* (Braga, 2021, 368-385). O mesmo pintor também decorou outras duas salas, nomeadamente na Sala de Vénus, que actualmente se denomina Sala do Duque, e o Gabinete Verde, ambas no piso térreo, contíguas à Sala da Academia. O Gabinete Verde corresponde a uma antessala em cujo tecto se veem duas figuras infantis aladas. Na Sala de Vénus está figurado o *Nascimento de Vénus*, decoração provavelmente ligada ao amor conjugal e à fidelidade, para o que remetem os cães pintados no lambril (Braga, 2021, 422-428). São ainda de assinalar outras duas salas junto da capela, sobretudo a chamada Salada Chinesa, em cujo tecto de vê o motivo de guarda-sol (efeito *umbrella*) – assunto ao qual regressaremos mais à frente neste texto (Fig. 5) (cf. Matos, 1999, 77-87).

Neste palácio, em 1851 morreu D. Ana Maria José Carlota de Bragança 3.ª Duquesa de Lafões, que também aí nascera. A filha desta, D. Maria Carlota de Bragança, 6.ª Marquesa de Arronches, habitou igualmente no palácio, assim como o filho, D. Caetano Segismundo de Bragança, 4.º Duque de Lafões, pelo menos até cerca de 1897[8]. No seu tempo foram vendidas grandes parcelas de terreno, a Poente, para ampliação dos serviços da Manutenção Militar e outros, a Norte, para uma urbanização. Datada de 1907 é uma pintura no tecto de uma sala do segundo andar, assinada por Francisco Vilaça (c. 1850-1915), dedicada ao tema *A Noite e o Dia* (cf. Braga, 2019-2020, 205). Esta pintura poderá ter sido encomendada por D. Caetano de Bragança, apesar de já não viver no Palácio nesta altura. O seu filho, D. Afonso (1893-1946), 5.º Duque de Lafões, veio a habitar no palácio mais tarde, tendo procedido a uma série de obras, incluindo a construção de anexos – sendo plausível que nessa altura se tenham eliminado algumas pinturas murais, nomeadamente na Sala de Jantar (Braga, 2021, 428).

[8] «(...) Em vinte um de Maio de mil oitocentos noventa e sete, (...) Dom Caetano Segismundo de Bragança, solteiro, Par do Reino e proprietario morador no seu palacio ao Grilo, Calçada do Duque de Lafões (...)». In Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Casa de Lafões, NP 90, n.º 30, «Lisboa: Rua dos Anjos, n.º 232 a 232 A», fl. 15.

FIGURA 4 · Fachada da entrada para a Sala da Academia. Fotografia da autora.

FIGURA 5 · Tecto da Sala Chinesa do Palácio do Grilo. Fotografia da autora.

O 4.º Duque de Lafões

D. Caetano Segismundo de Bragança e Ligne Sousa Tavares Mascarenhas da Silva nasceu a 12 de Maio de 1856, sendo natural da freguesia do Beato António, batizado na capela do Palácio do Grilo, no dia 14 desse mês[9]. Além de 4.º Duque de Lafões, foi 7.º Marquês de Arronches e 10.º Conde de Miranda do Corvo, encartes que pagou mas não chegou a usar (Cluny, 2006, 670). Frequentou a Universidade de Coimbra onde se matriculou na Faculdade de Direito em 4 de Outubro de 1873 formando-se, com o grau de Bacharel, em 14 de Junho de 1878[10]. Nessa altura terá sido colega e amigo de Vicente Pinheiro de Melo (1853-1922), 2.º Visconde de Pindela[11], irmão do 1.º Conde de Arnoso, que foi membro do grupo dos Vencidos da Vida. Em 1882, D. Caetano de Bragança ascendeu ao pariato na qualidade de sucessor do seu avô, prestando juramento a 17 de Março. Além do Palácio do Grilo, possuía «grandes propriedades, principalmente no Ribatejo», entre elas a Quinta da Torre Bela[12] (Azambuja)[13].

D. Caetano casou civilmente em 28 de Julho de 1904[14], fazendo a cerimónia religiosa no dia 30, na Igreja dos Santos Reis Magos do Campo Grande, com Leonor de Osete y del Alamo (1871-1921), tendo como testemunhas o Visconde de Alvalade, Alfredo Augusto das Neves Holtreman (1837-1920)[15] e o jurista Manuel Correia Seabra[16]. Sua mulher, D. Leonor nascera em Madrid, em 11 de Abril de 1871, sendo filha do jurista Gabriel Osete y González (1840-1907) e de Sebastiana del Alamo y Fernandez (1840-1921). O casal já tinha cinco filhos, que foram legitimados na altura do casamento: D. Afonso de Bragança, futuro 5.º duque de

9 ANTT, Livro de Registo de Batismos da Paróquia do Beato, 1840-1859, f. 113.

10 Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Índice de Alunos – Caetano Segismundo de Bragança (D.) [https://pesquisa.auc.uc.pt/details?id=187318&ht=caetano&detailsType=Description, acesso em 10 de Maio de 2022].

11 Arquivo da Universidade de Coimbra, Arquivo Particular Casa de Pindela, Carta de D. Caetano de Bragança para Vicente Pinheiro de Melo, com data de Abril de 1874.

12 Quinta que pertencia ao Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Luís de Sousa, confessor de D. Pedro II, que integrou o domínio dos Duques de Lafões desde a instituição deste título em 1718. Desde 1997, pertence à Sociedade Agrícola da Quinta do Convento da Visitação. Cf. *Quinta do Convento* [http://www.quintadoconvento.pt/pt-pt/torrebela/história.aspx, acesso em 3 de Novembro de 2022].

13 *Diário de Lisboa*, 8 de Outubro de 1927, p. 5.

14 ANTT, Casa de Lafões, NP 70, n.º 70, «Apontamentos manuscritos».

15 Advogado e proprietário, dirigiu e solicitou os negócios da Casa de Lafões, até à sua morte, em 1920. Cf. ANTT, Casa de Lafões, Livros de Registo de Receita e Despesa. Foram consultados os livros 105-109, 125 e 138, entre os anos de 1912 e 1920.

16 ANTT, Livro de Registo de Casamentos da Paróquia do Campo Grande, 1899-1905, fl. 5v-6v.

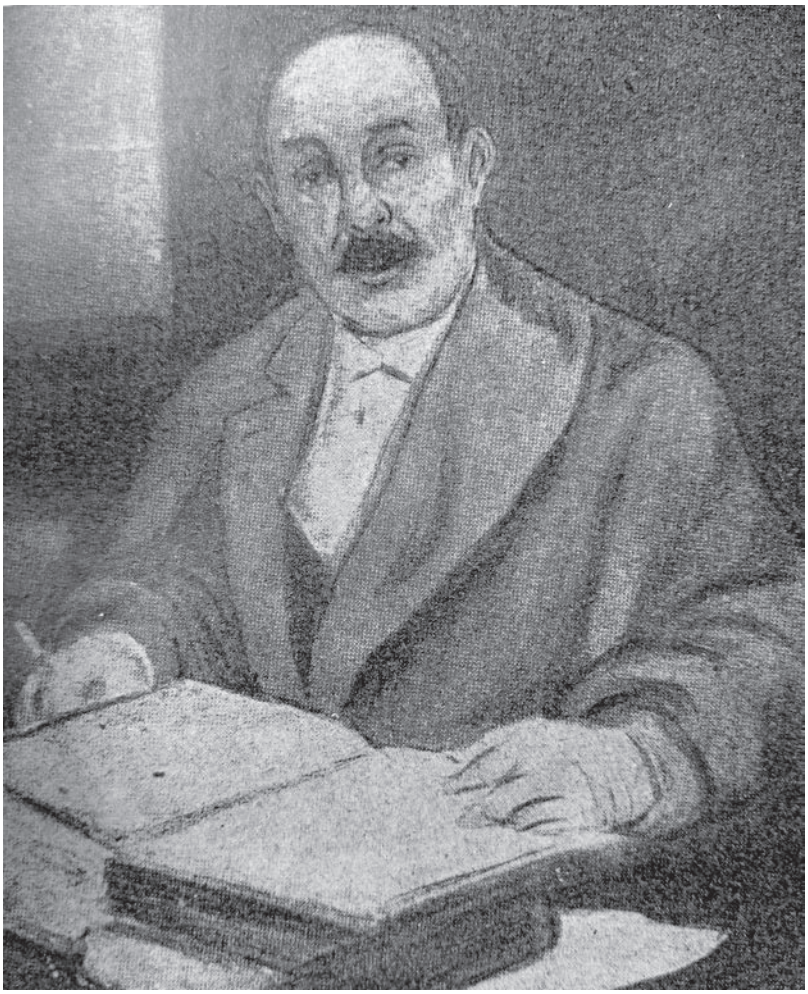


FIGURA 6 · «Duque de Lafões», in Luís, 1945.

Lafões; D. Henriqueta de Bragança (1894-1975); D. Joana de Bragança (1895-1973), D. Luísa de Bragança (1896-1981) e D. Mariana de Bragança (1900-1913)[17].

17 Na altura do batizado da sua filha, D. Henriqueta, a 11 de Março de 1894, ele é dado como morador no palácio, dizendo-se que a criança se achava «a crear na casa numero onze, terceiro andar, lado direito, da Avenida da Liberdade», tendo como padrinhos D. Afonso (talvez D. Afonso Portugal e Castro) e D. Genoveva Osete y Alamo (c. 1874-1943), irmã da mãe, D. Leonor. In Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia de São José, Livro de Registo de Batismos, 1894, f. 13 v. . Idêntica informação repete-se no batizado da filha D. Luísa, a 1 de Novembro de 1896, na Igreja de São José, com a diferença que a menina vivia no n.º 103, 4.º andar, da Avenida da Liberdade, tendo a mesma madrinha, mas o padrinho passando a ser Gabriel Osete, seu avô. In ANTT, Paróquia de São José, Livro de Registo de Batismos, 1896, f. 74 v. .

Importa aqui realçar o facto de ter existido casamento civil, numa altura em que este ainda não era obrigatório, uma vez que ambos eram católicos – tal se comprova pelo facto de, como iremos observar, o Palacete do 4.º Duque de Lafões ter oratório (assinalado pelo exterior através de decoração em relevo), como pelas palavras do próprio Duque no seu testamento: «é católico apostolico romano, nesta religião nasceu, nela tem vivido e nela quer morrer (...)»[18]. A explicação possível para se terem casado primeiro pelo civil, deverá estar relacionada com o facto de já ter cinco filhos com D. Leonor antes de se casar e de, pelo que se depreende pelas fontes existentes, terem vivido na mesma casa ainda antes do matrimónio. Esta situação deverá também estar ligada à circunstância de ter decidido deixar de viver no Palácio do Grilo, assim como à escolha da localização do futuro palacete, numa zona onde a presença da nobreza era já pouco significativa – assunto ao qual voltaremos.

Em 1927, no *Diário de Lisboa*[19], conta-se que «D. Caetano foi uma figura marcante na sociedade portuguesa. Toureiro, caçador e boemio, brilhou como cavaleiro no Campo de Santana e noutras praças, matou veados á lança na sua quinta da Ruela [sic] (...)». Ainda se refere que «tinha um grande culto pela Severa», pelo que se deduz que era apreciador de fado – o que é corroborado por uma notícia na revista *Brasil Portugal*, segundo a qual ofereceu uma festa para celebrar a guitarra da "Severa", em 1907[20]. Pépe Luís fala detalhadamente sobre esta festa no livro *Fado, Mulheres e Toiros* (1945), relatando que ela foi realizada no Casino de Paris, na Avenida da Liberdade[21], sendo a decoração da sala entregue ao cenógrafo Eduardo Reis (pai). Entre os presentes estavam o Marquês da Foz[22], D. João da Câmara (1852-1908), Bulhão Pato (1828-1912) e Júlio Dantas (1876-1962) (Luís, 1945, 27-41).

18 Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF), Processo n.º 2056, Ano de 1927-1928, Freguesia dos Anjos, «Autos de liquidação e contribuição de registo por título gratuito», Caetano Segismundo de Bragança, Rua dos Anjos 128, 10 de Outubro de 1927, fl. 9: – Transcrição do testamento feita em 31 de Outubro de 1927. Este está na folha 91, verso do livro 194 do registo geral dos testamentos do 1.º Bairro.

19 *Diário de Lisboa*, 8 de Outubro de 1927, p. 5.

20 *Brasil Portugal*, N.º 213, 1 de Dezembro de 1907.

21 Pépe Luis diz que o empresário deste estabelecimento era o Visconde de Cabrela, José simões Carneiro (1852-1899), amigo do Duque de Lafões, mal tal não é possível visto que este faleceu em 1899. Este Casino abriu em 1906, pertencendo a Santos Libório (1850-1923). Cf. *Brasil-Portugal*, N.ºs 187 e 1888, 1 e 16 de Novembro de 1906.

22 Talvez Gil Correia de Queiroz, 3.º conde da Foz (1880-1944).

A ligação às touradas e à Severa poderão ser influência do tio de d. Caetano de Bragança, D. Francisco Portugal e Castro (1817-1864)[23], 13.º Conde de Vimioso, conhecido como cavaleiro tauromáquico e amante da fadista Maria Severa Onofriana (1820-1846)[24]. A este propósito convém abrir um breve parêntesis sobre o «Marialvismo»[25] e recordar que além de ser sobrinho do Conde de Vimioso, D. Caetano tinha ligação aos Marqueses de Marialva por via de sua bisavó, D. Henriqueta Lorena e Meneses (1772-1810), filha dos 5.ºs Marqueses de Marialva, que casara com o 2.º Duque de Lafões, além de que a casa de Marialva fora incorporada na dos Duques de Lafões, após a morte do 6.º Marquês, D. Pedro de Meneses Coutinho (c. 1775-1823). Segundo o testemunho de Pépe Luís: «sempre concluí tratar-se dum espírito marialvesco puríssimo. Toreou a cavalo em rapaz, foi *ganadeiro*, um carácter de eleição, e pôs sempre a sua inteligência e erudição ao serviço das causas justas» (Luís, 1945, 40). No livro *Lisboa das Toiradas*, o mesmo autor dedica uma entrada ao Duque de Lafões, onde conta que além de toureiro, «idolatrava o fado e a guitarra, os elementos indispensáveis ao bulício das tardes e madrugadas de esperas de toiros» (Luís, 1947, 161-162).

Regressando ao *Diário de Lisboa* de 1927, somos informados que, após a morte da sua mulher (ocorrida a 12 de Outubro de 1921), se tornou «triste e abatido». D. Caetano de Bragança veio a falecer a 7 de Outubro de 1927, num «quarto do hospital de S. Luis», sendo que «O capelão do Hospital acompanhou o corpo até aos Prazeres». Nessa altura, ainda de acordo com o *Diário de Lisboa*, no Palácio do Grilo vivia o Conde de Redondo e Vimioso[26], encarregado de dirigir o funeral, juntamente com o Conde da Foz. Por sua vez, o *Diário de Notícias*, considerava o falecido como «um dos maiores fidalgos de Portugal», um «dos ultimos senhores duma geração fulgurante de fidalgos-boémios e toureiros. Simples e sóbrio, (...) vestindo sempre à velha maneira dos fins do século passado (...)»[27]. Esta imagem é reiterada por César da Cunha Belém, no *A. B. C.* de 1927, que o descreveu como

23 Ver, por exemplo: «Condes de Vimioso», in José Costa Pereira (Coord.), *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*, Vol. II, Publicações Alfa, 1985, pp. 337-338.

24 Sobre a Severa ver, por exemplo: Riccardo Cocchi, «Maria Severa Onofriana: ancestralidade de uma heroína romântica», in *Romanthis – História, Arte, Cultura e Património do Romantismo*, N.º 1, 2022, pp. 202-221.

25 Sobre este tema, ver, por exemplo: Miguel Vale de Almeida, «Marialvismo. Fado, touros e saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional», in *Trabalhos De Antropologia E Etnologia*, V. 37 (1-2), 1997, pp. 41-65.

26 D. José Luís de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes, 17.º conde de Redondo e 14.º conde de Vimioso (1859-1930), sócio do Clube Tauromáquico e primo em segundo grau do Duque de Lafões.

27 *Diário de Notícias*, 8 de Outubro de 1927.

um «aristocrata» que vivia «modestamente no meio das recordações do grande passado dos seus» (cit. in Luís, 1945). No *Século*, contava-se que «Depois do falecimento do seu irmão» ficara «mais retraído (...), limitando a sua existência à intimidade da sua casa e à gerencia das suas propriedades»[28].

Devemos atender aqui a informação disponível nos «Autos de liquidição e contribuição de registo por título gratuito» (1927)[29]. No processo consta um *Oficio de D. Afonso de Bragança para a Repartição do 1.º Bairro Fiscal de Lisbôa*, onde se lê que este vivia na Avenida Duque de Loulé, 50 e que D. Caetano de Bragança morava na Rua dos Anjos n.º 128, com as filhas D. Henriqueta e D. Joana. A outra irmã, casada desde 1924, vivia no rés-do-chão da Av. Almirante Reis, n.º 133. No testamento dizia-se que da parte dos bens que «livremente pode dispor, deixa dois terços a seu filho Dom Afonso e outro terço a suas trez filhas em partes eguaes». A parte que ficava para o filho deveria compreender os seguintes bens: «Quinta dos Grilos ou do Grilo e seu Palacio, residencia da Casa Ducal de Lafões, sita no Beato, desta cidade, a Quinta da Marquesa, sita no Concelho de Azambuja, a Tapada da Torre Bela e o seu palacio, tambem do Concelho da Azambuja (...)». O filho deveria ficar com estes bens para «conservar as tradições de familia», mas ressalvava que dedicava «amisade e estima egual a todos os seus filhos, não tendo consequentemente, preferencia por qualquer deles, e as disposições que deixa feitas são por tradição de familia e alem disso sendo seu filho Dom Afonso o unico varão a este incumbe ficar com bens de familia, aos quaes estão ligados gratas e respeitosas recordações e tradições. (...) Deseja que não se façam participações do seu funeral se não oito dias depois dêste se realizar. Deixa um abraço muito apertado a todos os seus amigos e irmãos, e em especial a seu irmão Dom José de Bragança [1857-1945]»[30].

O balanço da herança[31] refere os diversos bens existentes na altura da morte, entre eles mobiliário, pratas e joias, mas sobretudo imóveis. Em Lisboa, o prédio da Avenida Duque de Loulé, n.º 50; outro na Rua do Norte, n.ºs 12-16 (Encarnação); na Praça Luís de Camões, n.ºs 33-39 (tornejando para a Rua do Norte e das Gáveas); um prédio na Rua dos Anjos, n.ºs 132 a 138; e outro na Rua do Beato, n.ºs 70-72 (antes n.ºs 86 e 87). Além destes, destacamos o «Predio urbano denominado "palacio do Grilo"», acrescido de vários prédios na Calçada do Duque de Lafões (números ímpares), entre o 7 e o 49, bem como os números pares entre 76 e 80. Por último:

28 *Século*, 8 de Outubro de 1927.

29 ACMF, Processo n.º 2056, *Op. Cit.* .

30 ACMF, Processo n.º 2056, *Op. Cit.,* fl. 9.

31 ACMF, Processo n.º 2056, *Op. Cit.,* fl. 10.

«Predio urbano sito nesta cidade, na Rua dos Anjos N.ºs 128 e 130, tendo tambem frente para o Regueirão dos Anjos N.ºs 51 e 53, freguezia dos Anjos, desta cidade (...)» – que é o Palacete que iremos estudar. Fora de Lisboa, possuía, como já foi dito, propriedades na Azambuja e imóveis em Alenquer, Campo Maior e Loures, além de domínios directo na Azambuja e Vila Franca de Xira.

A Freguesia e a Rua dos Anjos

Actualmente, o edifício da Rua dos Anjos, n.º 82, faz parte da Freguesia de Arroios, mas até 2012 pertencia à freguesia dos Anjos, instituída depois de 1565, no reinado de D. Sebastião (1554-1878). A ermida dos Anjos já existia pelo menos desde 1513, sendo a igreja construída no final do século XVI. Segundo um estudo recente de Pedro Flor, «(...) desde cedo toda a zona foi habitada e frequentada pela primeira nobreza portuguesa que, não raras vezes, utilizava os arredores da capital para estanciar alguns períodos do ano. Falamos antes de mais da presença da Rainha de Inglaterra, D. Catarina de Bragança (1638-1705), que no início do século XVIII (1701) escolheu a zona da Bemposta para fazer edificar os seus paços (...). Depois, vale a pena referir o caso dos Condes de Pombeiro, juízes perpétuos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja dos Anjos. (...)», cuja família habitava na freguesia pelo menos desde 1617. Pedro Flor menciona outras casas nobres, mas estas são as que mais nos importam, pela proximidade do Palacete em estudo (Cf. também Costa, 1939; Pato, 2006).

Para o século XIX, não há indícios que esta freguesia estivesse entre as mais atrativas para a nobreza e alta burguesia que, entretanto, começaram a construir os seus palacetes noutros locais. Se nos restringirmos ao final do século XIX e início do século XX, notamos que os novos edifícios, comummente designados de palacetes, tenderam a acompanhar o crescimento da cidade – primeiro na zona da Avenida da Liberdade e Bairro Barata Salgueiro, depois na das Avenidas Novas. Contudo, as zonas residenciais «da moda» continuavam a ser os «sítios antigos como Sant'Ana, o Príncipe Real, e especialmente a Lapa» (Silva, 1994, 416). Depois da instituição da Monarquia Constitucional, em 1850, o Palácio da Bemposta foi destinado para Escola do Exército. O Palácio Pombeiro, que em 1875 pertencia ao Visconde (e depois Conde) da Azarujinha, António Augusto Dias de Freitas (1830-1904), foi adquirido pela Legação da Itália, a esse titular, no princípio do século XX (Araújo, 1952, 40). No terreno do Palácio dos Condes de S. Miguel, um pouco a Norte do

FIGURA 7 · «Cartografia histórica – Silva Pinto – 1911», in *Lisboa Interactiva* [https://websig.cm-lisboa.pt/, acesso em 15 de Maio de 2023]. Note-se que o Palacete do Duque de Lafões será construído, posteriormente, num espaço que era ajardinado, entre outros dois edifícios.

futuro Palacete do 4.º Duque de Lafões, estava a Fábrica da Cerveja Leão, que aí se localizou até 1915. Ao que pudemos apurar, o único titular que mantinha residência nas imediações era Luís Calheiros e Meneses (1846-1917), 2.º Conde da Guarda, cujo Palácio se situava no largo de Arroios (Costa, 1939, 81; Pato, 2006, 119).

Mesmo no início do século XX, a zona mais a norte da freguesia dos Anjos, mantinha uma urbanização bastante dispersa, constituída sobretudo por quintas, com construções junto dos arruamentos principais, entre os quais a Rua dos Anjos, que era uma importante via de ligação entre o centro da cidade e a periferia. Restringindo-nos a essa Rua, é de notar que a maioria das casas nobres, sobretudo mais antigas, ficavam para sul, como era o caso do Palácio do Visconde da Graça (Séc. XVIII) no Largo do Intendente e o próprio Palácio de Pina Manique (1733-1805), no mesmo Largo (cf. Sucena, 1994, 560-561).

Apesar de diversas alterações que sofreu (incluindo toponímicas), a Rua dos Anjos é bastante anterior ao Terramoto de 1755, vindo a ter a designação o traçado actual por Deliberação Camarária de 16 de Agosto de 1881 (edital de 22 de Agosto). Foi redesenhada entre 1898 e 1908, datando de 1899, o projecto de alargamento da faixa de rodagem, no troço compreendido entre a Ermida do Resgate e o Largo de Santa Bárbara (Ribeiro, 2000, 121). A maior alteração resultou da concretização do projecto da Avenida dos Anjos, inaugurada em 1903, já com o nome de Avenida D. Amélia (Avenida Almirante Reis desde 1910). Não só esta Avenida atravessa e

FIGURA 8 · «Ermida do Resgate das Almas e do Senhor Jesus dos Perdidos», c. 1900, Arquivo Municipal de Lisboa. O quinto prédio a Norte da Ermida pertenceu ao Duque de Lafões.

interrompe a Rua dos Anjos, como contribuiu para a intensificação da urbanização nesta área da cidade. Outra alteração significativa foi a transferência da Igreja dos Anjos para o local onde está actualmente, na Avenida Almirante Reis, a norte do cruzamento entre essa via e a Rua dos Anjos (Fig. 7).

No que diz respeito ao Palacete do 4.º Duque de Lafões, importa destacar o último troço da Rua dos Anjos, situado entre a rua Álvaro Coutinho e o Largo de Santa Bárbara[32], pois é nesse troço que fica o Palacete e, um pouco a Sul, a Ermida do Resgate das Almas e do Senhor dos Perdidos (Fig. 8). A Irmandade de Nossa Senhora do Resgate foi fundada em 1755 e, pouco depois, em «chão doado pelos ascendentes de D. Maria Joana Cardoso Soeiro, casada com Eduardo Rafael Lopes da Silva Valente, começou a construir-se a ermida onde a imagem de Nossa Senhora do Resgate das Almas havia de ser venerada» (Macedo, 1965, 22)[33]. A imagem foi levada para a ermida em 1765, tendo iniciado a construção do edifí-

32 Sobre este largo, onde existiu o Palácio de Inácio Lopes de Moura, Desembargador da Casa da Suplicação (Séc. XVII), ver Costa, 1939 e Macedo, 1965.

33 Segundo Cirilo Volkmar Machado, um painel desta ermida foi pintado por António da Silva Geraldes, filho de Alexandre Geraldes, que era chinês, tendo sido batizado e vindo para Portugal por influência do embaixador Alexandre Metelo. Cf. Machado, 1823, 233.

cio em 1762, data da inscrição na fachada. Esta ermida tinha diversos devotos, entre eles o compositor João José Baldi (1770-1816), que morava num palacete defronte (Macedo, 1965, 22). Muito embora não se conheça uma devoção especial do Duque de Lafões e família por esta ermida, num livro de *Registo de Despesas Particulares*[34], no que respeita a despesas de D. Leonor Osete y del Alamo, encontramos uma «esmola na ermida do Resgate» de 23 de Maio de 1910 e uma «missa e festa no Resgate», de 1 de Julho de 1916.

Não conhecendo edifícios análogas ao Palacete do 4.º Duque de Lafões nesta rua, ou nas suas imediações, a escolha deste local para residir e construir um edifício, parece pouco evidente. Talvez existisse uma atracção saudosista pelo local, devido à proximidade do Palácio da Bemposta, da casa onde vivera a Severa, na Rua da Bemposta, ou da Praça de Touros do Campo de Santana, entretanto demolida, ou ainda da Estrada de Sacavém, cujas Hortas o Duque era frequentador (cf. Monteiro, 1947 143). O afastamento do Palácio do Grilo poderá dever-se ao facto de existir um certo mal-estar devido à circunstância de D. Caetano de Bragança se ter casado com uma senhora espanhola, sem qualquer ligação à nobreza, e de já terem cinco filhos na altura do casamento. A situação financeira talvez também não tenha sido favorável para a aquisição de um terreno mais vasto, pois no referido *Registo de Despesas Particulares*[35], em 2 de Julho de 1920, lê-se: «desempenhei no M. P. Geral, há muito tempo empenhados» uma série de peças de ourivesaria, incluindo «brincos e correspondente broche com diamantes semelhantes que tinham vindo do Grillo», conjunto no valor de 430. 000 escudos.

O que é certo é que em 1897 adquiriu um «prédio urbano com seu jardim», situado na Rua dos Anjos, a Norte do futuro Palacete, no qual mandou acrescentar dois pisos sobre o andar nobre, em 1907[36] (Fig. 8). A quinta filha, D. Mariana, nasceu já na freguesia dos Anjos, em 1900, sendo o Duque dado como morador na Rua dos Anjos, n.º 232, tendo como madrinha da batizada a avó materna, que vivia no mesmo edifício[37] – podendo-se supor que residiriam neste prédio o casal com os cinco filhos e, talvez, os pais de D. Leonor, ou mesmo a irmã de D. Leonor,

34 ANTT, Casa de Lafões, *Registo de Despesas Particulares*, Livro 80, p. 80.

35 ANTT, Casa de Lafões, Registo de Despesas Particulares, *Idem*.

36 ANTT, Casa de Lafões, NP 90, 33 e 35, «Lisboa: Rua dos Anjos, n.º 228 a 234 A»; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa de Lafões, NP 90, n.º 30, «Lisboa: Rua dos Anjos, n.º 232 a 232 A».

37 ANTT, Paróquia dos Anjos, Livro de Registo de Batismos, 1900, fl. 83 v – 84.

D. Genoveva (c. 1874-1943), que só se casou em 1917[38]. Em 1914, com a abertura da Avenida Almirante Reis, a Rua dos Anjos era já numa via secundarizada, o que permitiria uma vivência discreta.

O Palacete da Rua dos Anjos

O Palacete começou a ser construído em 1914, num espaço ajardinado, contíguo ao prédio adquirido em 1897. Data desse ano a «Memoria Descriptiva»[39], onde se pode ler que:

> *«Compõe-se a construção de um pavimento de nivel com o regueirão dos Anjos destinado a garage, e armazem com galeria; tres pavimentos (cáve, rez-do-chão, e 1.º andar sobre a Rua dos Anjos) destinados a habitação propria e dependencias, e um terraço sobre todo o edificio.*
> *(...)*
> *Os pavimentos serão de abobadilha de tijolo no terraço e nos pisos sobre o armazem e sobre a garage, com vigas de ferro (...).*
> *A parte da cave que não fica sobre a garage bem como esta e o armazem terão os pavimentos formados de botunilha hidraulica. Os restantes pavimentos serão de madeira (...).*
> *Sobre os tectos do 1.º andar ficará um espaço destinado a isolar as casas do calor e da humidade provenientes do terraço e que será acessível somente para limpeza e reparações (...)».*

O pedido foi entregue na Câmara Municipal de Lisboa, juntamente com os alçados e as plantas, em 1914 (Figs. 9 e 10). A 9 de Maio foi aceite e, em 9 de Julho, o Construtor Civil (n.º 171), Luiz dos Santos Pinhão[40] tomou responsabilidade de construção da obra. Logo em Julho de 1914 foi apresentado um projecto de alteração

38 O pai de D. Leonor era jurista. À data da morte, em 1907, vivia com a sua mulher numa casa da Rua de Arroios, n.º 98, isto é, mais para Sul. Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia de São Jorge de Arroios, Livro de Registo de Óbitos, 1907, fl. 59 – 59 V. D. Sebastiana faleceu na freguesia dos Anjos, na Rua dos Anjos, n.º 134, em 1921. Cf. ANTT, 2.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Registo de Óbitos, 1921, fl. 172.

39 AML, Obra N.º 18519, Processo 2073/14, 2 de Julho de 1914.

40 Começando por ter loja no n.º 20 da Calçada do Duque, passou a viver no n.º 4 em 1915, em ambos os casos em propriedades arrendadas a D. Caetano de Bragança. Não só foi mestre de obras em diversas obras para D. Caetano, como desde 1920 passou a exercer a função de administrador dos negócios da casa. Cf. ANTT, Casa de Lafões, Livros de Registo de Receita e Despesa. Foram consultados os livros 105-109, 125 e 138, entre os anos de 1912 e 1920.

para os dois pavimentos inferiores: «(...) transferir a garage do 1.º para o 2.º pavimento, aproveitando n'este mais espaço para dependencias da sua habitação; suprimir as escadas exteriores na passagem do lado norte; (...) e elevar toda a construção de forma a reduzir a percentagem da rampa que serve a garage (...)»[41]. Esta alteração é de sublinhar, porque tem influência na organização da planta: deste modo, o andar do Regueirão dos Anjos ficou totalmente reservado para armazéns, separando-se do uso da família. Do lado da Rua dos Anjos passaram a existir três entradas: do lado esquerdo, o portão mais largo, que, descendo por uma rampa, acede à garagem e a uma porta de serviço, na cave; do lado direito, o portão mais estreito, subindo um pequeno lanço de escadas, permite o acesso à entrada principal da casa, pelo rés-do-chão.

A obra terá avançado imediatamente, mas com alterações, pois a 11 de Dezembro de 1917, foi apresentado um novo projecto para a cave, do coroamento da fachada principal e do «pavilhão -claraboia», situado no terraço[42]. Nova alteração surgiu a 20 de Maio de 1918, com um projecto de terraço sobre o pavilhão, para «aproveitar (…) a cobertura em cimento armado do Pavilhão-claraboia (...), fazendo um parapeito de alvenaria de tijolo com capeamento de cantaria (...) e uma escada de ferro para dar acesso ao mesmo terraço (...)»[43]. Há ainda uma alteração no projecto de escada de serviço (datado de 7 de Junho de 1919), avisando-se (a 23 de Junho) que iria substituir a inicialmente planeada[44].

Em 28 de Fevereiro de 1921, D. Caetano de Bragança requisitou a vistoria «para a habitação do predio que construiu na rua dos Anjos, n.ºs 128 e 130, freguezia dos Anjos, 1.º Bairro», o que foi aprovado, podendo o prédio ser habitado a partir de 30 de Abril[45]. Através do *Registo de Despesas Particulares*, sabemos que a «Estreia da casa na r. Anjos» fez-se em Julho: «28 Dormimos todos nos nossos respectivos quartos»[46]. A numeração das portas para a Rua dos Anjos, começou por ser n.ºs 128-130 («por mandado da Presidência desta Câmara datado de 9 de Setembro de 1920»); do lado do Regueirão dos Anjos foram dados os n.ºs 51-53 às duas portas («mandado de 5 de Julho de 1922»)[47].

41 AML, Obra N.º 18519, Processo 5875-1.ªREP-PG-1914, 2 de Julho de 1914.

42 AML, Obra N.º 18519, Processo 2073-1.ªREP-PG-1914 – Folha 6.

43 AML, Obra N.º 18519, Processo 7429 – Requerimento de 20 de Maio de 1918.

44 AML, Obra N.º 18519, Processo 6333, 1919.

45 AML, Obra N.º 18519, Processo 22622, folha 2.

46 ANTT, Casa de Lafões, *Registo de Despesas Particulares*, Livro 80, p. 80.

47 AML, Obra N.º 18519, Processo 136, 1936. Importa notar que o projecto previa três portas do lado do Regueirão, mas a terceira, do lado direito, foi entaipada, ou nem chegou a ser aberta.

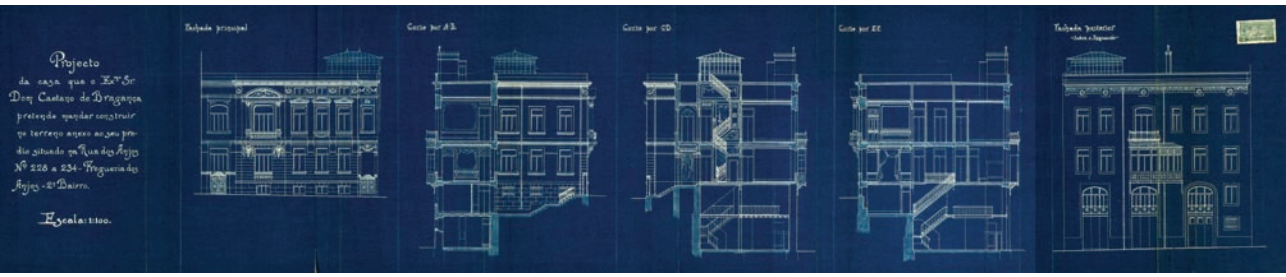


FIGURA 9 · «Projecto da casa que o Exmo Sr. Dom Caetano de Bragança pretende mandar construir no terreno anexo ao seu predio situado na Rua dos Anjos N.ºs 228 a 234 – Freguezia dos Anjos – 2.º Bairro», in Arquivo Municipal de Lisboa, Obra 18519, Processo 2073/PG/1914, Folha 4.

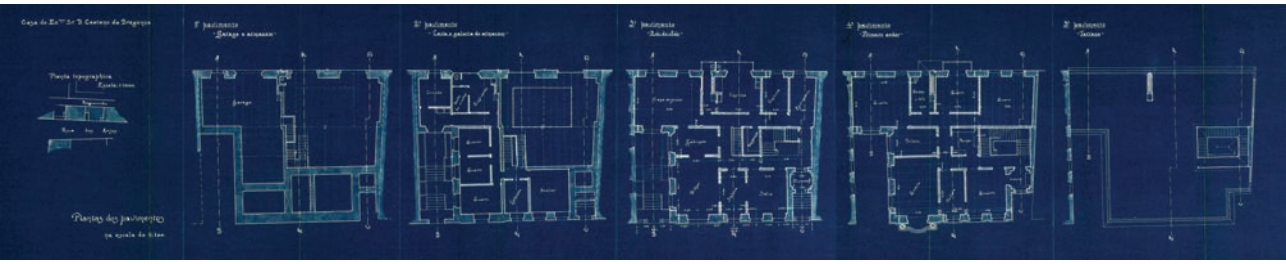


FIGURA 10 · «Casa do Exmo Sr. Dom Caetano de Bragança», in Arquivo Municipal de Lisboa, Obra 18519, Processo 2073/PG/1914, Folha 6.

Entretanto, o filho mais velho, D. Afonso, casou-se em 1920; D. Leonor de Osete faleceu, a 12 de Outubro de 1921, sendo dado o Palacete como sua morada[48]. D. Caetano terá habitado na casa com as duas filhas solteiras, até ao seu falecimento a 7 de Outubro de 1927. Após a morte de D. Caetano, a casa passou para essas duas filhas, D. Henriqueta e D. Joana, que, a 14 de Dezembro de 1931, apresentaram na Câmara de Lisboa um «Projecto para alterar duas divisorias no predio (...)». As alterações eram em salas do r/c e 1.º andar, pretendendo-se a demolir duas divisórias e mudar uma porta[49]. Em Junho de 1936, as mesmas proprietárias quiseram fazer novas transformações, que incidiram sobretudo nas escadas para a copa[50]. Por despacho publicado no *Diário Municipal* n.º 918, de 14 de Julho de 1938, as portas 128-130 da Rua dos Anjos passaram a ter os n.ºs 82-82A[51].

48 D. Leonor faleceu na Casa de Saúde de Benfica, tendo como morada a Rua dos Anjos, 130. Cf. ANTT, 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Registo de Óbitos, 7/5/1921-18/11/1921, 1899-1905, fl. 162 v.

49 AML, Obra N.º 18519, Petição 6294. Segundo esse documento o Palacete tinha o n.º 128 e 130.

50 AML, Obra N.º 18519, Processo 136, 1936.

51 AML, Obra N.º 18519, Processo 15792, 1978.

Em 22 de Maio de 1978, o proprietário era já D. Pedro de Bragança (n. 1936[52]), que terá ponderado a hipótese de mandar demolir o edifício: «Dom Pedro de Bragança, morador na Rua do Ouro, 200-2.º, 1100 Lisboa, proprietário do edifício situado na Rua dos Anjos, n.ºs 82/ 82 A, freguesia dos Anjos, em Lisboa, solicita a V. Excia. se digne mandar informar quais os condicionamentos à construção para o local». Data de 23 de Julho de 1979, um parecer, assinado pelo arquitecto Mário Baptista, onde se lê: «Relativamente ao requerido a fls. 1 cumpre a estes serviços informar que o local está ocupado por um edifício de que a fotografia a fls. 3 nos dá uma imagem e que não se considera possivel de demolição pelo inegável valor arquitectónico que revela». Segundo uma fotografia no processo camarário, na altura estava aqui o Sindicato dos Trabalhadores Técnicos de Vendas[53]. Em 27 de Julho de 1983, o irmão de D. Pedro, D. Duarte de Bragança (1934-1994) voltou a pedir para demolir o edifício e construir um novo. Houve uma tentativa de vender o edifício à Câmara, mas esta não se mostrou interessada[54]. O edifício foi adquirido por particulares numa cronologia mais recente, estando a primeira cave transformada num pequeno apartamento destinado a aluguer para alojamento temporário.

Descrição

A morfologia do edifício assenta numa planta rectangular irregular, quase trapezoidal, sendo mais largo do lado oriental, voltado para a rua do Regueirão dos Anjos (traseiras). Apresenta quatro pisos, sótão e terraço (Figs. 9 e 10), mais alto no lado do Regueirão devido ao declive do terreno. A fachada principal voltada para a Rua dos Anjos é definida por dois pisos à largura de seis vãos, com um corpo central mais avançado, de quatro vãos, no alinhamento da rua, e dois recuados, um de cada lado, simetricamente. Este recuo dos corpos laterais poderá ter tido o objectivo de simular o efeito de um jardim[55], dando destaque à entrada principal através de uma pequena escadaria, recurso usado pelo arquitecto Norte Júnior (1878-1962) em

52 Filho de D. Afonso.

53 AML, Obra N.º 18519, Processo 21448, 1979, Folhas 1 e 7.

54 AML, Obra N.º 18519, Processo 40476, 1983.

55 Acerca da inexistência de um jardim, devemos notar três aspectos distintos: um é a preocupação com o terraço no topo do edifício, que poderia destinar-se a suprir de algum modo esta falta (questão a que voltaremos); depois, na altura da construção do palacete, o espaço em frente, do outro lado da rua, era ajardinado; por último, D. Caetano teve a preocupação de colocar alegretes na entrada secundária, do lado da garagem, que ainda subsistem.

FIGURA 11· Palacete do 4.º Duque de Lafões. Fotografia de Hélder Carita.

palacetes como o da Praça Duque de Saldanha (1912)[56]. No caso do Palacete do Duque de Lafões, como os corpos laterais são estreitos, especialmente o da direita, o recuo torna-se discreto e pouco perceptível a partir da rua.

Vemos quatro linhas de janelas, as de baixo, mais estreitas, constituindo aberturas térreas para iluminação da cave. O rés-do-chão é revestido por cantaria de junta fendida, numa sugestão de herança palladiana[57], característica dos palacetes lisboetas oitocentistas. O corpo mais avançado é rasgado por quatro vãos. Numa distribuição assimétrica, que recorda a tradicional marcação palaciana do eixo portal sacada, temos do lado esquerdo uma janela de sacada protegida por balaustrada, sobrepujada por balcão suportado por duas consolas decoradas com fitas e motivos vegetalistas (acanto e rosas, símbolos de vida eterna, superação, amor e martírio) (fig. 12). As restantes janelas são de verga recta, coroadas por cornija sobrelevada, unindo-se às do primeiro piso.

56 Sobre este arquitecto, cf. Fernandes, 2021.

57 Joana Cunhal Leal sugere que o revestimento de cantaria «no piso térreo à maneira de Palladio», contribui para a sua nobilitação. Sobre esta questão, cf. Leal, 2005, 543-544.

Nos vãos do piso nobre, sobressai a sacada do lado esquerdo, com balcão protegido por balaustrada, ladeado por duas colunas com capitel compósito, que sustentam um frontão em arco abatido, cujo tímpano ostenta o brasão da Casa de Lafões (Fig. 10), elemento significativo, visto que confere à residência a natureza de uma casa senhorial (cf. Seixas, 2014, 98). Importa notar que o brasão é partido, tendo no primeiro campo as armas de Portugal, no segundo as armas dos Sousa de Arronches em contra esquartelado, alternando os cinco escudetes postos em cruz e a bordadura de sete castelos, com duas cadernas de crescentes. O escudo está encimado pela coroa de duque e ladeado por ramos de louro, cujo simbolismo se liga à imortalidade e à glória (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982, 563). Note-se que desde o final da Monarquia que se tinham tornado raros os palacetes com brasões na fachada, o que poderá resultar deste elemento ter passado a ser taxado em 1887, por um tributo que «atingiu todos os titulares e os donos de edifícios ostentando pedras de armas» (Vasconcelos, 2003, 78). Um exemplo são as dependências do Palácio Vale Flor, do arquitecto José Ferreira da Costa (c. 1879-c. 1919), datadas de 1908 (Costa, 2000, 119). No entanto, o Palacete do Duque de Lafões foi construído durante a Primeira República, sendo de salientar que o brasão estava previsto no projecto apresentado à Câmara e por ela aprovado – o que se explica talvez pelo caso da Rua dos Anjos já não ter a importância que tinha anteriormente, tornando menos significativa a decoração exterior do edifício.

As três janelas laterais simulam sacadas pelo facto da moldura inferior, que se une ao rés-do-chão, ser decorada com tríglifos, a do meio ostentando uma grinalda. A janela do centro é coroada por moldura de arco abatido, que ecoa o frontão do lado esquerdo, sendo o tímpano decorado com uma urna e folhagem em relevo. As outras duas sacadas ostentam pequeno frontão triangular com tímpano vazio. Sobre estas três janelas estão outras mais estreitas, que iluminavam o sótão destinado a isolar as casas do calor e da humidade. Nos nembos, entre essas janelas, estão cartelas decoradas com grinaldas e florões, que recordam a fachada noroeste do Palácio do Grilo (Figs. 14 e Fig. 2). Aliás, as grinaldas estão presentes em diversos locais da fachada (e mesmo no interior da casa), sendo de notar que este elemento decorativo foi muito usado nesta época, nomeadamente pelo arquitecto Norte Júnior (cf. (Costa, 2000, 119-120), mas também fora de Portugal, surgindo por exemplo na Villa Enos, em Nice, do arquitecto Jean-Baptiste Blanchi (1852-1913). Quer nas grinaldas quer em outros elementos decorativos reconhecem-se para além das rosas, outras flores como os girassóis (símbolo de devoção e fé) (Monteiro et al, 2020, 138).

FIGURA 12 · Balcão com frontão brasonado. Fotografia de Francisco Queiroz.

FIGURA 13 · Detalhe do Brasão no Palacete do 4.º Duque de Lafões. Fotografia de Francisco Queiroz.

Como antes mencionámos, as entradas para a casa situam-se nos corpos laterais, mais recuados, separando-se da rua através de portões em ferro forjado. A da esquerda, mais larga, dá para uma rampa que desce até à garagem e a uma entrada de serviço, para a cozinha, ambas na cave. A entrada do lado direito, com o número 82, é a mais estreita, mas é a mais nobilitada, assumindo o papel de portal do pequeno palácio, sendo o acesso feito subindo um pequeno lanço de escadas entre o portão e a porta propriamente dita. Importa assinalar que nesta entrada principal há um revestimento de cantaria, que se eleva apenas ao nível do primeiro piso, simulando um muro, que enobrece a entrada. Do lado esquerdo, com a rampa para a garagem, a empena do edifício vizinho tem janelas que se abrem para o pátio do Palacete, o que se explica pelo facto de o Duque de Lafões ser também o proprietário desse edifício[58].

A porta principal é ladeada por pilastras com capitéis retos, suportando uma verga decorada com grinalda de flores, entre elas rosas – flores que surgem várias vezes na decoração da casa, sendo símbolo do amor e relacionadas com a rosa mística das litanias da Virgem Maria (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982, 824) (Fig. 12). No alinhamento do portal vemos uma janela de peito com cornija sobrelevada, decorada com uma outra cartela onde se encontra um baixo relevo com uma pomba de asas abertas, junto de um ramo de flores (novamente rosas), uma Bíblia e um terço[59]. Esta janela iluminava o oratório da casa, acentuando a ligação desta habitação à igreja católica. Sobre a cornija vemos ainda outra cartela mais larga, onde está o retrato em perfil do 2.º Duque de Lafões, dentro de moldura redonda, encimada por grinalda, tendo, em baixo, a frase: «Qui mores hominum multorum vidit et urbes». Esta citação é muito relevante, uma vez que nos remete para o retrato gravado do 2.º Duque de Lafões, de Juste Chevillet (Fig. 1 e Fig. 13), dando a atender que havia por parte do 4.º Duque uma clara vontade de homenagear a memória do seu bisavô[60].

58 Poderá perguntar-se porque construiu o edifício no terreno ao lado, bastante estreito, em vez de demolir o prédio mais antigo, mas é de supor que os motivos poderão ter sido de ordem prática: o Duque vivia nessa casa com a família enquanto decorriam as obras; terá desejado manter o antigo edifício para rendimento.

59 No projecto inicial, este relevo continha também outros símbolos religiosos, como palmas, lírios, um cálice, um báculo e uma chave, neste caso aludindo a São Pedro. Desenho com data de 17 de Agosto de 1916, que se encontra no ANTT, Casa de Lafões, NP 81, pt. 3, n.º 39.

60 Há dois projectos onde se apresentam outras possibilidades para este espaço, mas que não se concretizaram: num vemos um perfil da deusa Minerva (nesse projecto, o relevo para o oratório não apresenta associação à igreja católica) e noutro, o final, entregue à Câmara, o perfil de um homem barbado. Projecto que se encontra no ANTT, Casa de Lafões, NP 81, pt. 3, n.º 30 – «Cantarias das janelas para o lado da Rua dos Anjos, 1.º andar»; Projecto que foi entregue à Câmara Municipal de Lisboa, em 1914, in AML, Obra N.º 18519, Processo 2073/1.º REP/PG1914, folha 4.

FIGURA 14 · Coroamento da Fachada Principal. Fotografia de Hélder Carita.

Todo a fachada é sobreposta por uma cornija saliente, sobre a qual se vê uma balaustrada interrompida, que serve de protecção para o terraço – balaustrada essa que nos envia para uma estilística oitocentista, menos vulgar num edifício do primeiro quartel do século XX, quando já se estabelecera a frontaria com beiral ao gosto "Casa Portuguesa" (Lino, 1929) ou um tipo de cimalhas curvas ou de linhas quebradas, por exemplo em edifícios assinados por Norte Júnior (Costa, 2000, 114). O remate em balaustrada, contudo, surge no Palácio Lima Mayer (1899), de Nicola Bigaglia (1841-1908) e em edifícios como o Palácio de Balsera, em Avilés (Espanha), construído cerca de 1917, pelo arquitecto Antonio Palacios (1874-1945) para Victoriano Fernández Balsera.

A presença do terraço é significativa, pois demonstra o interesse de D. Caetano de possuir um lugar onde pudesse ter uma vista desafogada sobre a cidade, acrescida ainda por outro pequeno terraço sobre a claraboia, servindo de miradouro. De facto, não conhecemos outros casos de palacetes com terraço para esta cronologia, muito embora fosse habitual a construção de um miradouro sobre o telhado, nomeadamente em edifícios do final do século XIX – caso do palacete de Guilhermina Andrade Bastos (1891), no Torel, do arquitecto italiano Sebastião Locati (1861-1939). O que

torna este terraço mais inesperado é o facto de corresponder a toda a cobertura da casa, sendo que a existência de terraços em palácios, sem servir de cobertura para os mesmos, pode ser encontrada no próprio Palácio do Grilo, com o terraço que foi construído sobre o piso térreo, formando uma varanda para o rio (Fig. 3).

São igualmente de referir os portões de acesso à casa ambos de ferro forjado, decorados com grinaldas e motivos florais. Na porta principal (Fig. 15), também de ferro, a ferragem é ornamentada com um cesto de flores, num efeito que simula um painel de ripas de madeira entrecruzadas, efeito esse que talvez se deva a influência do gosto da "Casa Portuguesa".

A fachada oriental, voltada para a rua do Regueirão dos Anjos, é mais simples, praticamente sem elementos decorativos, muito embora o projecto inicial desse a entender uma aproximação à Arte Nova, pelos arcos abatidos das portas, pelo friso de azulejos planeado sob a platibanda, mas também pela marquise do andar nobre em ferro forjado, sobrepujada por varanda (Fig. 9). O cuidado na decoração deste lado da casa provavelmente não passou do projecto, visto que não há vestígios de azulejos, sabendo-se que a marquise foi alterada numa cronologia recente.

Sendo esta fachada mais alta, visto que o edifício se situa sobre um declive, deste lado apresenta mais um piso (Fig. 17). Observamos um total de cinco linhas de vãos, as duas de baixo correspondendo à cave e ao piso térreo (para armazéns). Neste piso existem duas portas, do lado esquerdo, encimadas por janelas em arco abatido, inscritas em moldura recta decorada com dois círculos nos cantos – único motivo decorativo previsto no projecto e que foi concretizado. A partir do 3.º piso temos os vãos correspondentes à residência propriamente dita. Num primeiro registo estão janelas de peito, em moldura recta, as duas centrais inscritas num volume mais saliente, que serve de base para a varanda no piso superior. Este piso tem duas janelas ao centro, unidas pela varanda, tendo dos lados duas janelas de peito. No topo está mais um conjunto de seis pequenos vãos para iluminação do sótão, sendo o terraço protegido por um murete simples, num gosto mais sóbrio.

Os Interiores

O interior do Palacete do 4.º Duque de Lafões sofreu algumas alterações desde o projecto inicial até à actualidade. No projecto de 1914 (Fig. 10), para a «cáve», estão assinaladas divisões com as nomenclaturas: «Criado», «Banhos de criados» e «Engomados», quartos (três), um «Gabinete» e um «Atelier».

FIGURA 15 · Porta principal do Palacete. Fotografia da autora.

FIGURA 16 · Cartelas sobre o portal de entrada. Fotografia de Francisco Queiroz.

FIGURA 17 · Traseiras do Palacete.

No «rez-do-chão», no lado voltado para o Regueirão dos Anjos, ficava a casa de jantar, cozinha, salas de «Costura» e «Escriptorio», um «Gabinete», uma «Despensa», voltadas para a Rua dos Anjos, ficava um «Bilhar» (junto do Gabinete), «Saleta» e «Sala». Esta distribuição do espaço é característica da casa burguesa desde o século XIX, nomeadamente pela presença da sala de costura junto da cozinha, com funções mais relegadas para a vida feminina. Significativo é também a presença da sala de bilhar e do gabinete, voltados para a Rua dos Anjos, sendo estes dois espaços mais marcadamente masculinos. Desse lado estavam também uma Saleta e a Sala (de estar ou de recepção), perto da porta da rua[61].

No «1.º andar», ficariam cinco quartos, um «Banho e W. C. », uma «Toilete», «Roupa» e «Oratório» (Fig. 16). Este espaço foi projectado com vãos de arco em ogiva (Fig. 9), numa aproximação à arquitectura medieval que foi comum no final do século XIX, pela procura «da pureza cristã, do misticismo e da fé» (Fevereiro, 2017, 483), sendo de referir que, para o Palácio Centeno, de Nicola Bigaglia, fora desenhada

61 Sobre a distribuição do espaço nas casas do século XIX-XX, cf. por exemplo: Mignot, 1994, 283; Lemos, 2014, 330.

uma capela ao gosto bizantino (entre 1900 e 1908). Contudo, na construção final, o oratório assumiu uma configuração mais clássica, demarcando-se do projecto inicial neogótico – assunto ao qual voltaremos.

Nos interiores sobressaem as pinturas no tectos, além dos azulejos historiados e de padrão que forram os lambris de todas as divisões. Logo na entrada, passando a porta principal, deparamos com um pequeno átrio em cujo tecto vemos uma pintura com um cesto de flores e grinaldas, num estilo romântico que, de um modo geral, se repete e desenvolve nas restantes divisões. Nas paredes laterais, estão dois painéis de azulejos figurativos azuis e brancos, mostrando, em moldura circular, vistas do Palácio do Grilo (Figs. 18 e 19), o da esquerda com a legenda: «Trecho dos Jardins do Palacio do Grillo»; o da direita com a legenda: «Fachada da Sala Nobre do Palacio do Grillo, onde se Celebraram as Sessões Preliminares para a Fundação da Academia Real das Sciencias (de Portugal)»[62] (cf. com Fig. 4).

Passando uma segunda porta, acede-se a um vestíbulo de onde parte a escadaria para o andar superior. Do lado interior da porta de entrada da casa vemos um trabalho em estuque dourado com uma grinalda de flores suspensas de olhais, tendo ao centro um medalhão com um busto feminino de perfil (Fig. 20). Também no vestíbulo as paredes têm painéis de azulejos figurativos azuis e brancos, em moldura de perfil contracurvado, desta vez dedicados à Quinta da Torre Bela (dos Duques de Lafões, na Azambuja). Um deles mostra a entrada da Quinta, com um campino, e tem a legenda «Portão da Tapada da Torre Bella» – vendo-se sobre o portão o brasão dos Sousa de Arronches (Fig. 18). O outro apresenta uma cena de caça, e tem por baixo o mesmo brasão, acompanhando-se da legenda: «Veado Real alanceado na Tapada da Torre Bella no Dia 25 de Janeiro de 1893». Está assinado «AR. Santos / F. V. Lamego Lisboa» (Fig. 19). Há ainda um painel mais estreito com uma cabeça de gamo, aludindo igualmente à caça. A presença destes painéis figurativos na entrada da casa poderá remeter para o gosto "Casa Portuguesa", mas não se deve esquecer que também no Palácio do Grilo, que julgamos que terá inspirado o Palacete, há azulejos figurativos, por exemplo numa das entradas (que dá para uma escadaria), igualmente azuis e brancos, com temas de caça. Aliás, as portas interiores de gosto oitocentista apresentam bandeiras de vidro, num gosto que pode também fazer lembrar os antigos palácios, como o do Grilo (cf. Figs. 5 e 27).

62 No projecto (Fig. 9), o corte Sul permite ver que para o átrio estava planeada uma pintura com uma mulher, num tipo de decoração que recorda o estilo Arte Nova, mas que também poderia ser uma evocação da Sala de Vénus do Palácio do Grilo, onde existia uma «pintura a fresco, representando Vénus a emergir das ondas entre dois tritões» (Araújo, 1950, 37; Braga, 2021, 422-428).

FIGURAS 18 E 19 · Azulejos do Átrio: «Trecho dos Jardins do Palacio do Grillo» e «Fachada da Sala Nobre do Palacio do Grillo, onde se Celebraram as Sessões Preliminares para a Fundação da Academia Real das Sciencias (de Portugal)». Fotografias da autora.

FIGURA 20 · Estuque da porta da entrada, pelo interior. Fotografia da autora.

Assim como já mencionámos, as salas têm todas os tectos pintados, em geral com motivos florais e grinaldas, mais ou menos alusivos à função de cada divisão. A sala junto do átrio, que seria um espaço de estar e de recepção é decorada com rosas; uma saleta seguinte tem também decoração vegetalista, acrescentando-se pássaros.

Na sala subsequente, ainda voltada para a Rua dos Anjos, e que seria inicialmente a sala de Bilhar, a decoração é mais complexa, lembrando a pintura parietal neoclassicista, do final do século XVIII: na cercadura vêem-se mascarões e bustos de perfil clássico, ao centro um jovem e uma criança, nos topos observam-se pequenos frisos com *putti* a brincar, junto de cornucópias com rosas, o que recorda a decoração das sobreportas da Sala Chinesa e de outra sala contígua do Palácio do Grilo (Fig. 23; cf. também Fig. 5). Na parede, o lambril de azulejos, a azul e amarelo, joga com torres e cadernas de crescentes inspiradas pelo brasão dos duques de Lafões (Fig. 24) – um motivo que se encontra nos azulejos de padrão das outras salas da casa, como a Sala de Jantar e o Oratório, por exemplo.

O tecto da sala seguinte, do lado Norte, que seria inicialmente um gabinete, é decorada com aljavas de setas, flores e pássaros. No canto Noroeste fica a sala de jantar, em cujo tecto vemos motivos decorativos clássicos, com fitas e frutos na zona central; na cercadura vêem-se medalhões com símbolos de caça: cabeças de veado e javali, setas, cornetas e cestos com pássaros.

Para além da Sala de Jantar, era no lado do Regueirão dos Anjos, mais resguardado, que ficava a cozinha, a despensa e uma escada de serviço, com azulejos de figura avulsa. Importa notar que no projecto inicial já se previam duas cozinhas, uma no rés-do-chão e outra na cave, sendo de supor que esta última se destinava aos empregados da casa. Na do rés-do-chão destaca-se a marquise, hoje alterada, mas que era em ferro forjado; na da cave sublinhe-se a abobadilha apoiada em vigas metálicas (à prova de fogo) e as paredes com azulejo de padrão estrela-e-bicha, que era um motivo tradicional. Sobressai também no chão o uso do mosaico hidráulico, em ambos os pisos. Ainda desse lado da casa ficaria uma sala de costura e um escritório, mas hoje existe apenas uma divisão – alteração que talvez ainda tenha sido feita durante a construção pois o tecto e as paredes apresentam uma decoração idêntica à das outras divisões. No projecto também se previa um corredor de ligação entre a entrada principal e o referido escritório, do lado oriental, mas esse espaço foi fechado, sendo criada uma arrecadação.

FIGURAS 21 E 22 · Azulejos do Vestíbulo: «Portão da Tapada da Torre Bella» e «Veado Real alanceado na Tapada da Torre Bella no Dia 25 de Janeiro de 1893» (assinado AR. Santos). Fotografias da autora.

FIGURA 23 · Tecto da antiga Sala de Bilhar. Fotografia da autora.

Regressando ao vestíbulo, entramos na escadaria principal que sobressai sobretudo pela sua dimensão e pela iluminação vinda da claraboia, onde, no tecto, vemos o brasão dos Sousa de Arronches (Fig. 25), o que se coaduna com a tradição de ter o brasão da família no interior das casas, especialmente «nos espaços mais frequentáveis pelos visitantes em geral e também mais ligados a práticas de aparato» (cf. Seixas, 2014, 99). De facto, este brasão é visível logo na entrada da casa, embora a escada dê acesso à zona privada do palacete e ao terraço.

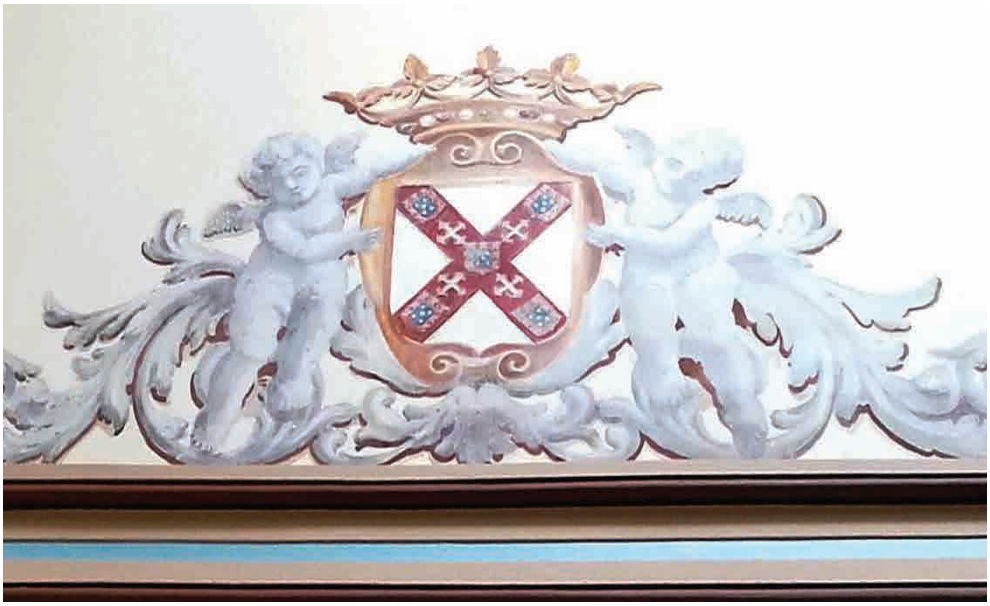
Chegando ao patamar do primeiro andar, este é antecedido por três portas, cada uma sobrepujada por um escudo, segurado por dois anjos: o primeiro com o brasão dos Duques de Cadaval, dá passagem para o oratório; o seguinte, é o escudo da Casa de Ligne; o último, voltado a Norte, dos Marqueses de Marialva. Deste modo, celebra-se a história e origem da família: os Duques de Cadaval para D. Segismundo Pereira de Melo, avô de D. Caetano, a Casa de Ligne, para D. Luísa Nassau e Ligne, 1.ª Duquesa de Lafões, mãe de D. Pedro de Bragança; e os Marialva, de D. Henriqueta Lorena e Meneses, 2.ª Duquesa de Lafões (Figs. 26 e 27).

Observando a decoração do piso superior, é de assinalar que o Oratório, deixando de seguir o projecto neomedieval, dá continuidade ao resto da casa, embora o tecto tenha ao centro símbolos cristãos, sendo a ornamentação em tons de azul, com flores, folhas e fitas, ao centro uma Bíblia, uma cruz e um cálice, junto de rosas. Ao redor, a cercadura é feita por uma grinalda com folhas de palma e ramos de oliveira com azeitonas, numa iconografia cristã ligada ao simbolismo da paz (Fig. 28). Nas paredes vemos novamente azulejos de padrão jogando com motivos do brasão dos Duques de Lafões.

Na decoração dos quartos destaca-se o quarto com a varanda brasonada, onde além das flores e cestos, se veem também pássaros; bem como o quarto Noroeste, sobre a sala de jantar, onde, no tecto, está um pequeno guarda-sol aberto, lembrando o da Sala Chinesa do Palácio do Grilo, que atrás referimos (Fig. 29; cf. também Fig. 5). Note-se que este tipo de interiores, adequa-se ao espírito da Belle Époque, onde primam as flores, as grinaldas e símbolos de abundância (cf. Lévêque, 1991, 181; Leal, 2006; Leal, 2014).

FIGURA 24 · Lambril de azulejos polícromos da antiga Sala de Bilhar. Fotografia da autora.

FIGURA 25 · Tecto da escadaria. Fotografia da autora.



FIGURAS 26 E 27 · Portas do Patamar do Primeiro Piso com os escudos dos Duques de Cadaval, da Casa de Ligne e dos Marqueses de Marialva. Fotografias da autora.

FIGURA 28 · Tecto do Oratório. Fotografia da autora.

FIGURA 29 · Tecto do Quarto Noroeste. Fotografia da autora.

Considerações finais

O Palacete do 4.º Duque de Lafões é um exemplo de uma tipologia arquitectónica que se desenvolveu em Lisboa – e noutras partes do país – ao longo do século XIX e início do século XX, correspondendo na sua essência a um pequeno palácio. A fachada principal apresenta linhas clássicas, articulada com elementos neobarrocos, destacando-se o balcão com colunas encimado por frontão semicircular. Este balcão assemelha-se aos balcões laterais da fachada principal da Grand Opéra de Paris, de Charles Garnier (1825-1898), datados de 1860-1874. A fachada principal do palacete tem poucos paralelos contemporâneos em Lisboa, sendo por isso difícil atribuir-lhe um arquitecto, uma vez que os projectos não foram assinados e não encontrámos documentação sobre o assunto. Deparámos com algumas semelhanças compositivas[63] com o Palácio Lima Mayer (1899), do arquitecto italiano Nicola Bigaglia, mas esta hipótese tem de ser descartada porque este arquitecto já tinha falecido em 1914. Uma hipótese a estudar seria a autoria ao círculo de José Luís Monteiro (1848-1942), não só devido à cronologia, como à relativa semelhança com o Palacete da Praça Duque de Saldanha (1908), que lhe é atribuído[64]. Outro aspecto a considerar é que este arquitecto esteve ligado à trasladação da antiga Igreja dos Anjos para o seu novo local, sendo a inauguração da igreja em 1911 (cf. Silva e Lourenço, 2020, 57-71).

O Palacete foi projectado em 1914, ano que corresponde ao início da 1.ª guerra mundial, razão pela qual talvez a sua construção se tenha arrastado ao longo de sete anos, só ficando concluído em 1921. A casa apresenta a configuração que o 4.º Duque de Lafões ambicionou para lá viver com a sua mulher e filhos, provavelmente fazendo pequenas receções, destacando-se a sala de Bilhar, do lado esquerdo do rés-do-chão. A sociabilidade da casa ficava reservada ao piso térreo, sendo o andar superior destinado à família, num tipo de distribuição do espaço comum a partir do final do século XIX, que inverte a tradição anterior de reservar o piso do rés-do-chão para serviços, sendo a escadaria principal o caminho de acesso às salas de recepção (cf. Leal, 1996, 69).

63 Por exemplo, na sobreposição de janelas de sacada por varandas com balaustrada; na alternância de frontões triangulares e de arco abatido no coroamento das janelas.

64 Na falta de documentos, a hipótese de uma influência de José Luís Monteiro poderá ser de explorar, não só devido ao classicismo do projecto, como ao facto de ele ter sido aluno da École des Beaux-Arts, onde teve como mestre Jean-Louis Pascal (1837-1920), colaborador de Charles Garnier (1825-1898), na construção da Ópera de Paris. Cf. Trigueiros, 2004.

A casa foi certamente pensada para ter as dimensões e confortos necessários ao gosto e vivências do início do início do século XX, mais familiar e intimista. A sua localização, num local da cidade que estava agora a ser urbanizado é também eloquente, pois denota um corte com o passado, mantendo a memória da família – nomeadamente pelas numerosas referências aos Duques de Lafões na sua decoração, nomeadamente na fachada brasonada e no busto de D. João Carlos de Bragança sobre a porta principal.

Bibliografia

Documentação de Arquivo

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Processo n.º 2056, Ano de 1927-1928.

Arquivo da Universidade de Coimbra, Índice de Alunos.

Arquivo da Universidade de Coimbra, Arquivo Particular Casa de Pindela.

Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 18519, Rua dos Anjos, 82 e 82 A – Traz Regueirão dos Anjos, 51 e 53.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 2.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Registo de Óbitos, 1921.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 3.ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, Livro de Registo de Óbitos, 1921.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa de Lafões.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia de São Jorge de Arroios, Livro de Registo de Óbitos, 1907.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia de São José, Livro de Registo de Batismos, 1894 e 1896.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia do Beato, Livro de Registo de Batismos, 1840-1859.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia do Campo Grande, Livro de Registo de Casamentos, 1899-1905.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Paróquia dos Anjos, Livro de Registo de Batismos, 1900.

Fontes impressas

Brasil Portugal, *Brasil-Portugal*, N.ºs 187 e 188, 1 e 16 de Novembro de 1906; N.º 213, 1 de Dezembro de 1907.

Diário de Lisboa, 8 de Outubro de 1927.

Diário de Notícias, 8 de Outubro de 1927.

HOMERO, *Odisseia*, trad. de Frederico Lourenço, Quetzal Editores, 2018.

Século, 8 de Outubro de 1927

Estudos

AFFONSO, Domingos de Araujo, VALDEZ, Ruy Dique Travassos, *Livro de Oiro da Nobreza*, Vol. II, Braga, Tipografia da «Pax», 1933.

ALMEIDA, Miguel Vale de, «Marialvismo. Fado, touros e saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, V. 37 (1-2), 1997, pp. 41-65 [https://ojs. letras. up. pt/index. php/tae/article/view/9644, acesso em 19 de Maio de 2023].

ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*, Fasc. 8, Câmara Municipal de Lisboa, 1950.

ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*, Fasc. 9, Câmara Municipal de Lisboa, 1952.

BRAGA, Helena Sofia Ferreira, *«Eis o Exímio Pintor, Douto Cyrillo, tão Grande na Lição como no Estillo», Dinâmicas Artísticas na Obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2021 (Tese de Doutoramento).

BRAGA, Sofia Ferreira, *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro Belas*, Lisboa, Scribe, 2012.

BRAGA, Sofia, «Uma nova expressão estética na obra dos artistas Francisco Vilaça, Domingos Costa e Benvindo Ceia», in *Artis*, N.ºs 7-8, 2019-2020, pp. 204-207.

CARITA, Hélder, «Paço, Solar, Sobrado, Palácio e Palacete: Nomenclaturas da Casa Senhorial da Idade Média ao Século XIX», in *IV Colóquio Internacional, A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, Universidade Federal de Pelotas, 2017, pp. 243-259.

CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffond S. A. et Éditions Jupiter, 1982.

COCCHI, Riccardo, «Maria Severa Onofriana: ancestralidade de uma heroína romântica», in *Romanthis – História, Arte, Cultura e Património do Romantismo*, N.º 1, 2022, pp. 202-221.

CLUNY, Isabel, «SILVA, D. Caetano Segismundo de Bragança e Ligne Sousa Tavares Mascarenhas da (1856-1927), 10.º conde de Miranda do Corvo, 6.º marquês de Arronches e 4.º duque de Lafões», in MÓNICA, Maria Filomena (Dir.), *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910, N-Z*, Imprensa de

Ciências Sociais, Assembleia da República, 2006, p. 670.

COSTA, Lucília Verdelho da, *Cantarias de Lisboa*; Lisboa, Edições Inapa, 2000.

COSTA, Roberto Dias, *A Paróquia de São Jorge da Cidade de Lisboa*, Lisboa, 1939.

ELIAS, Margarida, «Palacete do 4.º Duque de Lafões», in *A Casa Senhorial*, Novembro de 2022 [http://acasasenhorial. org/acs/index. php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/743-palacete-do-4-duque-de-lafoes, acesso em 1 de Maio de 2023].

ELIAS, Margarida, «Palacetes em Lisboa entre o Século XIX e o início do Século XX – Âmbito e Contextos Sociais, Culturais e Artísticos», in *Artis. on: Multithematic Issue*, N.º 13, 2022, pp. 62-72.

FERNANDES, José Manuel, JANEIRO, Maria de Lurdes, TOSTÕES, Ana Cristina, CÂMARA, Fernanda Dália Moniz da, *Arquitectura do Princípio do Século em Lisboa, (1900-1925)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1991.

FERNANDES, José Manuel (Coord.), *Norte Júnior ou o Triunfo do Ecletismo*, Lisboa, Caleidoscópio – Universidade Autónoma de Lisboa, 2021.

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota, «Os espaços de culto privados na transição do século XIX para o XX», in QUEIROZ, Francisco (Coord.), *Arte, Cultura e Património do Romantismo, Actas do I.º Colóquio "Saudade Perpétua"*, CEPESE, 2017, pp. 477-557.

FLOR, Pedro, «Freguesia Especialíssima, Contributos para o estudo da Freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI-XVIII)», in PINTO, Pedro Campos, FERREIRA, Sílvia (Coord.), *A Igreja dos Anjos, Feição Especialíssima*, Letras Paralelas, 2020.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Vol. I, Bertrand, Lisboa, 1990 (3.ª ed.).

LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879), Percurso e Obra*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (Tese de Mestrado).

LEAL, Joana Cunha, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa, da Cidade Pombalina à Cidade Liberal*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2005 (Tese de Doutoramento).

LEAL, Miguel Nuno Santos Montez, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2006 (Tese de Mestrado).

LEAL, Miguel Nuno Santos Montez, *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2014 (Tese de Mestrado).

LEMOS, Patrícia Thomé Junqueira Schettino, Celina Borges, «"O Palacete Carioca". Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial da elite e a evolução do papel social feminino no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro», in MENDONÇA, Isabel, CARITA, Hélder, MALTA, Marize Malta (coord.), *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, pp. 319-337.

LÉVÊQUE, Jean-Jacques, *Les Années de La Belle Époque*, Paris, ACR Edition, 1991.

LINO, Raul, *A Casa Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.

LUÍS, Pépe (Pseud. de José Luís Ribeiro), *Fado, Mulheres e Toiros*, Lisboa, Livraria Popular, 1945.

LUÍS, Pépe (Pseud. de José Luís Ribeiro), *Lisboa das Toiradas*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1947.

MACEDO, Luís Pastor de, *Da Ermida de Santa Bárbara à Ermida de Nossa Senhora do Resgate*, Lisboa, 1965. Sep. *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, n.ºs LXIII-LXIV, II série, 1965.

MACHADO, Cirilo Volkmar, *Collecção de Memorias, Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MATOS, José Sarmento de, «Grilo, Palácio do», in PEREIRA, José Fernandes, (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989.

MATOS, José Sarmento de, PAULO, Jorge Ferreira, *Caminho do Oriente, Guia Histórico II*, Livros Horizonte, 1999.

MIGNOT, Claude, *Architecture of the 19th Century*, Evergreen, 1994.

MONTEIRO, Gisela, MESQUITA, Sandra, GONÇALVES, Sara, *Flores de Pedra*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2020.

MONTEIRO, João, «A Estrada de Sacavém e o Pitoresco dos seus Retiros», in *Olisipo*, N.º 39, Julho de 1947, pp. 137-145.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo, COSTA, Fernando Dores, *D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões – uma vida singular no século das luzes*, Lisboa, Edições Inapa, 2006.

PATO, Heitor Baptista, *São Jorge de Arroios, Uma Freguesia de Lisboa*, Junta de Freguesia de São Jorge de Arroios, 2006.

PEREIRA, Esteves, RODRIGUES, Guilherme, *Portugal, Dicionario Historico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico*, Vol. IV – L-M, Lisboa, João Romano Torres & C.ª – Editores, 1909, pp. 26-28.

PEREIRA, José Costa (Coord.), *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*, Vol. II, Publicações Alfa, 1985, pp. 337-338.

RIBEIRO, Maria de Lurdes, «As vésperas da modernidade: do Intendente à Rua dos Anjos (1898-1908)», in *Cadernos do Arquivo Municipal*, N.º 4, 2000, pp. 104-135.

SEIXAS, Miguel Metelo de, «O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento», in MENDONÇA, Isabel, CARITA, Hélder, MALTA, Marize Malta (coord.), *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, pp. 87-109.

SILVA, Hélia, LOURENÇO, Tiago Borges, «"Em Substituição da que se Demoliu" A Nova Igreja dos Anjos», in PINTO, Pedro Campos, FERREIRA, Sílvia (Coord.), *A Igreja dos Anjos, Feição Especialíssima*, Letras Paralelas, 2020, pp. 57-71.

SILVA, Raquel Henriques da, «Os Últimos Anos da Monarquia», in MOITA, Irisalva (Coord.), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 406-424.

SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal*, Vol. I, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971.

SUCENA, Eduardo, «MANIQUE, (Diogo Inácio de Pina», in SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo, *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, 1994, 560-561.

TRIGUEIROS, Luiz, *José Luiz Monteiro, 1848-1942*, Lisboa, editorial Blau, 2004.

VASCONCELOS, Francisco de, *A nobreza do século XIX em Portugal*, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003.

Páginas de Internet

A Casa Senhorial [https://acasasenhorial. org].

Geneall – Portal de Genealogia [https://geneall. net/pt/].

Lisboa Interactiva [https://websig. cm-lisboa. pt/].

Quinta do Convento [http://www. quintadoconvento. pt/pt-pt/torrebela/história. aspx, acesso em 3 de Novembro de 2022].

Sistema de Informação para o Património Arquitectónico [http://www. monumentos. gov. pt]

A Viagem de Dora Wordsworth pelo Portugal Romântico

Paulo Duarte de Almeida[1]

Este texto corresponde à comunicação com o mesmo título apresentada no 3.º Colóquio Saudade Perpétua, na Casa dos Patudos, em Alpiarça, a 8 de outubro de 2022.

Nele, pretendemos: divulgar a obra escrita de Dora Wordsworth sobre o nosso país, identificar os principais temas abordados no texto, destacar características estilísticas da autora, dar a conhecer os desenhos que fez durante a sua viagem e estabelecer relações entre a obra escrita e esses desenhos.

Em 2020, foi publicado no nosso país o *Diário de uma Viagem a Portugal e ao Sul de Espanha* de Dorothy Wordsworth (a partir daqui referido como *Diário*…). Trata-se da primeira tradução para português, feita por Francisco J. Gonçalves, também autor do prefácio, da obra *Journal of a Few Months Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, publicada pela primeira vez em Londres, em dois volumes, pela casa editora de Edward Moxon, em 1847[2].

[1] Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses) e mestre em Literatura Portuguesa Clássica pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Professor e investigador. pauloduartedealmeida@gmail.com

[2] Além deste *Diário*..., Dora escreveu um outro, resultante de uma viagem aos Países Baixos e à Renânia, que fez durante seis semanas, no verão de 1828, na companhia de seu pai e do famoso poeta S. T. Coleridge (1772-1834). Essa obra foi publicada pela primeira vez na íntegra em 2021 com o título *Canals, Castles and Catholics: Dora Wordsworth's Continental Journal of 1828*. A correspondência da autora fora reunida e publicada sob o título *Letters of Dora Wordsworth* pela editora Howard Paton Vincent, no já longínquo ano de 1944.

Sobre a sua vida e obra, v.: Morley, Frank Vigor, *Dora Wordsworth: Her Book*, Londres: Sewyn & Blount, limited, 1924; Beal, Olena, *Dora Wordsworth: a poet's daughter*, Penrith, Cumbria: Wren's Nest Press, 2009; e Waldegrave, Katie, *The Poet's Daughters: Dora Wordsworth e Sara Coleridge*, Londres: Hutchinson, 2013.

Entre nós, a obra de Dora Wordsworth já mereceu a atenção de vários autores. Em 2003, o Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa dedicou-lhe o 2.º volume de *Representações e Codificações Linguísticas de Portugal no Século XIX* (org. de Luísa Azuaga). Os artigos reunidos nesse volume abordam o *Diário*... desde uma perspetiva linguística, destacando diversos aspetos da construção textual e do estilo da obra. De entre eles, destaca-se: Mealha, Isabel Ferro, "«As I found the Portuguese, so I have characterised them": O Contributo da Adjectivação na Construção do Real" (pp. 77-110), que evidencia o carácter intercultural da autora e a forma como transmite uma imagem positiva de Portugal. E muito recentemente (mais concretamente, entre o período que mediou a apresentação da nossa comunicação e a publicação deste artigo), Maria de Fátima Lambert publicou "Foz e Arredores – Escritos & Desenhos de Dora Wordsworth Quillinan 1845-1846" em *Património, Artes e Turismo Cultural*, vol. 9, n.º 3, 2022, pp. 5-21. Nesse trabalho, recorrendo a uma "metodologia associada" e circunscrevendo a sua análise apenas à Foz do Douro, reconstruiu os trajetos da autora, fotografou as vistas atuais dos locais referenciados no *Diário*... e confrontou essas fotografias com os relatos e os desenhos de Dora, "descobrindo um além tempo dentro do espaço". Esse estudo está disponível em: https://parc.ipp.pt/index.php/sensos/article/view/4516/2587.

Curiosamente, na primeira edição inglesa não consta o nome da autora e todas as referências às pessoas que a acompanharam são feitas através de abreviaturas. Pensamos que esta tentativa de omitir a autoria se ficou a dever a uma certa resistência familiar a que Dorothy (Dora) publicasse o seu diário. Essa questão estava, contudo, absolutamente resolvida em 1895, pois a segunda edição já identifica a autora ("by Dora Wordsworth (Mrs. Quillinan)", contendo inclusivamente um retrato seu[3].

Esta obra de Dora Wordsworth inscreve-se numa longa tradição de diários de viagens escritos por estrangeiros que visitaram Portugal. Da viagem que Cosme de Médicis, 3.º grão-duque da Toscana, fez ao nosso país em 1668-1669 resultou, se bem que não uma obra escrita, um belíssimo álbum com desenhos de paisagens de vários sítios por onde passou[4]. No século XVIII, o estrangeiro mais famoso que escreveu sobre Portugal foi, sem dúvida, William Beckford, que esteve no nosso país, pelo menos, quatro vezes e sobre a sua experiência escreveu um famoso diário[5]. No século XIX, vários autores de renome também estiveram e escreveram sobre Portugal. De entre eles, destacam-se Lord Byron, Hans Christian Andersen e a famosa Princesa Ratazzi. No segundo quartel do século XIX, outros viajantes ingleses publicaram narrativas de viagens sobre o nosso país[6]. E ainda no século XX, o nosso país despertou o interesse e inspirou escritores mundialmente conceituados como Antoine de Saint-Exupéry, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre e Gabriel Garcia Marquez[7].

3 Essa edição foi feita por Edmund Lee.

4 O autor dos desenhos foi o pintor Pier Maria Baldi, também florentino. Os originais pertencem à Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença e foram reunidos e publicados sob o título *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* por Ángel Sánchez Rivero, em Madrid, em 1933.

5 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, introdução e notas de Boyd Alexander, tradução e notas de João Gaspar Simões, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

6 W. H. Harrison, *The Tourist in Portugal,* 1839; William Robert Willis Wilde, *Narrative of a Voyage to Madeira, Teneriffe, and along the Shores of the Mediterranean* (2 volumes), 1840; William Henry Giles Kingston, *Lusitanian Sketches of the Pen and Pencil* (2 volumes), 1845 e 1847; e Terence McMahon Hughes, *An Overland to Lisbon to the Close of 1846, with a Picture of the Actual State of Spain and Portugal,* 1847. Sobre estas obras, v. *Relatos de Viagens: Representações e Codificações Linguísticas de Portugal no Século XIX*, 2002 (disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7897/1/relatos_viagens_volume_um_00001-00084_00115-00152.pdf).

7 Paralelamente, existe um vasto conjunto de estudos académicos sobre esses relatos de viagens, embora a maior parte dedicados a autores do século XVIII em diante. De entre eles, destaca-se: *O Portugal de D. João V visto por 3 forasteiros* de Castelo Branco Chaves (1983) e o recente *O Olhar do outro – estrangeiros em Portugal, do século XVIII ao século XX* de Maria Filomena Mónica (2020), que inclui um capítulo dedicado ao diário de Dorothy Wordsworth.

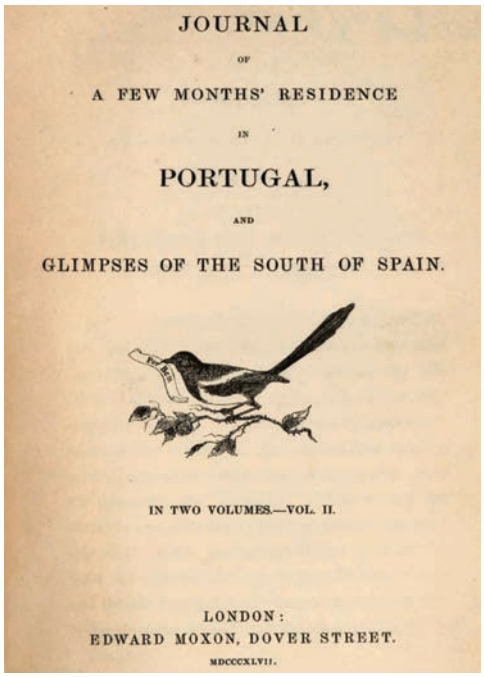

JOURNAL
OF
A FEW MONTHS' RESIDENCE
IN
PORTUGAL,
AND
GLIMPSES OF THE SOUTH OF SPAIN.
IN TWO VOLUMES.—VOL. II.
LONDON:
EDWARD MOXON, DOVER STREET.
MDCCCXLVII.

FIGURA 1 · Frontispício da 1.ª edição.
Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal.

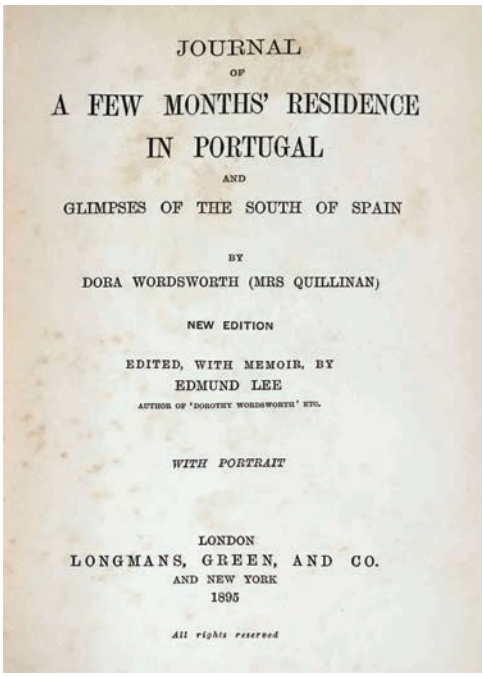

JOURNAL
OF
A FEW MONTHS' RESIDENCE
IN PORTUGAL
AND
GLIMPSES OF THE SOUTH OF SPAIN
BY
DORA WORDSWORTH (MRS QUILLINAN)
NEW EDITION
EDITED, WITH MEMOIR, BY
EDMUND LEE
AUTHOR OF 'DOROTHY WORDSWORTH' ETC.
WITH PORTRAIT
LONDON
LONGMANS, GREEN, AND CO.
AND NEW YORK
1895
All rights reserved

FIGURA 2 · Frontispício da 2.ª edição.

Dora Wordsworth nasceu em Dove Cottage, em Grasmere, Cumberland, no norte de Inglaterra, a 6 de agosto de 1804. Era filha do famoso escritor britânico William Wordsworth[8] (1770-1850), autor de uma vasta obra literária e um dos fundadores e mais representativos poetas do Romantismo inglês, e sobrinha da também reconhecida Dorothy Wordsworth (1771-1855). Dora tornou-se conhecida pela abreviatura do seu nome precisamente para se distinguir desta sua tia, também ela uma importante escritora, conhecida sobretudo como diarista e poetisa. Sendo solteira, Dorothy, a tia, viveu sempre na companhia do irmão, sendo, portanto, uma presença constante na vida da sobrinha e tendo um papel ativo e relevante na sua formação como atesta a abundante correspondência trocada entre ambas. Dorothy Wordsworth é um nome obrigatório no âmbito dos estudos da literatura feminina e do feminismo na cultura anglo-saxónica, sendo objeto de estudo e dissertações académicas e constando a sua obra dos *curricula* mais diretamente relacionados com estas temáticas.

8 *The New Enciclopaedia Britannica*, vol. XII, pp. 752-753.
Para a sua biografia, v. a obra de Mary Moorman, dois volumes publicados em 1957 e 1965, e a mais recente *William Wordsworth: a life* de Stephen Gill, publicada em 1990, ambos pela Oxford University Press.

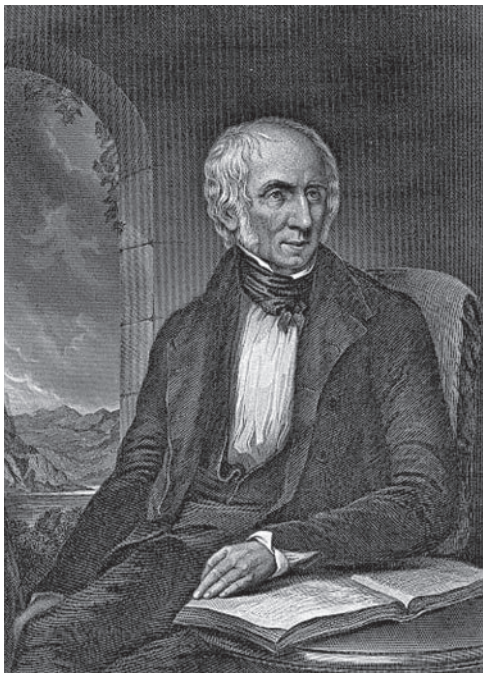


FIGURA 3 · William Wordsworth.

FIGURA 4 · Dorothy Wordsworth.

Também pelo casamento Dora haveria de relacionar-se com outro escritor, amigo do seu pai. Com efeito, casou em Bath, a 11.05.1841, com Edward Quillinan[9]. Tratou-se de um casamento tardio para Dora, que contava já 37 anos e, ao que parece, contrariado pela vontade paterna. Já para Quillinan era o segundo casamento porquanto era viúvo, havia quase 20 anos, de Jemima Anne Deborah Brydges (1793-1822). William Wordsworth era, aliás, padrinho de batismo de uma das filhas do casal e escreveu o memorial de Jemima quando esta morreu tragicamente queimada por o seu vestido ter pegado fogo. Uma relação próxima de amizade unia os Wordsworth e os Quillinan mesmo antes do casamento de Dora e Edward. O pai de Jemima, Sir Samuel Brydges (1762-1837)[10], amigo de Jane Austen, era também um famoso poeta, bibliógrafo, bibliófilo, genealogista e proprietário da Lee Pryory Press.

9 *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIV, p. 47.

10 *The New Enciclopaedia Britannica*, vol. II, p. 587.

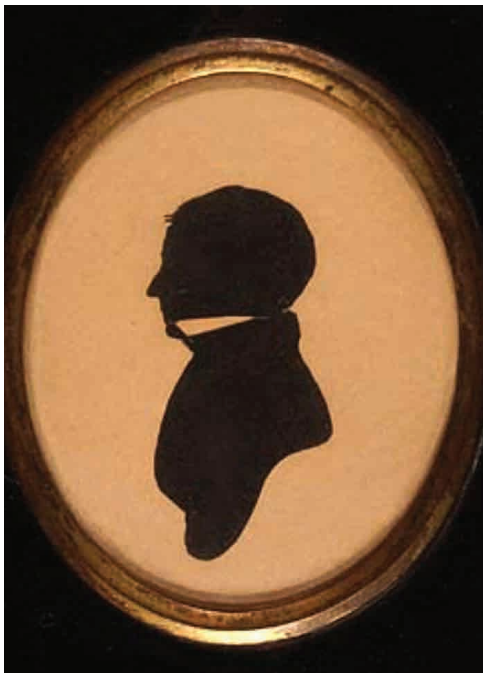


FIGURA 5 · Edward Quillinan, Wordsworth Trust.

FIGURA 6 · Dora Wordsworth, por Margaret Gilles (1839), Wordsworth Trust.

Edward Quillinan tinha uma forte relação com Portugal, o que muito certamente influenciou a escolha do nosso país para a viagem realizada pelo casal. A sua família tinha origem irlandesa e viera para o nosso país na segunda metade do século XVIII[11]. O avô de Edward viveu primeiro em Lisboa, onde casou, mas em 1782 já se encontrava no Porto estabelecido como comerciante. Edward nasceu naquela cidade, a 12.08.1791, estudou em Inglaterra, para onde regressou com a sua família em 1808 devido às invasões francesas. No contexto destas invasões e consequente intervenção britânica, alistou-se no exército e combateu ativamente em várias frentes contra os franceses, tendo estado em Espanha e França. Personificando o ideal de soldado letrado preconizado por Camões, entre 1810 e 1811, publicou muitos poemas no jornal *The Whim* e ainda a elegante, mas mordaz, sátira *Ball-Room Votaries* (1810). Ainda no rescaldo das guerras napoleónicas, publicou três das suas principais obras: *Dunluce Castle* (1814), *Monthermer* (1815) e *The Sacrifice of Isabel* (1816). Em 1821, abandonou a carreira

11 Sobre os Quillinan, ver o nosso estudo "Quillinan – Uma Família Irlandesa em Portugal", publicado em coautoria com Maria Oliveira Martins, na revista *Dislivro – Histórica*, 2009, n.º 2, pp. 281-332.

militar e passou a dedicar-se exclusivamente à escrita. Em 1841, haveria de publicar uma enorme novela em três volumes, intitulada *The Conspirators*, na qual relata a vivência do seu serviço militar ao lado de Wellington, e assinou ainda uma outra novela, de menor dimensão, *As Irmãs do Douro*, cujo enredo tem também como pano de fundo as invasões francesas e a presença do exército britânico em Portugal. Esta última obra foi traduzida pela primeira vez para português e publicada em 2006.

Para além das suas obras poéticas e narrativas, Quillinan ocupou-se ainda da tradução de importantes obras portuguesas para inglês. Talvez as mais conhecidas sejam a dos cinco primeiros cantos de *Os Lusíadas*, publicados em 1853 por John Adamson, e a *História de Portugal* de Alexandre Herculano, que deixou em parte inédita. Como crítico literário, publicou em 1846 um estudo aprofundado sobre Gil Vicente e, depois da sua morte, as suas poesias originais foram compiladas e publicadas por William Johnston, o editor de seu sogro[12].

Alguns anos depois de casar, Dora contrai tuberculose e o casal decide fazer uma longa e demorada viagem por Portugal, Espanha e França, na tentativa de que os climas do Sul amenizem os efeitos da doença. Como a própria autora regista no *Diário*…, era, então, "… *uma estranha inválida, que trocou as colinas natais por um clina mais ameno, como um pássaro atormentado pela chuva sai do bosque para secar as plumas ao sol antes de voar de novo para casa.*" (p. 140). É, aliás, de destacar que no título original da obra surge a expressão "*Residence* in Portugal and *Glimpses* of the South of Spain" (sublinhados nossos), mostrando que na perceção de Dora a estadia em Portugal não correspondeu a uma viagem, mas a um período de permanência.

A viagem decorreu entre 1845 e 1846 – curiosamente os mesmos anos em que Almeida Garrett publicou as *Viagens na Minha Terra*, em folhetins, na *Revista Universal Lisbonense*[13]. Sob perspetivas diferentes, ambos viajam por Portugal, relatando o que veem. O casal partiu de Southampton, no sul de Inglaterra, a bordo do navio "Queen", ao início da noite de 7 de maio de 1845. No golfo da Biscaia, enfrentaram uma tempestade e, no final do dia 10, chegaram à Corunha, onde pararam para recolher alguns passageiros que levavam galináceos para vender nos mercados de Lisboa…

12 Sobre a obra literária de Edward Quillinan, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara publicou um artigo intitulado "Eduardo Quillinan e a sua tradução inglesa dos Lusíadas de Camões", na revista *O Panorama* de 04.06.1853 (pp. 177-179). Mais recentemente, a sua obra tem sido objeto de estudo por parte de académicos portugueses, sendo de destacar os trabalhos de Miguel Nuno Mercês de Mello de Alarcão e Silva: "Edward Quillinan e Portugal" (tese de mestrado, 1986); o artigo "Home is where the Heart is: a obra lusófila de Edward Quillinan" do mesmo autor, publicado no n.º 4 da *Revista de Estudos Anglo-Portugueses* do Centro de Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1995); e ainda a "Introdução" das *Irmãs do Douro* da autoria de Manuel Gomes da Torre (Porto, Campo das Letras, 2006, pp. 7-9).

13 A obra sairia em volume em 1846.

FIGURA 7 · "Seminario de Oporto", Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.15

Enquanto texto, o *Diário…* tem como fio narrativo principal a viagem e as peripécias vividas pelos protagonistas. No entanto, a autora faz constantes excursos para abordar temas tão diversificados como a literatura, a política, a arquitetura, a pintura e tudo aquilo que se relacione com o que vê e ouve durante a viagem. Muitos aspetos do quotidiano – como aquele transporte de galináceos – e dos usos e costumes do povo português merecem a sua atenção e comentário, o que confere muita vivacidade à narração, ao mesmo tempo que ilustra o modo de vida dos portugueses no final da primeira metade do século XIX. Numa atitude que a aproxima mais do Realismo do que do Romantismo seu contemporâneo, em certo momento, Dora afirma "Ao perceber que pouco podia retirar destes quadros sem vida, voltei-me para os *tableaux vivants* [sic] que se podiam encontrar em cada esquina…" (p. 239). Já o organizador da segunda edição chamou muito acertadamente a estas cenas "pictures *of Portuguese and Spanish life*" (sublinhado nosso). De facto, assemelham-se a instantâneos fotográficos que o poder observador e crítico da visitante fixou através de palavras.

Ao amanhecer do dia 12 de maio, entraram na barra do Douro. Sobre a chegada, Dora regista um daqueles instantâneos: "A manhã estava fabulosa; o mar pejado de barcos sem coberta, muitos deles carregados de pescadores, mas muitos outros transportando agricultores para a famosa festa de Matozinhos.". É provável que não tenha sido feito nessa ocasião, mas a cena descrita não seria muito diferente da que Dora havia de desenhar e que intitulou "Seminario de Oporto".

Com efeito, além do relato escrito da viagem, Dora deixou ainda um caderno com 35 desenhos, a maior parte inéditos entre nós[14]. Muito recentemente e já depois da apresentação da nossa comunicação, Maria de Fátima Lambert publicou um artigo intitulado "Foz e arredores – Escritos & Desenhos de Dora Wordsworth Quillinan: 1845-1846", em que publicou 2 desses 35 desenhos. Nesse trabalho, e tendo em conta apenas representações da Foz do Douro e arredores, aquela autora pretendeu fazer uma comparação entre aquilo que Dora viu, desenhou e registou por escrito sobre aquela zona portuense e aquilo que nos é dado observar hoje.

O caderno dos desenhos pertence à Wordsworth Trust, uma fundação sediada em Grasmere, destinada à preservação e divulgação da obra de William Wordsworth e da sua família[15]. A maior parte representa paisagens, vistas e monumentos (sobretudo igrejas e capelas) do Norte (Porto e arredores), mas existem também 6 de Lisboa, Sintra e Almada. A predominância de desenhos feitos no Norte justifica-se pelo facto de Dora e Edward terem passado 10 meses no Porto e apenas 2 semanas em Lisboa.

Vale a pena recordar a cena do desembarque: "Mal tínhamos ainda passado as rochas e alcançado a proteção do molhe, quando os barqueiros saltaram do barco para o mar e daí para a margem; homens, mulheres e crianças precipitaram-se para o mar em direção ao barco; e com a ajuda de todas essas pessoas, as bagagens e os passageiros foram levados de forma indiscriminada para terra. Estavam burros à espera para transportar o nosso grupo para a Foz; montámos neles, deixando toda a bagagem num monte nesta costa selvagem, cercada por uma turba de pessoas, de aspeto tão feroz como o de selvagens, com os seus pescoços, braços e pernas descobertos e de pés descalços, à espera, até que o responsável da Alfândega desse, a cada um deles, o carregamento que deveria levar para o gabinete alfandegário do Porto, situada a mais de três milhas – um processo estúpido e muito pouco prático. Olhei com assombro para as raparigas que passavam por nós, aos tropeções, com enormes caixas à cabeça – caixas que duas delas não poderiam ter levantado do chão; e de novo me espantei quando passámos por elas na altura em que paravam na rua para falar com alguma amiga, nada preocupadas com o peso que tinham na cabeça, como se aquilo fosse um saco de penas." (p. 20).

14 Sobre a sua obra gráfica, v.: Woof, Pamela, "Dora Wordsworth, Artist, 1804-1847" in *The Wordsworth Circle*, vol. 49, n.º 2 (2018), pp. 72-84.

15 No início do caderno existe um interessante manuscrito de Mary Wordsworth, provavelmente escrito depois da morte da filha, lamentando-se pelo facto de não ter dado a devida atenção quando ela lhe quis mostrar os seus desenhos.

16 O verso deste desenho tem a seguinte inscrição "Foz from J.T.Q.'s/ House/ Outubro 20".

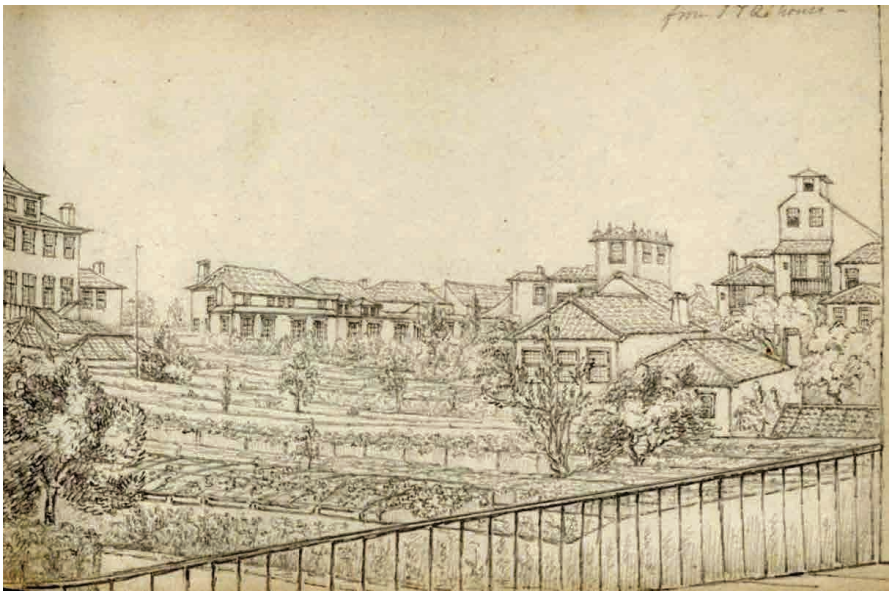


FIGURA 8 · "From J. T.Q's house"(1846), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.21

FIGURA 9 · "J.T.Q.'s Garden", Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.30.

FIGURA 10 · "View from verandah" (21.05.1844), Dora Wordsworth.[16]
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.1.

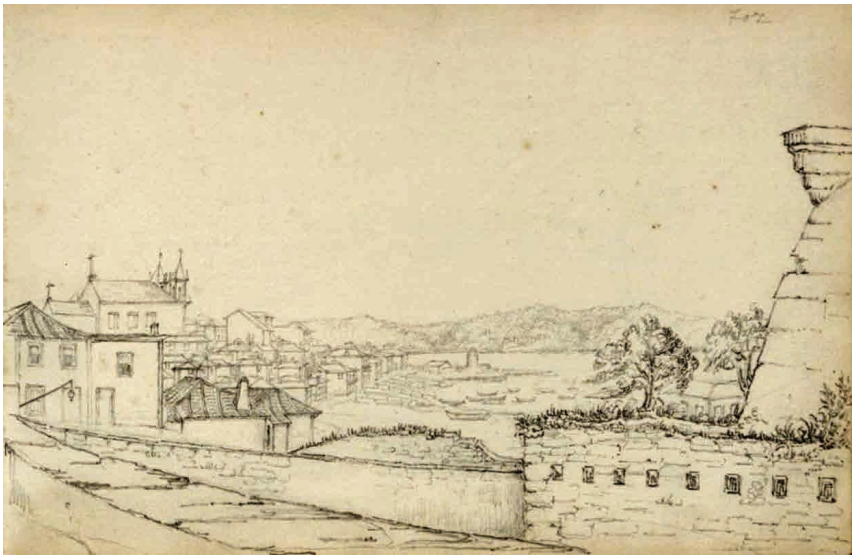


FIGURA 11 · "Foz" (28.10.1844), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.6.

Durante a permanência no Porto, o casal foi hospedado por John Thomas Quillinan (1796-1863), irmão de Edward, primeiro na Foz do Douro e depois no centro da cidade. No caderno existem três desenhos representando vistas tomadas das suas residências. Na época, era comum as famílias burguesas do Porto terem casas naqueles dois locais. Nos meses mais quentes, normalmente de maio a outu-

bro[17], fugiam do centro da cidade, veraneando numa zona mais fresca e agradável. John Thomas Quillinan tinha uma casa na Rua de Cedofeita e outra na Foz Velha, com vista para o farol de Nossa Senhora da Luz, referido na p. 21 do *Diário*…

Durante os meses em que permaneceu no Porto, o casal visitou a cidade, mas viajou também pela região norte do país e até por Espanha, ora em passeios mais curtos que os levavam até Matosinhos, Mindelo, Leça, Valongo ou S. Cosme, ora em périplos mais longos como aquele que, de 24 de maio a 9 de junho, os levou a Ponte de Lima, Barcelos, Viana, Caminha, Valença, Tui, Monção, Vigo, Braga, Gerês, Póvoa de Lanhoso, Guimarães e Vizela. Dos primeiros existem vários desenhos, mas do segundo, infelizmente, não há qualquer representação.

Na primavera seguinte, mais concretamente a 31 de março, deixaram o Porto, partindo para Lisboa, onde chegaram a 2 de abril. Instalaram-se no Hotel Península e, aproveitando os 15 dias que permaneceram na capital, visitaram a cidade, mas também algumas localidades vizinhas dignas de interesse como Almada, Benfica, Queluz e, naturalmente, Sintra.

A vila de Sintra era ponto de paragem e visita obrigatórios para qualquer estrangeiro que visitasse Portugal e foi, provavelmente, um dos locais do nosso país que mais impressionou Dora, pois, além de o ter desenhado, regista no *Diário*: "Parti de Cintra com o coração pleno de gratidão por me ter sido dado ver um lugar que deverá ser um dos mais encantadores da Terra…" (p. 210).

Por vezes, a autora cruza o registo escrito com o visual, aludindo no *Diário*… ao seu gosto e prática de desenho. A esse propósito, relata as circunstâncias em que terá feito o esboço intitulado "Lisbon" e em que são visíveis as colinas de Almada, na margem sul do Tejo: "Tenho de aludir de novo ao meu caderno de desenho, e pela mesma razão que o fiz em Cintra, para dar conta da cortesia da classe obreira dos nativos desta região. *Estava a desenhar os contornos das colinas do lado sul do Tejo, a partir de uma espécie de pátio de pedreiros junto ao hotel Bragança*. O pátio estava pejado de trabalhadores, alguns deles a cortar pedra, outros a passarem para um lado e para o outro com lixo. Nenhum deles suspendeu o que estava a fazer para olhar para mim, mas todos me saudaram de forma educada e continuaram a trabalhar como se eu não estivesse ali. Após cerca de meia hora, reparei no mestre de obras e em alguns outros agrupados junto do portão. Naquele momento, ouvi tilintar de chaves, mas,

17 Sobre esse hábito, Dora escreveu: "Nós éramos os últimos retardatários na Foz. Portugueses e ingleses tinham todos regressado a suas casas no fim de outubro: muito teríamos gostado de permanecer até ao final de novembro, mas o tempo estava tão agreste e tempestuoso, nada de verão de São Martinho este ano, que fomos quase empurrados para a cidade duas semanas mais cedo do que pretendíamos." (p. 148).

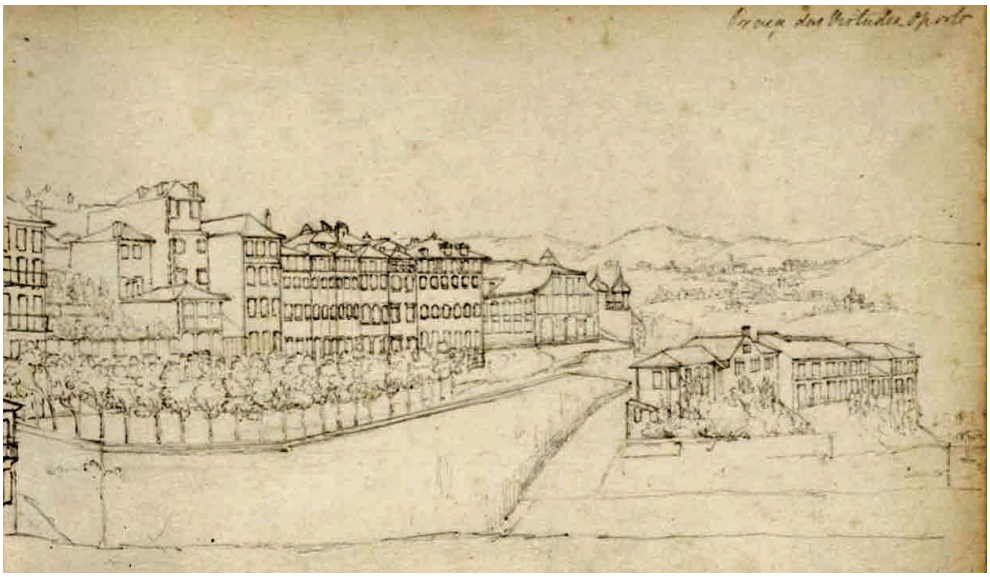


FIGURA 12 · "Praça das Virtudes - Porto" (1846), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.26.

FIGURA 13 · "Church of Matozinhos" (1846), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.25.

FIGURA 14 · "Leça de Balio, near Oporto", Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.16.

FIGURA 15 · Chapel near Leca de Balio" (1845), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.17.

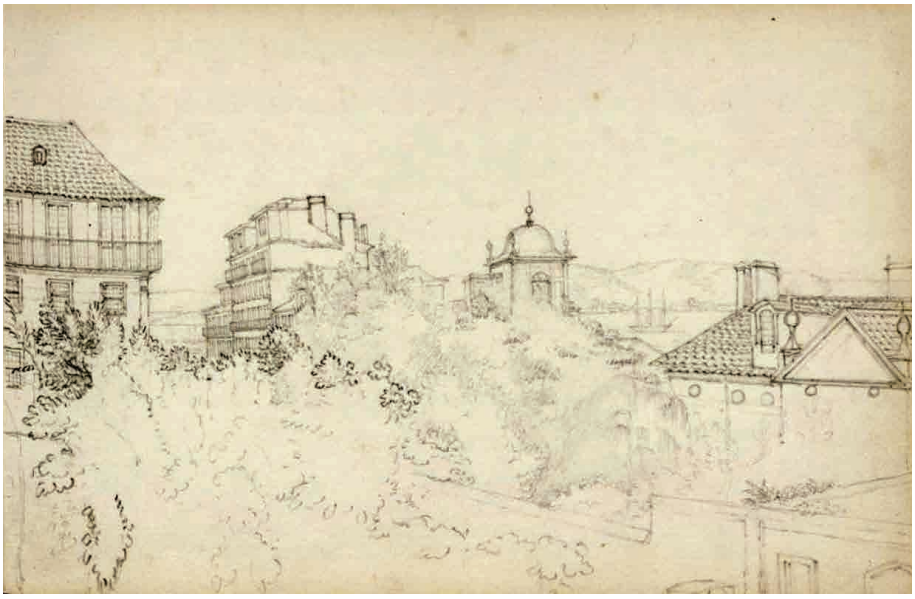


FIGURA 16 · "Lisbon from our sitting room at Hotel" (04.04.1846), Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.28.

apesar disso, não me inteirei do que se passava, até que outro tilintar me abriu os olhos. Era o fim da tarde – o dia de trabalho deles tinha chegado ao fim e queriam fechar o portão para a noite. Mandei o empregado perguntar o que se passava – era como eu pensava, mas eles foram educados ao ponto de não me apressarem, dizendo diretamente o que pretendiam." (p. 213, sublinhado nosso).

A meio do verão, a 16 de agosto, os viajantes deixam Lisboa com destino a Cádis, onde chegam no dia seguinte. Essa paragem permite-lhes visitar Sevilha, que Dora também aprecia bastante, e no dia 29 chegam a Gibraltar. Dali partem para Málaga, onde permanecem durante alguns dias, com o intuito de visitar Granada e concretizar um dos objetivos da viagem – visitar a Alhambra. O monumento provoca um efeito tão forte e emotivo em Dora que esta sente necessidade de o visitar uma segunda vez, sozinha. A descrição dessa visita é bem reveladora da sua reação e de como este foi um dos locais que mais a impressionou em toda a viagem – é o interesse pelo exotismo (característica tão marcadamente romântica) na sua máxima expressão. Diz: "O nicho na antessala, onde o Corão era guardado é talvez, devido ao seu tamanho, o mais refinado exemplar de estuque trabalhado em todo o edifício. Mas belo como é esse trabalho em gesso, é a delicadeza dos arcos e pilares, num deslumbrante mármore branco e os tetos planos, e os outros com forma cónica que mais compra-

zem o meu olhar, e os pavimentos, e as fontes e – o que mais? A austera simplicidade dessas lisas torres e torreões quadrangulares é de um encanto indescritível." (p. 273) e "Estava de novo nesse lugar encantador. (…) Em breve estava abrigada sob a sombra verde-escura do bosque que circunda a Alhambra. As vistas que esta aproximação oferece a cada curva da íngreme subida, são gloriosas. (…) o forte desejo de deambular, por algumas horas mais, dentro daquelas paredes *que tinha sonhado ver durante toda a minha vida e que poderia nunca mais voltar a ver*, foi o que me deu coragem [para fazer a visita sozinha] (…) Quanto mais se estuda este lindíssimo edifício mais requintadamente admirável nos parece. A sua beleza pareceu-me ainda mais impressionante nesta segunda visita do que na primeira (…) Quatro horas passaram nas asas do vento. Tive um sobressalto ao olhar para o relógio e descobrir que o meu tempo tinha chegado ao fim, quando estava convencida de que me faltava ainda metade (…) Quando saí desses pátios de Aladino, a Vega parecia mais luxuriante e bonita do que nunca, sob os efeitos variados da luz produzidos pelo sol brilhante, as nuvens escuras e uma suave névoa vaporosa e ondulante." (p. 283, sublinhado nosso).

Depois de tão marcante visita, partiram de Málaga a 11 de maio, tendo passado por Cartagena e Alicante, com destino a Barcelona, onde permaneceram alguns dias. Seguidamente, atravessaram o Golfo de Leão e aportaram em Marselha a partir de onde continuaram viagem por terra. Desde Barcelona, o relato é muito resumido e sucinto, havendo, por exemplo, apenas uma breve referência a Paris, onde estiveram três semanas! A parte final da viagem e o regresso a Inglaterra ficam mesmo por narrar. É muito provável que o estado de saúde de Dora se tenha agravado, faltando-lhe ânimo para continuar a escrever e a desenhar ao ritmo dos primeiros meses.

Descrito o périplo que originou o relato, cabe-nos agora tratar da matéria discursiva. Para começar, oferece-nos dizer que o diário não é contínuo. Em nenhuma fase da viagem a autora escreve diariamente, havendo bastantes hiatos temporais entre os registos.

Também a nível temático, não se trata de um texto linear. Uma das razões que levaram William Wordsworth a opor-se à publicação da obra foi porque a considerava uma "manta de retalhos". Isto porque, como já referimos, os acontecimentos narrados potenciam muitos excursos sobre vários temas, alguns dos quais terão saído até da pena de Edward Quillinan.

Uma das temáticas mais presentes no texto tem naturalmente a ver com tudo o que se prende com a própria viagem: os preparativos, os meios de transporte usados, os preços, o que e onde se comia (comida enlatada!) e dormia (por vezes, em redes penduradas nas árvores ou em cima das mesas das estalagens), mas também contratempos

FIGURA 17 · "From our Hotel in Cintra" (10.04.1846), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.29.

FIGURA 18 · "Lisbon" (15.04.1846), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.34.

e até assaltos. Para além desses aspetos circunstanciais, na matéria narrativa é possível identificar alguns temas ou *thopoi* que se destacam pela sua recorrência ou interesse.

Em primeiro lugar, surgem as paisagens. A viajante deleita-se na descrição de paisagens naturais e, na nossa opinião, é nesses trechos que a escrita se aproxima mais do nível literário e, por vezes, até poético. Dora tinha uma visão apurada, treinada, como já sabemos, pela arte do desenho, o que lhe permite descrever toda uma cena em poucas palavras, mas não se limita a descrever o que vê. Capta a

realidade através dos cinco sentidos e compraz-se com a beleza natural. Em inúmeros momentos, pausando a narração da viagem e dos factos, detém-se tentando transmitir ao leitor, da maneira mais completa possível, aquilo que a circunda. O seu olhar de artista é enriquecido por um conhecimento profundo da flora e da fauna que lhe permite nomear com exatidão não só as árvores e plantas que vê, mas também os pássaros que ouve. De entre tantos trechos tão bonitos e significativos, é difícil escolher um que ilustre este tópico, mas talvez este sobre Sintra seja um dos mais reveladores: "O caminho entre Collares e Cintra é requintadamente belo; segue ao longo da vertente da colina, é sombreado pelas mais bonitas árvores, e cruzado constantemente por ribeiros e córregos que descem saltando e dançando pela escarpada montanha abaixo; ora em finas cataratas, ora em lindas quedas de água, cuja espuma vemos cintilar entre as pedras cinzentas, as folhas verdes, ou por debaixo do tronco escurecido de algum nobre e antigo sobreiro. Estes regatos e riachos constituem, talvez, o maior encanto de Cintra. Quando os não vemos, podemos escutar a sua doce melodia por todo o lado. Por debaixo de nós, à nossa esquerda, campos verdejantes premiados por quedos ribeiros, ladeados aqui e acolá por arvoredos; e pomares e laranjais e quintas e casas de campo a espreitarem por entre as folhas ou ocultadas por árvores imponentes; e depois as flores, tanto nos jardins como crescendo de forma selvagem na beira dos caminhos, e as fontes pitorescas que recebem a água pura e fresca que chega saltitando colina abaixo e a oferecem aos sedentos peregrinos! As fontes estão sempre protegidas do sol por árvores, com assentos onde é tentador repousar um pouco. A somar a toda esta terna beleza ainda a beleza sublime das brancas ondas do Atlântico, quebrando-se de encontro à costa, que fica por trás de nós para o lado oeste" (p. 208).

Neste gosto por uma natureza apolínea, luminosa, clara, toda feita de cores vivas e de ambiente campestre e bucólico, Dora afasta-se claramente dos cânones da estética romântica que privilegiava um *locus* mais *horrendus*, dominado pelo sol poente, com ruínas, heras e uma floresta cerrada. Contudo, se neste aspeto a sua estética é de pendor mais classicista, noutros mostra-se um pouco mais vanguardista. A este título, é muito interessante sublinhar, por exemplo, como a ideia de Monet de pintar a catedral de Ruão em diferentes momentos do dia e do ano – o que só veio a acontecer em 1890 – para mostrar como o real não é uma entidade única e objetiva, mas variada, sujeita a múltiplas condicionantes que determinam a perceção que dele temos, está embrionariamente expressa neste excerto do *Diário*…: "É gratificante ver esse rochedo, e a linda baía da qual é a característica mais saliente, às várias luzes sob as quais

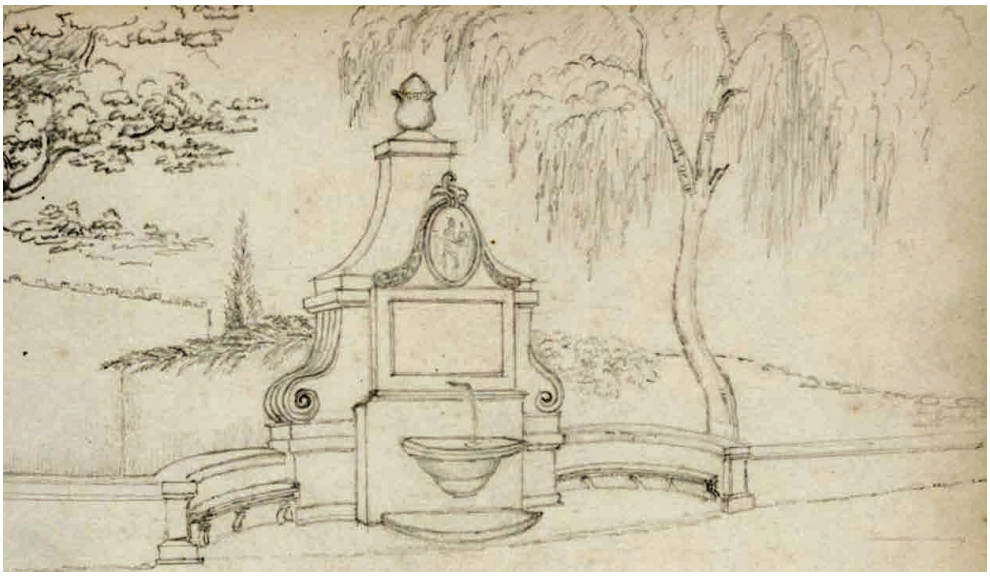


FIGURA 19 · "Fonte dos Ablativos" (1845), Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.18.

tive a boa fortuna de dela desfrutar nesta manhã – à luz das estrelas, à desmaiada luz do alvorecer e depois à medida que o aumento da luminosidade fazia gradualmente sobressair todos os pormenores." (p. 249). Apontamentos como este revelam uma atenta e profunda análise do real, indiciando a grande riqueza psicológica da autora.

Para além dos aspetos relacionados com a natureza, outro tópico muito recorrente nas páginas do *Diário*… é o interesse, esse sim tipicamente romântico, por tudo o que é pitoresco e popular. Dora manifesta, aliás, esse gosto quando, pouco depois da chegada ao Porto, diz: "Muitas outras coisas, tanto dentro da casa como em redor dela, eram suficientemente não inglesas *para deixar satisfeito o meu desejo de novidades estrangeiras*." (p. 20, sublinhado nosso). Herdeira do espírito das Luzes, a etnografia desenvolvera-se bastante desde as últimas décadas do século XVIII e os movimentos políticos relacionados com a defesa das independências das nações acentuaram ainda mais os nacionalismos e a preservação, defesa e divulgação de tudo o que individualizasse os povos. A esse propósito, em 1843, Garrett dissera "Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo...ou não se faz."[18].

Nesse sentido, o olhar de Dora atenta nos mais ínfimos pormenores que individualizam os portugueses e depois os espanhóis, enquanto povos e nações com identidade e cultura próprias. Quanto ao caráter do povo, duas das características que

18 *Memória ao Conservatório Real*, lida ao Conservatório Real de Lisboa, a 06.05.1843.

FIGURA 20 · Lordelo"(14.03.1846), Dora Wordsworth.Wordsworth Trust, GRMDC.B52.24.

mais aprecia nos portugueses são a alegria e o esforço no trabalho. Ao longo do texto, surgem bastantes referências a diferentes profissões, algumas das quais lhe eram desconhecidas, como por exemplo a das carreteiras, mulheres que ganhavam a vida fazendo recados e mudanças e de quem fala a propósito da mudança da Foz para o Porto: "Que divertidamente tão pouco inglesa foi essa retirada. (…) Foi tudo levado pelas carreteiras. Entre 30 e 40 dessas raparigas alegres, risonhas e brincalhonas juntaram-se em volta da porta da rua de manhã bem cedo; e aí esperaram até serem autorizadas a entrar, cerca de uma dezena de cada vez, para a sala onde as várias embalagens estavam dispostas; e foi divertido observar a pressa com que se afizeram às cargas que pareciam mais leves ou mais convenientes para transportar, e com que rapidez as deixavam para outras levarem, quando a mão revelava terem sido os olhos um guia traiçoeiro. Depois de muitas quezílias amigáveis entre elas e após muitos protestos igualmente bem-humorados do seu patrão por causa do atraso ocasionado por todo esse tagarelar sem sentido, cada uma delas ajudou outra a levantar a carga para a colocar na cabeça, um talão foi dado a cada uma para ser mostrado ao oficial nas portas da cidade, e lá se foi o grupo para deixar entrar o seguinte; e a mesma cena foi repetida uma vez e outra até a casa estar limpa de todos os vestígios de mobília. Nós deixámo-nos ficar para assistir à divertida cena e depois montámos nos cavalos e partimos para a cidade…" (p. 148).

Também as "forneiras" de Valongo, que abasteciam o Porto de pão três vezes por semana e se levantavam "à uma da manhã para amassar e fazer o pão, que dão à porta dos vários clientes no Porto às 8, a tempo do pequeno-almoço" (p. 149), os oleiros da Madalena ou os tanoeiros que na invicta se juntavam na "muito velha e muito estreita Rua dos Banhos" (p. 154) são alvo do seu olhar e motivo de registo. É, aliás, na observação de um destes grupos de populares que cumprem as suas tarefas rotineiras, que Dora vê uma aguadeira que, de entre todas, se destaca, causando-lhe uma viva e poética impressão: "… de todas as belezas radiosas que alguma vez pude contemplar, a mais encantadora foi uma aguadeira – uma jovem rapariga na fonte da vila de Oliveira [do Douro]. Tinha cerca de 14 anos. Os nossos poetas iriam por certo conceder-lhe a palma da beleza, caso estivessem presentes quando, obedecendo a um sinal nosso, e encorajada por algumas matronas lavadeiras ocupadas no tanque com as suas roupas, pousou o cântaro que levava à cabeça e se juntou a um grupo de jovens companheiras que corriam atrás de nós, rogando por uma esmola. *Não vou tentar descrever o indescritível: «vê-la foi amá-la».*" (p. 154, sublinhado nosso).

A este propósito, é importante relembrar que a atenção de Dora a tipos e profissões populares se inscreve numa tradição que já não era recente e da qual resultaram belíssimas coleções de desenhos, aguarelas e gravuras saídos do lápis e do pincel de pintores estrangeiros, e que hoje são bastante apreciadas[19]. Temática que havia de influenciar também pintores portugueses, sendo as 60 gravuras de cerca de 1850, da autoria de João Palhares (1819-1891), representando profissões das mais variadas regiões de Portugal continental e ilhas, um dos exemplos mais interessantes dessas coleções.

Para além das profissões, também as festas populares, a música, a dança, os trajes e os penteados despertam a curiosidade e o interesse de Dora que chega a estabelecer comparações entre os das várias regiões que visita. Em poucas linhas, recorrendo a processos descritivos que haveriam de caracterizar o Realismo, a autora consegue "pintar" uma cena, realçando os elementos principais em traços largos e detendo-se nos pormenores que mais despertam a sua atenção, como acontece nesta descrição da festa de S. Bartolomeu: "Há igualmente um encantamento com os dias, e o aniversário de S. Bartolomeu é o grande dia entre as classes

19 Lembremos as obras *Travels in Portugal*... de James Murphy, publicada em Londres, em 1795, e *Costume of Portugal*, publicada pelo viajante, aguarelista e gravador suíço Henri L'Éveque (1769-1832), em Londres, entre 1812 e 1814, a qual contém 50 gravuras representando cenas do quotidiano urbano e rural, assim como trajes e costumes das várias classes sociais portuguesas. Em 1826, A.P.D.G. (personagem não identificada), mas um inglês que esteve no nosso país entre 1809 e aquele ano, publicou em Londres *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume and Character*, ilustrada com 20 gravuras coloridas, que com uma manifesta intenção de satirizar, fornecem um vívido retrato tanto de Portugal como do Brasil.

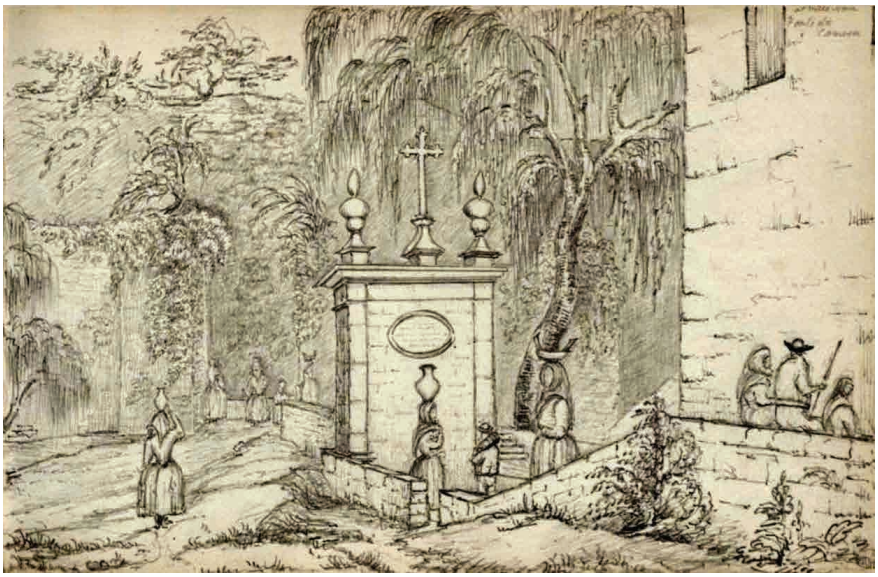


FIGURA 21 · "At Villa Nova – Fonte da Camera", Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.13.

mais pobres. Este ano calhou a um domingo e a afluência de pessoas foi imensa. A margem [do Douro] estava literalmente coberta de banhistas, tão aglomerados quanto era possível, num espaço de duas ou três milhas. O processo começou antes das 5 da manhã e nesse dia ainda não tinha terminado quando chegou o anoitecer. Os camponeses vêm de muito longe, vestem as roupas de domingo e nesse dia, na nossa localidade, a Foz, o vestuário era tão diversificado quanto estranho para o meu olhar inglês. O que mais me surpreendeu foram os enormes colares de ouro e os brincos das mulheres; corrente em cima de corrente, cujo peso deveria ser opressivo para muitos dos pescoços esbeltos que vi assim adornados. A figura de um grupo que passou pela localidade fez até os portugueses voltarem-se para olhar. Uma senhora montada numa bela mula negra, acompanhada por um cavalheiro num bonito cavalo também negro, seguidos por dois empregados a pé, que tinham de correr para acompanhar o rápido trote dos animais. O senhor estava vestido tal como um cavalheiro inglês poderia vestir-se para fazer um passeio a cavalo no Steyne, em Brighton. Mas a sua Senhora era ela o verdadeiro prodígio. Vestida numa rica seda negra, de desenho curioso, ajustando-se bem ao seu corpo e marcando a cintura torneada; na cabeça um grande lenço liso e branco de musselina, ricamente bordada a toda a volta do rebordo, caindo pelas costas e em torno dos

ombros, ou melhor, mantendo-se longe dos ombros e, em cima disso, um chapéu redondo de pele de castor, de um negro escuro e brilhante. A copa do chapéu era também redonda, com uma ligeira parecença com a forma de um pão de açúcar – a aba teria uns nove centímetros de largura. O lenço branco não aparecia na testa, mas surgia por debaixo do chapéu, logo atrás das orelhas permitindo uma visão sem entraves de um par de magníficos brincos de ouro; o pescoço estava adornado por pesadas correntes de ouro, uma das quais lhe descia até à cintura" (pp. 25-26).

Ainda acerca do pitoresco e do local, existem várias referências a alimentos e a refeições servidas aos viajantes nas mais diversas situações. E, tal como um viajante moderno que gosta de visitar os mercados e de provar as iguarias famosas dos sítios que visita, também Dora faz referência a produtos típicos de certas regiões portuguesas. Por exemplo, na sua opinião, as ameixas de Guimarães tornavam a cidade ainda mais famosa do que o facto de ter sido o berço da nação (p. 138). Em Lisboa, fez questão de visitar o mercado do peixe (talvez a Ribeira) e descreve com pormenor a forma como os vendedores expunham as laranjas, os limões, os legumes e os frutos secos, dando às "bancadas banais um aspeto alegre e bem arranjado" (p. 212) e também se deixa impressionar pela maneira como os vendedores de peixe colocavam as enguias e os safios nos cestos de forma a que pareciam "ornamentos prateados para gigantes" (p. 212).

Outro aspeto popular que atrai Dora são as festas e romarias. Para além da festa de S. Bartolomeu da Foz do Douro a que já nos referimos, em Barcelos, assiste e descreve uma procissão e uma feira (p. 46).

No entanto, a autora não descobre apenas beleza natural ou curiosidade pitoresca na vida dos portugueses. Nascida e criada numa Inglaterra onde a revolução industrial começara muito mais cedo do que cá e onde, portanto, os seus efeitos negativos a nível social já se faziam sentir há muito, Dora é sensível às difíceis condições de vida das camadas mais baixas. Essa consciência social leva-a a registar apontamentos como: "… qualquer casa de um senhor da Foz tem a sua própria aguadeira e carreteira tão diligente quanto a nossa (Camila). Os ordenados são muito baixos. Aquela mulher que trabalha no campo do nascer ao pôr do sol não recebia mais de 3 pence ingleses por dia. Os salários dos homens (em trabalho fora de casa) são cerca de 5 pence. Os trabalhadores manuais, como pedreiros, carpinteiros, etc. cerca de 10 pence" (p. 35). Sobre as gentes da zona de Monção, escreve "Prosseguindo depois o nosso caminho e a busca da nossa bagagem fugitiva e do arrieiro, passando por duas aldeias, onde habitam as mulheres e as crianças pelas quais são quase exclusivamente cultivadas as terras da zona; tendo os homens, na sua grande maioria, emigrado para Lisboa para conseguir trabalho mais bem remunerado. Estas mulheres parecem, to-

das elas, velhas e os seus jovens companheiros de trabalho mais aparentam ser anões do que crianças. A constante exposição ao sol e o esforço físico parecem deformar a sua aparência tanto quanto escurecem a sua pele." (p. 59). Noutro contexto, a vida dos oleiros da praia da Madalena merece-lhe a seguinte observação eivada de crítica a um capitalismo que já bem conhecia: "felizes moldadores de barro, pois não estão agregados numa imensa fábrica, trabalhando sob as ordens de um enorme capitalista; aqui a casa de cada homem é a sua fábrica e o seu jardim é o espaço para secar as peças; e podemos vê-los sentados diante da porta das suas casas, auxiliados pelas mulheres e alegrados pela visão dos pequenitos a brincar à sua volta, enquanto moldam, tal como foram moldados nos tempos de Raquel, os graciosos jarros e cântaros usados para trazer águas dos poços." (p. 152). Já em Espanha, também as condições de vida das operárias de uma fábrica de charutos de Sevilha lhe merecem umas linhas em que sublinha o contraste da frescura e do perfume da flor com que adornavam os cabelos com "o ar oprimido e opressivo dessa imensa sala na qual labutam de manhã à noite." (p. 236). No mesmo ano em que Dora escreve isto, Proudhon publica o *Système des Contradictions Économiques ou Philosophie de le Misère*… Talvez a viajante inglesa não conhecesse as ideias do filósofo francês, mas os seus apontamentos denotam um forte sentido crítico e uma enorme consciência social, concatenados com as preocupações dos grandes pensadores e escritores do seu tempo.

Como pessoas ilustradas que eram, Dora e os seus acompanhantes viajavam também por motivos culturais, visitando monumentos. Alguns desses locais são igrejas e capelas. De entre os edifícios de cariz religioso abertos ao público, visitaram, por exemplo, a capela da Boa Nova, em Leça, sobre a qual, aludindo ao seu nome, Dora diz "e que boas novas deve a vista dessas comoventes cruzes levar aos corações de tantos viajantes fatigados, tanto em terra como no mar" (p. 29). Em Braga, foram a Nosso Senhor do Monte (o Bom Jesus de Braga), o qual a autora não aprecia, afirmando que "a arte não é boa, mas os fiéis vão lá por fé". Na Sé de Braga, um sacristão mostrou-lhes muitos tesouros raros, entre os quais uma imagem de Nossa Senhora com o Menino, em prata, que teria estado na Batalha de Aljubarrota, assim como o cálice de São Geraldo. Já quanto à pintura existente na catedral, escreve: "Na sacristia havia vários quadros e gravuras de temas religiosos, e também retratos, mas nenhum deles de grande valor. Estávamos sempre avidamente em busca de exemplares dignos de arte pictórica e quase sempre ficámos desiludidos." (p. 81). Mais adiante, acrescenta "Os verdadeiros tesouros desta catedral contavam-se entre os mais ricos de toda a Espanha (…) Vimos muitas destas coisas, mas sem dúvida que as guerras francesas e a guerra civil e as incessantes mudan-

FIGURA 22 · "Chapel of N. S. Boa Nova" (20.10.1845), Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.2.

ças e agitações desde então reduziram consideravelmente a riqueza desta sé. Até mesmo tão recentemente quanto o ano passado [1844], bandejas da Igreja foram apropriadas por ordem ministerial para serviço do Estado." (p. 89).

Outros locais de culto que visitaram foram a capela do Senhor da Pedra, a que a autora se refere como "uma capela solitária que na margem agreste do mar desafia as ondas", assim como muitas igrejas do Porto: a de São Bento, a qual achou "muito bela" e de que destaca os altos-relevos em madeira que cobriam as paredes da galeria do órgão; a de São Francisco que considera "magnífica"; a Sé "com o seu exterior imponente, embora bastante feio e pesado", mas com um interior "atraente, embora não deslumbrante, mas que estava tão suja e negligenciada" que provocava muita melancolia (p. 156), e a igreja da Lapa "um edifício moderno" (na verdade, só concluído em 1863), "de aspeto singelo e bonita por dentro" (p. 157).

Em Lisboa, também visitaram vários templos: a igreja dos Jerónimos acerca da qual diz muito elogiosamente que era "demasiado bonita e sumptuosa na sua beleza para que possa descrevê-la" (p. 172); São Roque, que ficava perto do hotel onde estavam hospedados (p. 212), embora não a tivessem podido contemplar em todo o seu esplendor porque era Semana Santa e as imagens estavam tapadas, ainda assim, ficou muitíssimo bem impressionada com a capela de S. João Baptista cujas "imagens em mosaico são como pinturas de primeira qualidade" e que era "uma joia e seria

FIGURA 23 · Sem título (1845). Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.8.

mesmo uma joia de grande valor sem as imagens que são as joias da joia, pois, além destas belas imagens, do requintado trabalho em mosaico do altar e do chão, e dos pilares de jaspe, é muito rica em pedras preciosas, que penso serem verdadeiras" (p. 178); a igreja da Luz, em Benfica, que tinha sido praticamente toda destruída pelo Terramoto e em cuja sacristia diz ter visto uma Adoração dos Magos atribuída a Grão Vasco, e muitas outras, que refere mais ou menos pormenorizadamente.

Além de igrejas e capelas, visitaram também vários conventos, embora a maior parte já não servisse para a sua função original devido à extinção das ordens religiosas ocorrida dez anos antes. Perto de Braga, estiveram no Convento dos Remédios, onde foram convidados a tomar chá pelas freiras que ali permaneciam (p. 85) e no Porto estiveram noutro convento feminino, a que Dora chama "de Santa Ana", ainda também habitado por freiras.

Os conventos masculinos encontravam-se devolutos e alguns já em avançado estado de abandono. A propósito do de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, que tinha pertencido aos frades jerónimos, a autora refere-se apenas ao exterior e admira um antiquíssimo e imponente carvalho. Mas acerca do convento da Piedade, de frades franciscanos, hoje conhecido como Convento dos Capuchos, perto de Almada, informa que tinha sido comprado por um oficial da marinha inglesa – Sir George Rose

Sartorius (que em Portugal foi Visconde da Piedade, Visconde de Mindelo e Conde da Penha Firme). Aí, um empregado da casa levou-os a uma sala onde havia uma mesa de bilhar e onde estavam expostos quadros de santos e monges e "muitas relíquias curiosas de tempos antigos" e, noutra sala, "estavam suspensos mais quadros de santos e monges", tudo provavelmente proveniente deste e de outros conventos. Para o Convento do Carmo, em Lisboa, "quase totalmente em ruínas" como ainda hoje, havia um projeto de restauro para o "devolver à sua antiga condição", mas os trabalhos, que tinham começado pela igreja, tiveram de parar devido à "falta de fundos" (!) (p. 183) e o convento de São Domingos de Benfica, que guardava os restos mortais de personagens tão relevantes como o Doutor João das Regras ou D. João de Castro, vice-rei da Índia, estava em estado de abandono, embora tivesse sido comprado havia um ano por um mercador alemão (p. 188).

O espólio dos conventos extintos estava, então, já bastante disperso como vemos e como Dora confirma a propósito da visita à Casa da Moeda, onde, segundo ela, viram "algumas coisas muito valiosas, espólio de diferentes igrejas e conventos: uma cruz de ouro, de refinada manufactura, oferecida pelo rei D. Manuel à igreja de Belém, duas esplêndidas píxides, oh, que belas joias são! – uma das quais veio de Alcobaça – um pequeno armário oferecido pelas filhas de Vasco da Gama ao convento da Vidigueira e uma elegante caixa de perfumes em ouro, enviada pelo primeiro governador-geral da Índia" (p. 185).

Em todos os locais que visita, Dora observa atentamente e com grande sentido crítico as pinturas que lhe são mostradas, tanto em casas particulares como em locais públicos. Acerca dos quadros existentes no Palácio da Brejoeira em Monção, diz que os retratos de família têm "toda a fealdade de caricaturas de uma rigidez esborratada." e que os restantes quadros, de todos os géneros, "são espécimes deploráveis de arte." (p. 74). Pelo contrário, elogia muito efusivamente a "Fons Vitae" (a que chama "Fonte da Piedade) que pôde contemplar no Porto, chegando mesmo a afirmar que foi o único quadro digno de registo que viu naquela cidade, dedicando à sua descrição dois longos parágrafos[20]. A pintura encontrava-se então na sacristia da igreja da Misericórdia e era atribuída a Grão Vasco, o que, aliás, merece uma observação irónica da autora ao dizer que a este pintor "é imputada a paternidade de quase

20 O quadro foi oferecido pelo Rei D. Manuel I à Santa Casa da Misericórdia do Porto aquando da sua instituição (1499). Inicialmente, esteve no altar da capela de S. Tiago, no claustro da Sé daquela cidade, que foi sede da Confraria da Misericórdia até à conclusão da sua igreja. Foi restaurado por Domingos Pereira de Carvalho, lente substituto de Pintura na Academia das Belas Artes daquela cidade, no ano em que Dora o viu e descreveu. V. *Anacephaleose historica [da "Fons Vitae"]: [notícia do restauro e nova colocação]*, s.l., s.n., 1845, Porto.

FIGURA 24 · "Chapel on the lands, near Leça and Matozinhos" (10.03.1846), Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.22.

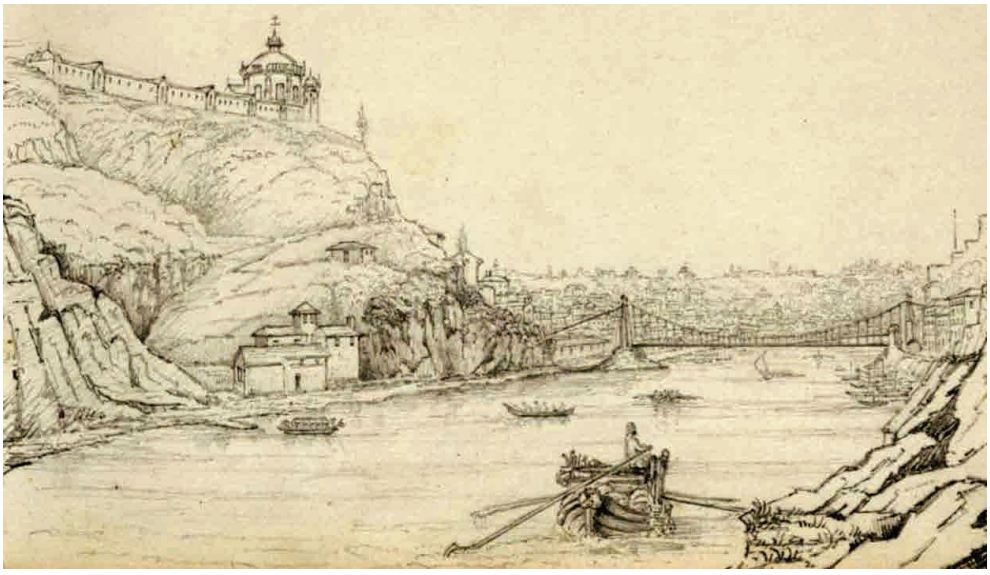


FIGURA 25 · "Serra Convent"(03.03.1846), Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.19.

todos os quadros neste reino que datem da primeira metade do século XVI e até de datas anteriores, caso possuam alguma pretensão de mérito"… (p. 158). Tinha razão Dora Wordsworth. Efetivamente, pensa-se hoje que o retábulo é de origem flamenga e provavelmente da autoria de Colijn de Coter.

Ainda no Porto, a visitante não podia deixar de ir ver o museu e a biblioteca instalados, desde 1842, no extinto convento de Santo António, onde ainda hoje funciona a Biblioteca Municipal. No entanto, apesar de se tratar de uma instalação recente, a sua descrição é bastante elucidativa do estado em que se encontrava: "O museu alberga muitos quadros, mas não muito bons, o que é uma sorte; pois *a galeria está no piso térreo e é tão fria e húmida que qualquer quadro ali exposto deve muito depressa ser destruído*. Foi-nos mostrada uma relíquia interessante – a espada de Afonso Henriques, que deixou já de ser uma acerada lâmina; mas a sua mesma ferrugem é uma crítica aos céticos, que exigem provas de tudo[21]. (…) Não consegui sentir qualquer entusiasmo pelo chapéu preto armado de D. Pedro e pela sua pluma branca; nem pelo seu telescópio de bolso, apesar de ter sido um presente da sua graciosa viúva, a Duquesa de Bragança. Estes objetos estão preservados numa caixa de vidro, num expositor ricamente trabalhado, colocado no meio da galeria. A biblioteca é no piso de cima, uns aposentos magníficos, que ocupam dois lados da praça do convento; a velha galeria e as celas ficam de ambos os lados, tendo sido reunidas para formar esta sala." (p. 158, sublinhado nosso).

Na capital, a biblioteca e o museu também estavam instalados num antigo convento – de São Francisco da Cidade, onde funcionou a Biblioteca Nacional até à sua instalação definitiva no Campo Grande, e em cujo primeiro andar funcionava a Academia de Belas Artes. Se as coisas não eram famosas no Porto, em Lisboa não estavam melhores. Vejamos: "Na parte da manhã, por entre as fortes chuvadas, conseguimos ir até ao convento de São Francisco, agora convertido numa biblioteca pública, museu, etc., etc. Muitos manuscritos valiosos com iluminuras, o espólio do convento de Alcobaça, foram-nos mostrados; e também uma antiga bíblia hebraica, algumas crónicas antigas, numa das quais havia uma curiosa panorâmica de Lisboa, cercada por um exército; uma segunda edição de Camões; uma cópia do cancioneiro de Garcia de Resende; numerosos retratos de monges, bispos e benfeitores de conventos. Foi com melancolia e não com uma curiosidade banal que olhámos os retratos dos monges deste convento de São Francisco, retirados das paredes nas quais alguns deles tinham repousado durante séculos, arrancados das suas molduras e dependurados, como trapos esfarrapados a secar, em cordas que

21 Integra atualmente o espólio do Museu Militar do Porto.

percorriam o centro destas espaçosas e sombrias galerias, nas quais os seus modelos em tempos andaram de um lado para o outro com dignidade e poder principescos. Os livros estão agrupados em prateleiras de ambos os lados destas galerias, e as pequenas celas que abrem para as galerias estão igualmente pejadas de livros; a biblioteca contém entre 80 e 100 mil volumes. Existem alguns quadros interessantes no museu. Os dois que mais me agradaram foram «O Menino Jesus» e «A Descida da Cruz»; o primeiro deles de Grão Vasco, o outro de Júlio Romano; «O Menino entre os Doutores», igualmente de Grão Vasco, é, também ele, um quadro muito interessante. Duas ou três bonitas gravuras de Bartolozzi, que morreu em Lisboa. Nada de muito bom na galeria de estatuária: está essencialmente ocupada com moldes em gesso da antiguidade." (pp. 182-183).

Ainda a propósito de edifícios com utilidade cultural, a permanência de Dora e Edward Quillinan em Lisboa coincidiu com a inauguração do Teatro Nacional (D. Maria II). Dora não esteve presente, mas o marido e provavelmente mais cavalheiros do seu círculo foram à inauguração. Dora refere "Uma noite os nossos cavalheiros foram ao *novo teatro* na Praça de Dom Pedro (…). Os nossos amigos ingleses divertiram-se muito com a nova tragédia, ou melodrama, a uma vez alegre e trágico, dos *Doze de Inglaterra* (…). O entusiasmo do público foi tremendamente engraçado; e quando chamaram o autor, o pobre homem apresentou-se em palco, pálido como uma vela de sebo ante o triunfo do génio. (…) Esta peça era o *ne plus ultra* da gabarolice idiota e absurda." (p. 214, sublinhado nosso). O Teatro Nacional foi inaugurado a 13 de abril de 1846, com a apresentação do drama histórico em cinco atos *O Magriço e os Doze de Inglaterra*, um original do hoje pouco conhecido jornalista e dramaturgo Jacinto Aguiar de Loureiro[22], publicado pela Imprensa Nacional naquele mesmo ano.

Outros edifícios que suscitaram a curiosidade e mereceram a visita de Dora foram alguns palácios e grandes casas. As relações de amizade e cartas de apresentação franqueavam as portas de muitas casas particulares aos visitantes, mesmo na ausência dos proprietários. Perto de Ponte de Lima, Dora pôde admirar, parece que apenas por fora, a Casa de Bertiandos descrita como "uma casa senhorial majestosa, com pináculos de pedra, galerias abertas, uma torre quadrangular de pedra, uma muralha e erguendo-se no meio de um bosque de árvores nobres" (p. 55). Em Monção, visitou a "magnífica mansão" da Brejoeira, que fora começada havia 40 anos, mas só metade do projeto fora concluído – a tal cujos quadros achou tenebrosos, mas cujos

22 *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s.l., Editorial Enciclopédia. volume 1, p. 662.

FIGURA 26 · "Garden of St. Lazarus, Oporto", Dora Wordsworth.
Wordsworth Trust, GRMDC.B52.23.

jardins mereceram o seu apreço (p. 75). Em Braga, esteve na Casa dos Biscainhos que considera "muito bem concebida e arranjada". Conta a propósito que o dono da casa tinha despendido tanto dinheiro em festas quando D. Miguel esteve em Braga que depois teve de se retirar para uma casa de campo para economizar (p. 87).

No Porto, é guiada por um jovem padre numa visita ao Paço Episcopal, cuja escada de granito considera formosa, com "paredes e teto pintados, o último terminando em cúpula, em torno da qual estão pintadas aves do paraíso nas alas". O paço tinha, segundo Dora, uma bonita capela privada, mas não sumptuosa e os quadros eram "muito medianos". Os aposentos eram espaçosos, mas simples na decoração. As vistas eram "muito amplas e belas, ao longo do rio, até ao mar, e para cima até às montanhas de Arouca." (p. 157).

Já em Lisboa, aprecia por fora o Paço das Necessidades, o Palácio da Bemposta (que achou pequeno) e o da Ajuda ao qual se refere como "um muito belo edifício de pedra branca, tão branco que parece mármore, mas inacabado" (p. 173). A caminho de Sintra, visita o Palácio de Queluz, que, diz, não possuir, como a Ajuda, um conjunto de quartos de Estado; mas que a Sala das Talhas é uma "assoalhada majestosa, da qual alguns dos ornamentos de estilo oriental foram retirados para Belém" e cuja "Sala dos

Espelhos é também de grande esplendor e beleza, embora tenha sido despojada da sua magnífica carpete, que foi cortada para adornar três salões do Palácio das Necessidades" (p. 189). Sobre o Ramalhão – antiga residência da Rainha D. Carlota Joaquina, regista que "até à expulsão de D. Miguel, em 1834, este era o mais rico dos palácios, em mobiliário, decorações e objetos de belas artes, mas D. Pedro ordenou a remoção de tudo e a sua transferência para Lisboa, e grandes foram os estragos de relógios e loiças preciosas durante o caminho, devido à falta de cuidado no acondicionamento e embalagem. Os palácios das Necessidades, de Belém e da Ajuda foram enriquecidos com esse espólio, mas boa parte dos artigos mais úteis e alguns dos mais preciosos foram mais tarde transferidos para Sintra, para o famoso palácio mourisco" (p. 190).

Em Sintra, visitou o "pequeno convento da Ordem de São Jerónimo", comprado por D. Fernando e que ele "converteu numa residência de verão para si e para a rainha. Reconstruiu a torre principal, que tinha ruído, restaurou o antigo edifício, fazendo acrescentos e adaptações que lhe conferem o aspeto de um castelo gótico mais que de um convento" e estava naquela altura a "acrescentar uma torre quadrangular na ala oeste, que combinará com as outras partes" (p. 192). O palácio da vila, a que se refere como "palácio mourisco", já se visitava. A autora descreve com bastante pormenor a sala dos cisnes, o pátio superior e a casa de fresco ou dos banhos, o quarto de D. Sebastião, a sala das pegas e a sala dos brasões, então "degradada à condição de sala de bilhar" (p. 195), o quarto de D. Afonso VI, os alojamentos privados do Rei e da Rainha que considera "mobilados com grande singeleza", com "cortinados de chita e musselina, soalhos cobertos com tapetes portugueses – muito bonitos, alguns jarros grandes e muito belos em porcelana e outros ornamentos deste género, e cestos e caixas de marfim esculpido da Índia, delicados na textura e no acabamento" (p. 201). Visita ainda os quartos a que chama "das crianças" – "modestos e bonitos", e a cozinha do paço, onde vivenciou uma curiosa experiência acústica: "Uma pessoa do nosso grupo testou o efeito de uma flauta nesta cozinha. Foi estranho e encantador. A suavidade, o poder, o crescente progressivo das notas que deveriam ser suaves e moderadas e a reverberação, alta e, contudo, mais suave que as próprias notas, foi quase temível, pois deu à delicada flauta o carácter de um órgão tocado por um feiticeiro. O músico, contudo, depressa se viu forçado a sair. Aquilo abalou-lhe os nervos de tal forma que mal se tinha em pé. Quando por fim recuperou da sua fraqueza, declarou que a reverberação o emocionou de forma intolerável e que a flauta pareceu ganhar vida própria, de tal modo que após alguns minutos ele parecia antes a coisa tocada e não o executante." (p. 201).

O Palácio de Seteais, então conhecido como Palácio Marialva por pertencer aos herdeiros do Marquês deste título, embora referido, não merece uma apreciação particular, ao contrário do Palácio Monserrate, a que chama "a moradia de luxo do filho mais rico de Inglaterra" (Beckford). A autora nota, todavia, que a beleza dos jardins e área envolvente contrastava fortemente com a degradação em que a casa se encontrava: "a casa é um templo para os ventos – muitos edifícios que são ruínas há séculos não estão tão arruinados, não restando um único pedaço de telhado no sítio, um espetáculo verdadeiramente melancólico" (pp. 202-203).

Na capital, por ocasião da visita à igreja de S. Vicente de Fora, Dora foi recebida nos alojamentos públicos do Patriarca, os quais lhe parecem demasiado humildes, contrastando com o esplêndido e amplo edifício. As salas eram baixas e pequenas, embora com tetos muito bem pintados, alguns quadros eram interessantes e algumas tapeçarias "muito antigas e admiráveis" cobriam as paredes. A sala do conselho estava igualmente guarnecida com tapeçarias e ostentava retratos de antigos prelados (p. 180).

No que a casas particulares diz respeito, informa-nos ainda Dorothy que a Quinta das Laranjeiras, pertencente ao Barão de Quintela e Conde de Farrobo, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869) se podia visitar mediante a compra de um bilhete que se vendia na sua casa da Rua do Alecrim, em Lisboa. Para a visitante, tanto a casa da cidade como a dos arredores eram um tanto mobiladas em excesso e demasiado ornamentadas. "A riqueza do proprietário é exibida por todo o lado.", diz em certo momento… (p. 188). Acerca do teatro mandado construir por Quintela na sua quinta, em 1820, o Teatro Thalia, diz que era tido como um dos "mais esplêndidos da Europa" e conta ainda que na viagem de Sintra para Lisboa se aperceberam de um "engarrafamento", ou melhor, de uma fila contínua de carruagens que dificultava a circulação, tantas eram as pessoas que iam assistir naquela noite de Páscoa a uma representação amadora no teatro das Laranjeiras (p. 212)[23]. Além do Teatro, a Quinta tinha vários jardins, um labirinto, casas de verão, dispendiosos jardins de inverno, um lago artificial, um canal de irrigação, uma fonte suspensa, um obelisco mandado erigir pelo 1.º Barão de Quintela em memória da expulsão dos franceses e ainda uma "*menagerie* em mármore" onde estavam "principescamente" instalados leões, tigres, panteras e "outras feras selvagens" (p. 188)[24].

23 Comemorando os 200 anos do início da construção do teatro, esteve recentemente (de dezembro de 2022 a abril de 2023) patente no espaço uma exposição evocativa do seu mecenas. Paralelamente, decorreu uma série de comunicações sobre múltiplos aspetos da vida do Conde de Farrobo e do seu teatro.

24 Sobre a personalidade e vida do Conde de Farrobo, v. a biografia romanceada de autoria de José Norton, intitulada *O Milionário de Lisboa*, Livros d'Hoje, 2009.

De uma forma geral, a autora afirma que, durante a sua estadia em Lisboa, "Muitas casas bonitas e pitorescas e grotescas, pertencentes à velha e à nova nobreza foram avistadas por nós, e todas suscitaram a mesma observação «Que pena o jardim não chegar até à beira da água, como seria o caso se fosse inglês, mas os portugueses têm ideias diferentes sobre o encanto de um jardim que para eles está incompleto se não permitir uma vista de uma rua movimentada ou de uma estrada pública, pois a principal diversão das senhoras de família é sentarem-se à janela do seu quintal" (p. 174)… Embora quase sempre transmita uma visão muito positiva do nosso país, em alguns momentos do *Diário*… sublinha as diferenças culturais e civilizacionais que distinguiam portugueses e britânicos.

Ainda acerca de espaços públicos, falta referir um que, na senda da sua formação e gosto românticos, parece ter sido da predileção da visitante: os cemitérios. No *Diário*…, encontramos referências a três. A propósito da igreja românica de Cedofeita, no Porto, Dora informa que junto à igreja havia um cemitério "muito pequeno e bonito", que ela própria desenhou, o qual se encontrava num terreno hoje ocupado pela estrada e por um parque de estacionamento.

A propósito da igreja da Lapa, também do Porto, afirma que "por detrás da igreja há um grande cemitério que, quando estiverem volvidos mais alguns anos, fará lembrar o cemitério de Montmartre."[25], acrescentando que "até esses e outros cemitérios terem sido recentemente criados, toda a gente era sepultada nas igrejas, um costume deplorável, ainda não totalmente caído em desuso mesmo entre nós [ingleses]" (p. 157). A este propósito, é preciso recordar que as leis sanitárias que proibiram os enterramentos nas igrejas eram bastante recentes (1844 e 1845) e que na primavera de 1846 viria a eclodir a revolta da Maria da Fonte, uma sublevação popular motivada, entre outras razões, pela proibição de realizar enterros dentro de igrejas e que levaria à demissão de Costa Cabral.

Sobre hábitos funerários, encontramos um excerto curioso respeitante à visita à Sé de Lisboa: "Fizemos outra visita à catedral, para ver o monumento a São Vicente, que não tínhamos observado antes. Não devo deixar de referir os dois bebés mortos que vimos descuidadamente colocados sobre uma espécie de prateleira, ou projeção de pedra, por detrás do altar-mor. Estavam vestidos de forma simples, com gorros brancos de musselina, vestes coloridas de algodão, cobertos por batas brancas, como se tivessem sido tirados há pouco dos berços de casa da mãe. Insisti que eram

25 Sobre a história do cemitério da Lapa, v. José Francisco Ferreira Queiroz, *Os Cemitérios do Porto e a Arte Funerária Oitocentista em Portugal*, Porto, 2002, vol. I, pp. 97-100 e 291-316.

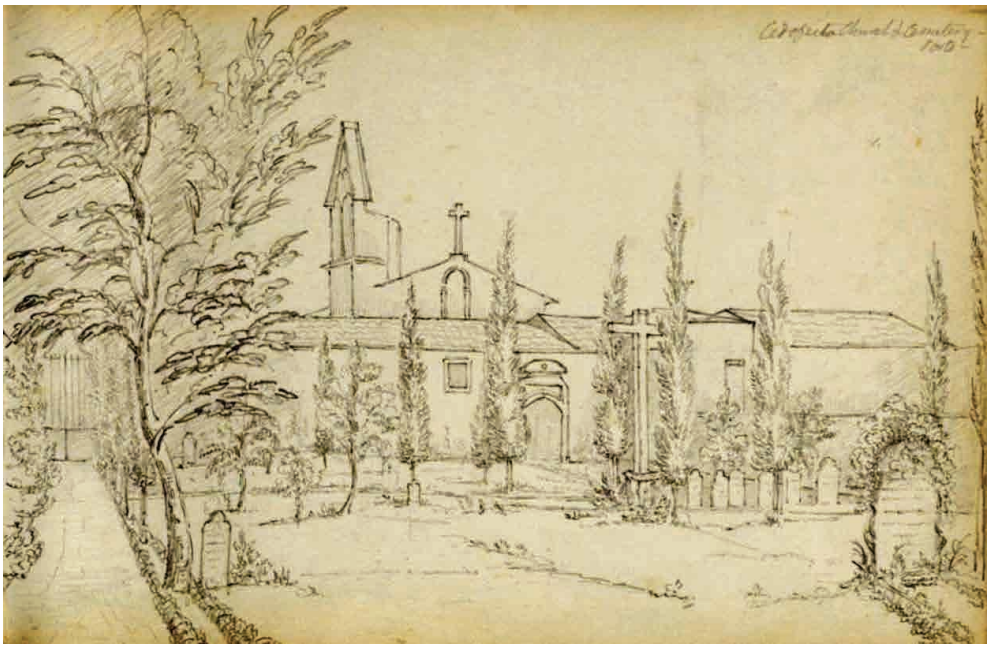


FIGURA 27 · "Cedofeita Church and Cemetery, Oporto", Dora Wordsworth. Wordsworth Trust, GRMDC.B52.12.

crianças de cera. O Sr. _____[26], que está acostumado a tais coisas, assegurou-me que eram bebés mortos – "Anjos", como lhe chamam, e como os consideram – deixados ali para o enterro: apesar disso, não consegui deixar de me sentir céptica. As mãos apertadas de ambos – apertadas e repousando no peito – eram tão parecidas a mãos de cera! Muito bem moldadas, é certo, pois pareciam conscientes de não estarem somente apertadas, mas agarradas. Apesar de tudo, havia no semblante de um desses "anjos" uma expressão de sofrimento que deve ter-me convencido de que a criança tinha vivido e que tinha morrido numa agonia convulsiva. Ao visitar a catedral, bem cedo na manhã seguinte, vimos no mesmo lugar, do qual as outras crianças tinham sido removidas, três outros bebés que pareciam de cera. Já não podiam restar mais dúvidas de que tinham sido flores vivas, "ainda agora tocadas e já arrasadas"[27]. Trata-se de filhos de gente pobre, a quem foi permitido deixarem-nos ali para receberem um funeral cristão sem qualquer encargo." (pp. 216-217).

26 Forma como a autora refere sempre o seu marido.

27 Alusão a um poema de John Milton, poeta inglês do século XVII.

O terceiro cemitério a que Dora alude é o cemitério inglês de Lisboa que diz talvez ter sido o que mais a impressionou de tudo quanto viu na capital. Contrastando com a morbidez da cena a que assistira na Sé, diz que naquele local "as mais alegres e brilhantes flores crescem de forma luxuriante entre as tumbas e revestem graciosamente os pináculos de alguns dos escuros e elevados ciprestes da base até ao topo". Subindo uma encosta até à entrada principal, "tem-se uma vista realmente esplêndida da cidade, o Tejo e os campos na outra margem abrem-se diante dos nossos olhos, e damos connosco entre laranjeiras e limoeiros e outros arbustos de flores doces e alegres" (pp. 180-181).

E com esta rasgada, bonita e perfumada imagem terminamos a nossa viagem pelo Portugal romântico que acolheu Dora Wordsworth.

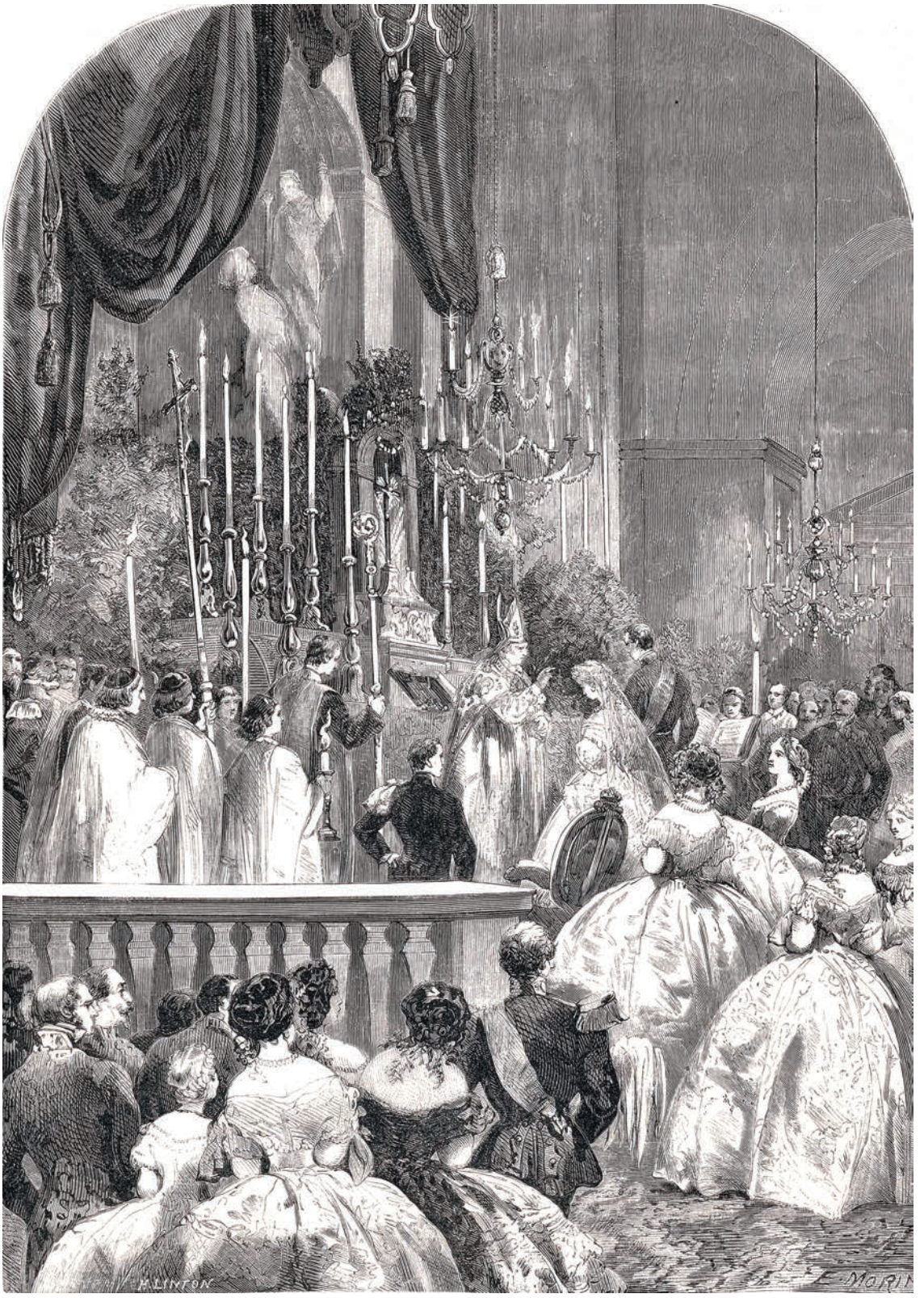
Pensamos ter atingido os nossos objetivos, divulgando a personalidade e a obra literária e gráfica da autora, conhecendo o percurso da sua viagem e os temas dominantes no *Diário*…, destacando algumas das suas características estilísticas, pondo em evidência a tão estreita relação entre o texto e os desenhos, e, sobretudo, revelando que se trata de uma autora que não se deixou dominar pelas influências românticas da sua época, mas antecipa muitas nuances que a catapultam para estéticas posteriores.

Os aspetos aludidos não esgotam o manancial de informação que perpassa o texto. Muito mais poderíamos dizer acerca dos divertimentos das classes altas, das práticas de convivialidade, dos hábitos alimentares, das práticas religiosas e de muitos outros aspetos... No entanto, esperamos que o muito que fica por dizer suscite a curiosidade de possíveis leitores do *Diário*… que nas suas páginas encontrarão, com toda a certeza, não só momentos de prazerosa leitura como também informação muito relevante sobre o Portugal do período pré-Regeneração.

Em conclusão, resta apenas referir que, regressada a Inglaterra e enfrentando a oposição de seu pai, Dora se empenhou na publicação da obra, o que conseguiu concretizar em 1847, afirmando que o seu objetivo era a sua "… vontade de ajudar a afastar os preconceitos que fazem que Portugal seja (…) um país a evitar".

Dora Wordsworth não conseguiu superar a doença que a trouxe até Portugal e acabou por morrer em Rydal Mount, a 9 de julho de 1847, estando enterrada entre os seus pais e seu marido.

FIGURA 28 · Túmulos de William e Mary Wordsworth e de Dora e Edward Quillinan.
St. Osvald Church, Grasmere.


E. MORIN

Alegoria ao casamento de D. Pedro V e D. Estefânia: notas sobre um desenho inédito do pintor António Manuel da Fonseca

Gabriel Marques[1]

António Manuel da Fonseca (1796-1890) foi, no panorama da arte portuguesa de Oitocentos, uma figura de importância maior. Nascido e formado inicialmente em Lisboa, cidade onde desenvolveu quase toda a sua carreira, os méritos artísticos obtidos durante o seu estágio em Roma, entre 1826 e 1834, tê-lo-ão beneficiado aquando da sua nomeação para primeiro professor tutelar da aula de pintura de história da Academia de Belas-Artes de Lisboa, fundada em 1836, e pintor honorário da Real Câmara de D. Maria II (1819-1853) em 1835. Como tal, foram múltiplas as obras de iniciativa estatal que lhe foram incumbidas: de maior fôlego, assinale-se a campanha de pintura decorativa no Paço Real das Necessidades em 1845 e 1846, bem como a concepção do conjunto escultórico da fachada do Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado nesse último ano, em parceria com o seu colega académico Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)[2]. Na sua longevidade de vida, o pintor serviu a Casa Real até ao reinado de D. Luís I (1838-1889), tendo-o acompanhado e ao seu irmão e antecessor D. Pedro V (1837-1861) desde infância, enquanto seu instrutor de desenho[3].

1 Doutorando pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a desenvolver o projecto de tese *António Manuel da Fonseca (1796-1890) e o academismo na arte portuguesa do século XIX*, acolhido pelo Instituto de História da Arte desta faculdade e pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea. O autor agradece especialmente aos herdeiros da colecção Dr. Frederico Gavazzo Perry Vidal, pela abertura e simpatia com que permitiram o estudo do desenho em análise, cujo percurso até chegar aos actuais proprietários desconhecemos.

2 França, José-Augusto. 1990. *Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. 1 (3.ª ed.). Lisboa: Bertrand, pp. 246-254.

3 Duarte, Eduardo. 2006. *Desenho romântico português. Cinco artistas desenham em Sintra*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 237-243.

FIGURA 1 · Alegoria ao casamento de D. Pedro V e D. Estefânia (desenho preparatório) (c. 1858). António Manuel da Fonseca (1796-1890). Tinta negra sobre papel transparente, 255 x 213 mm (área do desenho). Colecção dos herdeiros do Dr. Frederico Gavazzo Perry Vidal.

A obra que apresentamos (**Fig. 1**) foi concebida com a finalidade de celebrar e perpetuar a memória do casamento de D. Pedro com D. Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen (1837-1859). Após o matrimónio ter sido primeiramente oficializado por procuração a 29 de Abril de 1858, o casal conhecer-se-ia pessoalmente apenas a 17 de Maio – dia em que a nova rainha consorte desembarcou no porto de Lisboa a bordo da corveta *Bartolomeu Dias* – tendo-se celebrado a cerimónia religiosa na Igreja de São Domingos no dia seguinte, seguida de um faustoso programa de festividades[4].

Desconhecendo-se uma nota de encomenda ou fonte documental que o confirme, o mais provável é que a obra tenha sido executada no curto período de tempo entre o casamento e a morte da rainha no Verão no ano seguinte. A composição foi desenhada a tinta negra sobre papel transparente, com uma grelha vermelha no fundo e sobre um esboço prévio, visando obter um traçado limpo que definisse os principais contornos da composição e zonas de sombreado para agilizar a sua tradução para pintura. Este estudo é testemunho de um quadro de paradeiro desconhecido, cuja fotografia – ainda que em qualidade precária – consta na contracapa do livro *O segrêdo de Dom Pedro V* (1941), de Júlio de Sousa Costa[5] (**Fig. 2**). Infelizmente, o autor não faz qualquer alusão à sua proveniência, mas a atribuição a António Manuel da Fonseca é assegurada não apenas pelo seu conteúdo, mas pelo traço e fisionomia que atribui às figuras, tanto na pintura como no desenho, que são característicos da sua obra.

A obra insere-se no género pictórico da *alegoria* – designação oriunda do termo grego *allegoría*, de *állei* "de outro modo" e *agoréuein* "falar", "afirmar"[6] –, figura retórica utilizada para transmitir um significado para além do literal, igualmente aplicada por artistas visuais de diferentes períodos nas suas obras. Para uma comunicação efectiva, recorriam a signos facilmente reconhecíveis a uma audiência letrada, como personagens da mitologia clássica, ou à representação prosopopeica – atribuindo-lhes símbolos com as quais pudessem ser decifradas – de ideias abstractas como virtudes, doutrinas morais, eventos históricos, estados psicológicos, assim como áreas disciplinares, profissionais, ou elementos geográficos como cidades e rios.

4 Lopes, Maria Antónia. 2011. *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern, Maria Pia de Saboia*. Colecção *Rainhas de Portugal*, coord. Ana Maria S. A. Rodrigues, Isabel dos Guimarães Sá e Manuela Santos Silva. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 42–53.

5 Costa, Júlio de Sousa. 1941. *O segrêdo de Dom Pedro V, 1837-1861*. Lisboa: Romano Torres.

6 Carchia, Gianni, e Paolo D'Angelo. 2009. *Dicionário de estética*. Traduzido por Abílio Queirós e José J. C. Serra. Lisboa: Edições 70, p. 18.

FIGURA 2 · Alegoria ao casamento de D. Pedro V e D. Estefânia (c. 1858), quadro reproduzido na contracapa do livro *O segrêdo de Dom Pedro V, 1837-1861* (1941) de Júlio de Sousa Costa. © University of Toronto Library (ABI-2737).

Não obstante a importância de possuírem uma cultura literária e artística robusta, podiam auxiliar-se também de obras que condensavam estas referências com este propósito, como a *Iconologia* de Cesare Ripa (c. 1555/1560-1622), originalmente publicada em 1593[7] mas sucessivamente reeditada até ao século XIX, ou o *Dictionnaire abrégé de la fable* de Pierre Chompré (1698-1760), publicado em tradução portuguesa em 1783[8].

7 *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane. In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. MDXCIII.*

8 *Diccionario abbreviado da fabula, para intelligencia dos poetas, dos paineis, e das estatuas, cujos argumentos são tirados da Historia Poética, por Mr. Compré, licenciado em direito, agora traduzido do francez em portuguez. Lisboa. Regia Officina Typographica. 1783.*

FIGURA 3 · Retrato de D. Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen (1858)
Conrad L'Allemand (des.), Alphonse Léon Nöel (lit.). Litografia.
© Royal Collection Trust (RCIN 607001).

FIGURA 4 · Fotografia de D. Pedro V, reproduzida em *Illustração Portugueza*, 18 de Abril de 1904. © Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Ao centro da composição está D. Estefânia, sentada numa cadeira de braços, repousando perante um toucador. Não foi, naturalmente, retratada ao vivo – o artista inspirou-se numa litografia feita a partir de um desenho de Conrad L'Allemand (1809-1890) (**Fig. 3**), publicada dois dias após o seu casamento por procuração, como se pode ver pelo corte do vestido e o leque sobre o colo. Esboçando um leve sorriso, na mão direita segura uma folha cujo conteúdo é transmitido ao observador pela imagem reflectida no espelho do móvel: é um retrato do noivo que ela contempla. Antes da sua reunião em Portugal, os noivos correspondiam-se com frequência e chegaram a trocar retratos entre si[9]. Uma vez mais, ainda que o pintor conhecesse

9 «(...) *Je La prie de vouloir accepter tous mes remerciments bien vifs pour le grand plaisir qu'Elle m'a fait en m'envoyent son portrait. C'est une bien bonne et grande surprise que Vortre Majesté m'a faite, qui me cause beaucoup de joie.* » Carta de D. Estefânia enviada a D. Pedro V, 24 de Outubro de 1857 (Vilhena, Júlio de. 1922. *Cartas inéditas da Rainha D. Estefânia.* Lisboa: Academia das Sciências, p. 88).

o rei pessoalmente – e sensivelmente pela mesma época executaria o seu retrato com os símbolos régios da coroa, ceptro e manto[10] –, optou por reproduzir uma fotografia do monarca de menor aparato (**Fig. 4**).

Identificado o contexto e os intervenientes em questão, analisemos os símbolos e figuras que permeiam a obra. Algumas têm um propósito puramente decorativo, nomeadamente os cinco *putti* alados que ajudam a sustentar o manto bordado que emoldura D. Estefânia. No entanto, a seus pés vemos um sexto que, apontando-lhe um arco e flecha, se trata do Amor ou Cupido, elemento iconográfico comum em temas matrimoniais; e outro, um pouco acima, que ergue sobre a sua cabeça uma pequena almofada onde transporta uma tiara ou coroa de consorte com um véu. No limite inferior direito da composição, uma criança-anjo apresenta uma carta com as armas de Bragança, simbolizando a união desta Casa com a de Hohenzollern-Sigmaringen.

Ladeando a imagem de D. Pedro V, duas figuras fazem o seu elogio: a virtude da Prudência, que segura num espelho para representar o poder do autoconhecimento; e a Justiça, que geralmente a acompanha. No entanto, a iconografia da segunda é pouco usual, pois à habitual espada junta-se, em vez da balança, um pêndulo: a inserção deste elemento, que simboliza a rectidão e o equilíbrio entre os extremos, dever-se-á a um cruzamento com as imagens da Ética e do Juízo.

Na zona superior da composição, ao centro, está Himeneu, divindade que, segundo a mitologia clássica, presidia aos cortejos nupciais, assinalado pelo archote erguido e grinalda de flores com que se adorna. Com a outra mão, segura na Coroa Real de Portugal, ainda que no esboço não conste a esfera e cruz latina que a remata. À sua esquerda, vemos o atributo da Fama que, fazendo soar a sua trompete, anuncia a boa nova, e à direita Minerva ou Atena Palas, identificável pela armadura e elmo militar plumado que enverga, a lança e escudo com a face monstruosa da górgona. Também ela aponta para o retrato do monarca, oferecendo-lhe a sua protecção: como deusa da sabedoria, e estratega militar, esta divindade adquiriu também o estatuto de padroeira das ciências, das artes e das letras. Aqui, anuncia os benefícios para estas áreas trazidas por este reinado.

10 Retrato a óleo, assinado e datado de 1858, que integra colecção do Supremo Tribunal de Justiça. Dois anos mais tarde, realizou uma versão quase idêntica para o Tribunal da Relação do Porto, que hoje se encontra no respectivo Museu Judiciário. Vide *Supremo Tribunal de Justiça: dois séculos de memórias* (Lisboa, 2018), p. 56, e *O Tribunal da Relação do Porto: o Palácio de Justiça* (Porto, 2008), p. 98.

Por fim, imediatamente à direita de D. Estefânia, encontramos um grupo de três figuras femininas. A da frente, vestida de tons claros, oferece à homenageada uma faixa condecorativa: trata-se de uma referência à banda e título de Dama da Ordem Real de Santa Isabel, com que foi agraciada em 1857[11]. A seguir, surge uma personificação da Religião: identificamos esta figura pelo livro com uma cruz gravada – símbolo da palavra divina –, e a chama na sua mão, associada ao Pentecostes e à Fé, também expressa nos seus olhos fechados. A última figura sustenta um coronel de nobreza sobre a cabeça da futura consorte, olhando expectante a Coroa Real trazida por Himeneu, aguardando a actualização do seu estatuto.

Esta obra transmite, por um lado, uma dimensão mais humana e íntima do casal, presente não apenas na afectividade revelada no gesto do próprio envio do retrato e no deleite com que o mesmo é recebido, mas também nos elementos concretos da composição – podemos deduzir pela presença do toucador que D. Estefânia está nos seus aposentos privados, e o próprio D. Pedro é também retratado de um modo mais informal, sem os atributos régios expectáveis. Verifica-se, no entanto, uma duplicidade, no sentido de que os motivos alegóricos não reportam à sua vivência conjugal ou aos sentimentos mais profundos de D. Estefânia. Na realidade, mais do que fazer a apologia do seu carácter individual, expressam um ideal de reginalidade, isto é, uma imagem da rainha desejada, a quem, entre outras qualidades, era naturalmente incumbido também um papel de suporte ao soberano.

De facto, esta representação é um testemunho de uma visão esperançosa construída em torno da união do casal: ele, "o Esperançoso", foi aclamado num período de relativa estabilidade política comparativamente às décadas anteriores[12]; ela, por sua vez, granjeava de uma reputação virtuosa e pura (a "pomba" [13] e o "anjo"[14] foram imagens evocadas para a descrever), exaltada ao mais alto nível nos elogios proferidos após a sua morte precoce[15]. A esta tragédia seguiu-se, dois anos mais tarde, a morte de D. Pedro, que contava apenas 24 anos, o que terá apenas contribuído para o adensar da aura de romantismo que envolveu a memória de ambos.

11 ANTT, *Livro de assentos de Ordens Portuguesas concedidas pelos reis de Portugal a outros soberanos e príncipes*, Ministério do Reino, liv. 914, fl. 101–101v.

12 Sobre o período da *Regeneração*, vide: Sardica, José Miguel (2001). *A regeneração sob o signo do consenso: a política e os partidos entre 1851 e 1861*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da U. L.

13 Gusmão, José (1858). *A Pomba: poema ao real consorcio de Dom Pedro V com Dona Estefânia*. Lisboa: Imprensa Nacional.

14 Blanco, Jorge (1859). *Anjo e cruz: canto elegiaco na infaustissima morte de S. M. F. a Rainha a Senhora Dona Stephania*. Lisboa: Typ. de Joaquim Germano de Sousa Neves.

15 Lopes, Maria Antónia. 2011, pp. 15–18.

Simultaneamente, ilustra a pluralidade artística que definiu o designado período romântico português, ao integrar a vasta obra de António Manuel da Fonseca – na grande maioria desconhecida e dispersa por colecções particulares e públicas –, pintor singular pelos seus esforços de preservação da linguagem e ideal clássico que herdou dos seus antecessores tardo-setecentistas ao longo de uma carreira que atravessou quase todo o século XIX.

Maria Hortense de Sequeira Morais (1858-1941): notas biográficas

Cristina Moscatel[1]

Este verbete procura revelar, de forma breve e sucinta, o percurso de vida e o trabalho produzido por Maria Hortense de Sequeira Morais, no contexto insular micaelense, procurando contribuir para o conhecimento do trabalho feminino em finais do século XIX. Através de uma lógica cronológica, caracterizou-se o seu percurso biográfico e identificou-se a sua produção enquanto bordadeira e professora de bordados, recorrendo-se, para esse efeito, à recolha e análise de informação da imprensa regional coeva. Dada a ausência de fontes que documentem as vidas destas mulheres, a imprensa prova ser um importantíssimo e riquíssimo testemunho do seu percurso. Cruzando essa informação com a leitura de bibliografia específica, citada ao longo do texto, traçou-se uma breve biografia deste percurso feminino, em contexto de trabalho, na segunda metade do século XIX, na ilha de São Miguel (Açores).

Maria Hortense de Sequeira Morais (n. 21. 12. 1858/ f. 20. 03. 1941) era natural da freguesia de Nossa Senhora da Conceição, então vila da Ribeira Grande, na ilha de São Miguel. Filha dos lisboetas Gregório José Máximo de Moraes (Escrivão da Fazenda) e Rosa Emília de Sequeira, era irmã de Aurora Matilde de Sequeira Morais, de Amélia Evelina de Sequeira Morais, de Maria Ermelinda de Sequeira Morais Vasconcelos (casada com Clemente António de Vasconcelos/Lagoa), de Maria do Carmo de Sequeira Morais (professora, Ponta Delgada), e de Joaquim Zeferino de Sequeira Morais (militar/Lisboa, casado com Emília Carolina do Couto Severino de Sequeira Morais).

[1] Investigadora do CHAM-FCSH/NOVA-UAc.

O percurso de Maria Hortense insere-se num contexto familiar e no contexto do trabalho feminino oitocentista. O pai, que exerceu o cargo de Escrivão da Fazenda em, pelo menos, duas ilhas dos Açores, faleceria na Horta, ilha do Faial, deixando a família à mercê da boa vontade e ajuda pública[2]. No entanto, as filhas da família Sequeira Morais sempre trabalharam.

As irmãs mais velhas eram já professoras particulares no final da década de 60, continuando a lecionar após a morte do pai. Assim, em 1869, Aurora Matilde de Sequeira Morais e Maria Ermelinda de Sequeira Morais tinham aula de ensino primário em sua casa, na rua das Cabaças, em Ponta Delgada, onde ensinavam, também, francês, trabalhos de costura e bordados, referindo-se que ambas estavam devidamente habilitadas para o seu ensino[3].

Depois da morte do pai, Aurora Matilde e Maria Ermelinda continuaram a lecionar, uma em Ponta Delgada e a outra na Ribeira Grande. Aurora ensinava em Ponta Delgada, em sua casa na rua dos Mercadores, n.º90, português, francês, costura, crochet, rede, bordar de branco, de tapeçaria, a missanga, a matiz, a ouro, escumilha froque, pó da laia e em vidro, obras de carneira e de pita[4]. Já Maria Ermelinda, que, entretanto, casara com Clemente António de Vasconcelos, da Lagoa, ensinava na Ribeira Grande, tendo promovido várias exposições dos trabalhos de suas alunas[5]. Maria Hortense chega a expor um bordado em uma das exposições escolares da irmã[6].

A década de 70 seria uma época difícil para a família. Para além da morte do pai, em 1872, faleceria a irmã Amélia Evelina[7], em 1873, e, depois, Aurora Matilde, em 1878[8]. Tendo crescido com irmãs professoras particulares, e provavel-

2 Rosa Emília regressa do Faial, com os seus 5 filhos, no vapor Insulano em julho de 1872 (*Gazeta da Relação*, n.º 691 de 30 de julho de 1872, p. 2), publicando um agradecimento público à ajuda que tiveram naquela ilha e em São Miguel, após a morte do marido (*A Persuasão*, n.º 552 de 14 de agosto de 1872, p. 3).

3 *A Persuasão*, n.º 405 de 20 de outubro de 1869, pp. 3-4.

4 *A Persuasão*, n.º 557 de 18 de setembro de 1872, p. 3.

5 Uma das exposições decorreu em uma das casas da Viscondessa da Praia, na rua do Botelho, na Ribeira Grande. *A Persuasão*, n.º 628 de 28 de janeiro de 1874, pp. 3-4; *A Persuasão*, n.º 810 de 25 de julho de 1877, p. 3.

6 *A Persuasão*, n.º 810 de 25 de julho de 1877, p. 3.

7 Amélia Evelina de Sequeira Morais, natural de São Sebastião, Ponta Delgada, faleceu a 29 de dezembro de 1872, solteira, com 20 anos de idade, em sua casa na rua dos Mercadores, n.º 90. BPARPD – Freguesia de São Sebastião (Ponta Delgada), Livro de Registo de Óbitos (1872), assento n.º 165, fls. 51, 51v. A família publicou uma nota na imprensa local. Cf. *A Persuasão*, n.º 574 de 15 de janeiro de 1872, p. 4.

8 Aurora Matilde de Sequeira Morais, natural da Sé de Angra, ilha Terceira, faleceu a 30 de setembro de 1878, solteira, professora particular de instrução primária, com 29 anos de idade, em sua casa na rua dos Mercadores, n.º 90. BPARPD – Freguesia de São Sebastião (Ponta Delgada), Livro de Registo de Óbitos (1878), assento n.º 73, fl. 26v. Aurora faleceu de

FIGURA 1 · Fotografia de Maria Hortense de Sequeira Morais. ICPD – Coleção Fotográfica Digital. Acessível em: http://www.icpd.pt/arquivo/ver.php?id=1099&pag=0&titulo=Maria%20Hortense&oTitulo=1&nivel_descricao=0.

mente aprendido com elas, Maria Hortense envereda pelo mesmo caminho após a morte da irmã Aurora, publicando um anúncio, em 1879. Oferecia-se para ensinar a bordar, em sua casa (rua dos Mercadores) ou particularmente a meninas e senhoras[9] e a ensinar "trabalhos próprios para as senhoras"[10]. Seguindo, igualmente, o exemplo de suas irmãs, promove exposições dos seus trabalhos e dos de suas alunas, como forma de promoção do seu colégio e do seu profissionalismo[11], alcançando ecos fora da ilha[12], como aliás aconteceu com a promoção do seu colégio, no final da década de 80[13].

tuberculose, conforme noticiado em jornal local. Cf. *A Persuasão*, n.º 872 de 2 de outubro de 1878, p. 4.

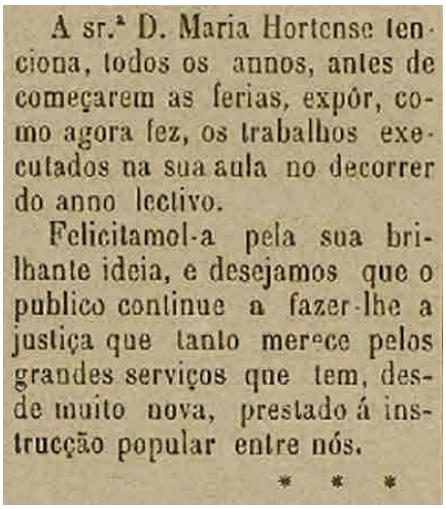
9 *Gazeta da Relação*, n.º 1736 de 26 de abril de 1879, p. 3.

10 *A Persuasão*, n.º 904 de 14 de maio de 1879, p. 4.

11 *Gazeta da Relação*, n.º 2058 de 21 de maio de 1881, p. 3; A Persuasão, n.º 1137 de 31 de outubro de 1883, p. 3.

12 Notícias sobre as exposições dos trabalhos das suas alunas foram publicadas na ilha do Faial. *O Faialense*, n.º 17 de 25 de novembro de 1883, p. 2.

13 *O Respigador* [São Jorge], n.º 27 de 5 de agosto de 1889, p. 3.



A sr.ª D. Maria Hortense tenciona, todos os annos, antes de começarem as ferias, expôr, como agora fez, os trabalhos executados na sua aula no decorrer do anno lectivo.

Felicitamol-a pela sua brilhante ideia, e desejamos que o publico continue a fazer-lhe a justiça que tanto merece pelos grandes serviços que tem, desde muito nova, prestado á instrucção popular entre nós.

* * *

FIGURA 2 · As exposições escolares eram um forte meio de publicidade para os colégios femininos. *Diário de Anúncios*, n.º 2192 de 2 de junho de 1892.

A atividade do ensino particular continuou a ser uma atividade familiar, pois Maria Hortense partilhou a gestão do colégio, e o ensino, com sua irmã, Maria do Carmo de Sequeira Morais[14]. Aliás, Maria do Carmo asseguraria sozinha a gestão do colégio a partir de 1892[15], altura em que Maria Hortense parte para Lisboa[16], só regressando em 1912.

Conceituada professora e proprietária de um reputado colégio particular, Maria Hortense não se deteve no reconhecimento local, nem no ensino. Participou em exposições de artes e indústrias locais e nacionais, com trabalhos, sobretudo, em bordado a escumilha[17].

A nível local, participou nas exposições micaelenses de 1882 e de 1895, expondo vários bordados, de onde se destaca um retrato de D. Amélia, bordado a escumilha, que já havia apresentado em Lisboa, em 1888[18].

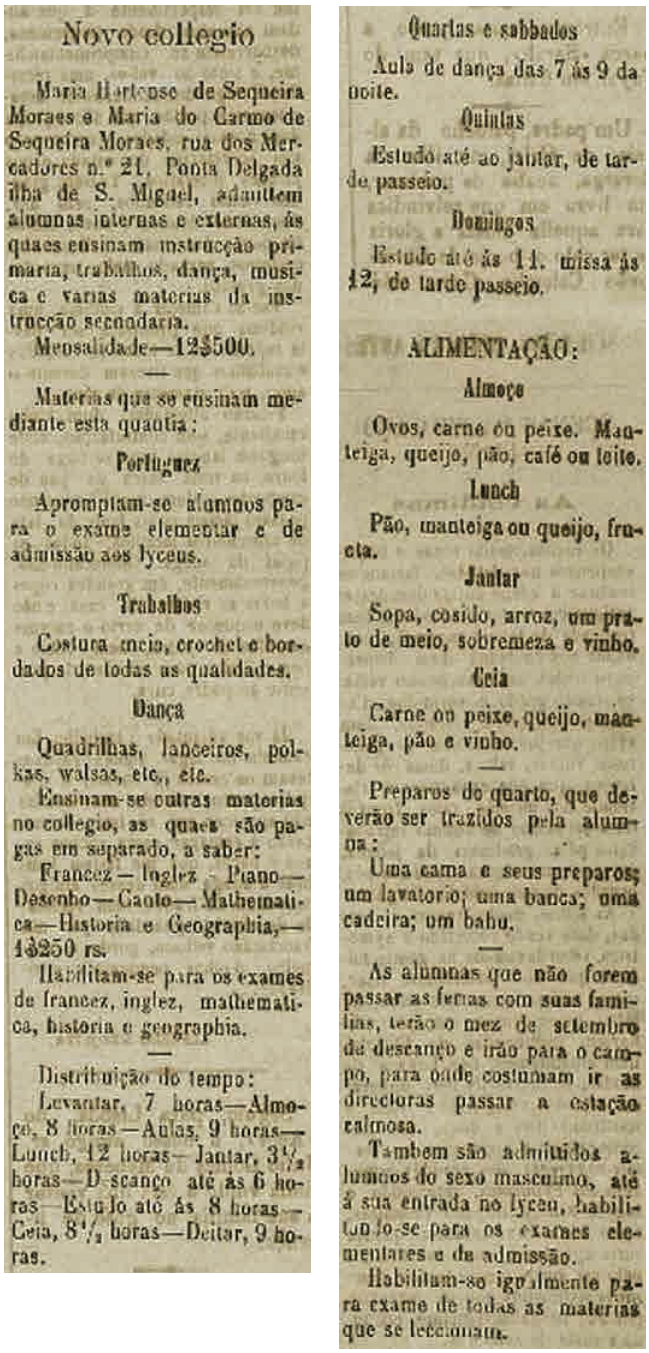
14 *Diário de Anúncios*, n.º 1248 de 28 de março de 1889, p. 3.

15 *Diário de Anúncios*, n.º 2292 de 3 de outubro de 1892, p. 4.

16 *Diário de Anúncios*, n.º 2280 de 19 de setembro de 1892, p. 3.

17 A escumilha é um tecido transparente de lã ou seda muito fina. Cf. Costa, Manuela Pinto da – "Glossário de termos têxteis e afins". In *Ciências e Técnicas do Património. Revista da Faculdade de Letras do Porto*, I Série, Vol. III, 2004, p. 145.

18 "O quadro bordado a escomilha pela ilustre professora sr.ª D. Maria Hortense Moraes, é de uma percepção admirável e de uma execução corretissima. Não deixará de atrahir geraes atenções da elite dos frequentadores d'aquelle grande mostruário de indústria portuguesa". *Commercio de Portugal*, n.º 2656 de 19 de maio de 1888.



Novo collegio

Maria Hortense de Sequeira Moraes e Maria do Carmo de Sequeira Moraes, rua dos Mercadores n.º 21, Ponta Delgada ilha de S. Miguel, admittem alumnas internas e externas, ás quaes ensinam instrucção primaria, trabalhos, dança, musica e varias materias da instrucção secundaria.

Mensalidade—12$500.

—

Materias que se ensinam mediante esta quantia:

Portuguez

Aprompiam-se alumnos para o exame elementar e de admissão aos lyceus.

Trabalhos

Costura meio, crochet e bordados de todas as qualidades.

Dança

Quadrilhas, lanceiros, polkas, walsas, etc., etc.

Ensinam-se outras materias no collegio, as quaes são pagas em separado, a saber:

Francez — Inglez - Piano — Desenho — Canto — Mathematica — Historia e Geographia,— 1$250 rs.

Habilitam-se para os exames de francez, inglez, mathematica, historia e geographia.

—

Distribuição do tempo:

Levantar, 7 horas—Almoço, 8 horas—Aulas, 9 horas—Lunch, 12 horas—Jantar, 3½ horas—Descanço até ás 6 horas—Estudo até ás 8 horas—Ceia, 8½ horas—Deitar, 9 horas.

Quartas e sabbados

Aula de dança das 7 ás 9 da noite.

Quintas

Estudo até ao jantar, de tarde passeio.

Domingos

Estudo até ás 11, missa ás 12, de tarde passeio.

ALIMENTAÇÃO:

Almoço

Ovos, carne ou peixe. Manteiga, queijo, pão, café ou leite.

Lunch

Pão, manteiga ou queijo, fructa.

Jantar

Sopa, cosido, arroz, um prato de meio, sobremeza e vinho.

Ceia

Carne ou peixe, queijo, manteiga, pão e vinho.

—

Preparos do quarto, que deverão ser trazidos pela alumna:

Uma cama e seus preparos; um lavatorio; uma banca; uma cadeira; um bahu.

—

As alumnas que não forem passar as ferias com suas familias, terão o mez de setembro de descanço e irão para o campo, para onde costumam ir as directoras passar a estação calmosa.

Tambem são admittidos alumnos do sexo masculino, até á sua entrada no lyceu, habilitando-se para os exames elementares e de admissão.

Habilitam-se igualmente para exame de todas as materias que se leccionam.

FIGURA 3 · Anúncio do Colégio das irmãs Sequeira Morais, em Ponta Delgada. *Correio Michaelense*, n.º 19 de 22 de agosto de 1889.

	1882	1895	1901
Trabalhos apresentados	- Quadro de figuras chinesas (bordado de aplicação) - "Le Menetrier", figura a escumilha - "Une fille des champs", figura a escumilha	- Passe-partout a matiz - Passe-partout a matiz - Voile de fauteuil, aplicação - Quadro a escumilha - **Retrato da rainha a escumilha** - Quadro a escumilha - Quadro a escumilha - Franja de algodão - Porte-bobines bordado de penas de pavão - Sachet bordado a matiz e ouro	

FIGURA 4 · Trabalhos de Maria Hortense de Sequeira Morais nas exposições micaelenses de 1882 e de 1895.

Efetivamente participara na Exposição Industrial Portuguesa de 1888, em Lisboa, com um quadro de fundo de seda branca, com desenho feito a agulha com fios de escumilha preta, cópia de uma gravura representando a Duquesa de Bragança e o Príncipe Real, Luís Filipe, publicada na *Ilustração Portuguesa*, em 1887[19]. Esse mesmo quadro, que esteve exposto no Pavilhão "Príncipe da Beira" (dedicado aos produtos açorianos) terá sido oferecido a D. Amélia. Pela sua participação na Exposição de 1888, mereceu o Diploma de Menção Honrosa do Júri.

Já no século XX, e depois do regresso à ilha em 1912, Maria Hortense, que mantinha velhos laços de amizade com Alice Moderno e Maria Evelina de Sousa, dedica-se ao ensino da renda de bilros, com o intuito de habilitar mulheres locais. Em 1914, assume a direção da escola de renda de bilros fundada pela Liga Michaelense de Instrução Pública e financiada pelo Marquês de Jácome Correia[20], obtendo, pelo seu trabalho, reconhecido elogio público[21]. Tal como fizera anteriormente, também no ensino da renda de bilros promoveu a exposição dos trabalhos das alunas, como forma de publicitar a escola e o seu trabalho[22]. A escola da Liga terminaria em 1916, merecendo apelos à sua manutenção na imprensa local[23]. No entanto, o projeto seguiria sob a alçada da Junta Geral do Distrito, com a colaboração de Maria Hortense[24].

19 *A Ilustração Portuguesa*, n.º 47 de 6 de junho de 1887.

20 *A República*, n.º 1042 de 23 de setembro de 1914.

21 *A República*, n.º 1225 de 5 de maio de 1915.

22 *A República*, n.º 1551 de 4 de junho de 1916.

23 "Mas o que não póde, o que não deve ser, é fechar-se aquela utilíssima escola, onde em cada ano cincoenta alunas obteem o meio de prover honestamente à sua subsistência, e cujos resultados todo o público micaelense teve já por duas vezes ensejo de apreciar". *A República*, n.º 1571 de 30 de junho de 1916, p. 1.

24 *O Distrito*, n.º 2 de 11 de fevereiro de 1933, p. 3.

FIGURA 5 · Gravura reproduzida por Maria Hortense de Sequeira Morais em bordado a escumilha. *A Ilustração Portuguesa*, n.º 47 de 6 de junho de 1887.

Maria Hortense de Sequeira Morais faleceu a 20 de março de 1941[25], deixando um sem número de meninas e mulheres com formação em lavores. Foi exemplo de como as mulheres inseriam o mercado de trabalho em finais do século XIX e início de XX, trabalhando para o seu sustento, mas igualmente procurando salientar-se como artesã, no âmbito dos bordados, expondo os seus trabalhos a nível local e nacional.

25 *Portugal, Madeira e Açores*, n.º 2215 de 8 de abril de 1941; *A ilha*, n.º 494 de 19 de abril de 1941.

A estátua tal como estava em 2012 (*in* VAN ZEIJL, p. 74; créditos da imagem: Legacy – ONG nigeriana dedicada à protecção do Património).

O «anjo» de Lagos, na Nigéria: uma figura alegórica em faiança de proveniência portuguesa[1]

Femke van Zeijl[2] e Francisco Queiroz[3]

Em Lagos, capital da Nigéria, até há poucos anos existiu na Praça Tinubu um edifício de gosto tardo-romântico com inusitada ligação a Portugal. Outrora conhecido como a "Casa do Fernandez" e mais tarde como o "Ilojo Bar", este edifício foi classificado "Monumento Nacional" em 1956. Apesar disso, sofreu uma completa demolição sessenta anos depois. Restou somente a estátua alegórica da Primavera que marcava o eixo da platibanda, na fachada principal. Ainda assim, a estátua ficou severamente mutilada devido ao processo de retirada do seu local, tendo perdido toda a respectiva base[4]. Esta estátua, à qual os residentes de Lagos chamavam "o anjo"[5], apresentava a marca *"José P. Valente"* na já desaparecida base. Foi, pois, executada em Vila Nova de Gaia.

1 Em grande parte, este verbete baseia-se em VAN ZEIJL, Femke – *Curious Case of Casa do Fernandez: Challenges of Heritage Management in Nigeria.* Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos apresentada à Universidade de Leiden em 2021. Os dados históricos aqui apresentados que não remetam em nota para fontes primárias foram extraídos da referida dissertação, tendo sido objecto de análise e de contextualização mais aprofundadas neste verbete.

2 Jornalista e investigadora.

3 Historiador de arte.

4 A estátua encontra-se actualmente à guarda da National Commission for Museums and Monuments, em Lagos.

5 O nome por que popularmente era conhecida a estátua poderá explicar-se pela conjugação de alguns factores. Destacamos o facto de a estátua ser branca e em faiança, apresentando um certo brilho. Por outro lado, é de pequena dimensão e estava no topo de um edifício, vislumbrando-se mal os seus atributos e estando quase oculta a legenda "Primavera" pintada na base.

Não se sabe muito sobre a história da Fábrica Pereira Valente, e aquilo que já se conhece encontra-se disperso por algumas publicações, as quais incidem sobretudo em certos artefactos nela produzidos. José Pereira Valente era um antigo colaborador da Fábrica de Cerâmica das Devesas e a sua fábrica foi literalmente erguida à sombra desta[6]. Tais factos não parecem ter ajudado a despertar o interesse, para a história da Fábrica Pereira Valente, nos escassos investigadores que se têm dedicado ao estudo da faiança e/ou do Património industrial da viragem do século XIX para o século XX. Contudo, mesmo tendo sido uma espécie de subsidiária da Fábrica de Cerâmica das Devesas, em alguns tipos de produtos a Fábrica Pereira Valente ombreou com a fábrica-mãe, superando-a mesmo, no que a certos aspectos diz respeito, nomeadamente na policromia com que eram decorados alguns vasos para jardins e cemitérios[7], e no formulário Arte Nova de várias das estátuas alegóricas da sua segunda fase de produção – característica que as estátuas saídas da Fábrica de Cerâmica das Devesas quase não tiveram, por se basearem em modelos mais antigos e mais clássicos, geralmente concebidos por José Joaquim Teixeira Lopes[8].

Ora, a estátua da Primavera que, até 2016, coroou a frontaria da nigeriana "Casa do Fernandez", em Lagos, aparenta ser da primeira fase de produção da Fábrica Pereira Valente, a qual corresponde sensivelmente aos últimos quinze anos do século XIX e aos primeiros cinco anos do século XX. Esta fase produtiva caracteriza-se por uma colagem estética às estátuas de gosto neoclássico que eram então executadas nas fábricas gaienses das Devesas e de Santo António do Vale da Piedade, sendo as mais antigas figuras alegóricas da Pereira Valente bastante semelhantes, até, às desta última fábrica; quer na escala, quer no recurso ao vidrado branco com ligeiros veios de azul claro, simulando mármore[9].

6 Para contextualização sobre a fundação da Fábrica Pereira Valente, veja-se DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888).* Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada em 2003 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

7 Para aprofundamento, veja-se QUEIROZ, Francisco – *A cerâmica gaiense nos cemitérios portugueses. In* "Património de Gaia no Mundo". Coordenação de Francisco Queiroz. Gaia, Câmara Municipal de Gaia / Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana, 2022.

8 Sobre a estatuária de José Joaquim Teixeira Lopes, além da já referida dissertação de Mestrado de Ana Margarida Portela Domingues (de 2003), veja-se ainda QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os catálogos da Fábrica das Devesas*. Lisboa, Chiado Editora, 2016.

9 Para aprofundamento, além das duas obras mencionadas na nota anterior, veja-se ainda QUEIROZ, Francisco – *Azulejaria, estatuária, e outros ornamentos cerâmicos de fabrico gaiense em edifícios e jardins portugueses e brasileiros (séculos XIX-XX). In* "Património de Gaia no Mundo". Coordenação de Francisco Queiroz. Gaia, Câmara Municipal de Gaia / Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana, 2022.

Porém, tudo quanto afirmámos não esclarece quando terá sido executada – e muito menos quando terá sido colocada, na fachada do edifício – a estátua da Primavera em análise[10]. Também não fica claro se a estátua foi trazida directamente de Portugal, ou se aportou em Lagos a partir do Brasil. De facto, o uso de estatuária cerâmica, nomeadamente de fabrico português, foi comum na arquitectura brasileira de toda a segunda metade de Oitocentos, particularmente nas zonas mais comerciais das principais cidades portuárias[11]. Por outro lado, a Fábrica Pereira Valente terá escoado alguns dos seus produtos preferencialmente no mercado brasileiro. Certos indícios sugerem até que a fábrica possa ter concebido artefactos propositados para este mercado, com cores mais exuberantes por exemplo.

Refira-se que a "Casa do Fernandez", ao longo dos anos mais recentes, foi sendo invariavelmente apontada como exemplo paradigmático de arquitectura brasileira na Nigéria, e em Lagos concretamente, onde a comunidade brasileira foi muito numerosa. Efectivamente, o edifício em análise assemelhava-se a outros erguidos em finais de Oitocentos no Brasil, de onde poderão mesmo ter sido enviados vários materiais para a sua construção, pois assim o sugere a tradição oral em Lagos. Porém, o apelido associado à Casa do Fernandez tinha a sua origem na Galiza, o que torna toda a questão mais complexa.

10 Sobre a variedade tipológica da estatuária romântica em faiança de fabrico português, quer em Portugal, quer no Brasil, veja-se:
– SILVA, Marilene – *O acervo do Instituto Portucale de Cerâmica Luso-Brasileira, em São Paulo, Brasil. In* "Património de Gaia no Mundo". Coordenação de Francisco Queiroz. Gaia, Câmara Municipal de Gaia / Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana, 2022.
– Domingues, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica da Casa do Chão Verde*. Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro «A Encomenda – O Artista – A Obra». Porto, CEPESE, 2010, p. 37-53.
– FERREIRA, Isabel – *Azulejaria e ornamentação cerâmica gaiense no concelho de Ovar (séculos XIX-XX). In* "Património de Gaia no Mundo". Coordenação de Francisco Queiroz. Gaia, Câmara Municipal de Gaia / Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana, 2022.
– SANTOS, Ana Pessoa / RODRIGUES, Mariana – *A Coleção de Cerâmica do Museu do Açude, Rio de Janeiro, Brasil*. *In* "Património de Gaia no Mundo". Coordenação de Francisco Queiroz. Gaia, Câmara Municipal de Gaia / Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana, 2022.

11 Sobre o uso de estatuária em faiança na arquitectura romântica de Portugal e do Brasil, veja-se DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal.* Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2009. Como complemento, veja-se ainda:
– BOTELHO, Rejane / PORTELA, Ana Margarida – *Fotos contam uma história de Portugal em Pelotas.* Colaboração de Francisco Queiroz. Pelotas, Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2010.
– BARREIRA, Hugo Daniel Silva – *Improvisos de Progresso: Arquiteturas em Espinho (1900-1943).* Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2013.
– PINTO, Eusébio – *A estatuária cerâmica das Devezas em Ovar.* Ovar, Museu de Ovar, 2012.

FIGURA 1 · Detalhe de uma planta de Lagos em 1913, na qual assinalámos, à esquerda, o local do edifício em questão, marcado com o apelido "Fernandez" (Fonte: Bibliothèque nationale de France).

Não pudemos traçar em tempo útil uma sequência cronológica exaustiva e rigorosa de todos os possuidores do imóvel em questão, em grande medida por este ter resultado da junção de dois imóveis preexistentes. De qualquer modo, temos como seguro que os referidos dois imóveis já se encontravam unidos num só antes de 1914 – ano que em José Amoedo Fernandez o vendeu. Uma planta da cidade de Lagos actualizada no ano anterior, assinala a palavra "*Fernandez*" na Praça Tinubu, pelo que este seria um estabelecimento de certa importância à época. Fazemos notar que, segundo o mesmo mapa, da dita praça partia a Rua Bamgbose, a qual desembocava na Praça Campos e, mais à frente, no Bairro Brasileiro. Este facto nada prova, à partida, quanto a quem mandou erguer o edifício em questão, mas evidencia a forte presença de brasileiros em Lagos. Crê-se que estes eram maioritariamente antigos escravos ou descendentes de antigos escravos que retornaram às suas raízes africanas[12]. Contudo, traziam com eles a cultura brasileira mesclada com uma certa forma de viver que procurava mimetizar as culturas europeia e norte-americana. Tudo isto teve, naturalmente, influência nas construções que mandaram erguer em Lagos, até porque muitos destes brasileiros de origem africana dedicavam-se aos ofícios, e alguns deles a ofícios ligados à construção civil.

12 Em Lagos, e como consequência de um fenómeno semelhante, também se estabeleceram bastantes cubanos.

Por conseguinte, a Casa do Fernandez pode mesmo ter sido concebida por um arquitecto da comunidade brasileira de Lagos. Contudo, à falta de documentos sobre a sua construção e considerando a dificuldade de consulta dos registos prediais em Lagos, não foi possível sequer apurar em tempo útil exactamente quando terá sido erguido o edifício. As várias referências a datas concretas que constam da bibliografia e que foram sendo disseminadas na Internet – algumas das quais inverosímeis, por demasiado recuadas – não se basearam em fontes primárias credíveis. Por outro lado, é bem possível que o edifício tenha sido construído em duas fases, com a segunda fase a ser uma ampliação com actualização estética parcial relativamente à fase inicial. A sustentar esta hipótese está o que se pôde apurar sobre a sequência de proprietários e o facto de a frontaria do edifício não ser perfeitamente simétrica: a parte norte, que forma gaveto, tinha os vãos mais espaçados do que a parte sul, cuja construção era menos aprimorada e os vãos apresentavam arcos mais estreitos e quase quebrados. Mas o indício mais importante que sustenta esta hipótese de duas fases construtivas são as grades das sacadas: as do alçado lateral norte eram esteticamente mais antigas do que as do alçado principal. Estas últimas, com varões de maior grossura, de secção quadrada e com uma estrutura compositiva mais rígida, eram típicas dos primeiros anos do século XX.

Em suma, a primeira fase de construção deste edifício poderá ter decorrido na década de 1880, considerando também o gosto predominante na fachada e as caixilharias irradiantes das bandeiras dos vãos da sua parte norte. A segunda fase de construção do edifício, correspondente a uma ampliação para sul, talvez seja da viragem para o século XX. Foi feita dentro do mesmo gosto do alçado preexistente a norte, mas forçosamente com os vãos menos espaçados, de modo a obter-se o mesmo número de pilastras sem extravasar o lote disponível. Portanto, a estátua da Primavera, por se situar no eixo da frontaria voltada à praça, marcando a separação entre a parte que parece ser mais antiga e a que parece ser posterior, terá servido para disfarçar a falta de uniformidade entre as duas partes, simulando um eixo na fachada. A estátua tanto pode ter sido colocada aquando da suposta ampliação para sul; como já existir na fachada do edifício do lado norte (por exemplo, na sua esquina) e ter sido simplesmente deslocada para constituir esse novo eixo após a suposta ampliação.

A tipologia do edifício claramente indica-nos que este tinha uma função comercial no piso térreo. A sua localização, numa praça importante, reforça-o. Porém, o facto de o edifício ter aparentemente resultado de dois lotes que foram unidos, quando ambos já continham edificações, torna difícil, sem pesquisa mais aprofundada, apurar a história dos seus sucessivos usos, proprietários e eventuais inquilinos[13].

13 Uma primeira abordagem sobre a questão dos sucessivos proprietários encontra-se na já citada dissertação VAN ZEIJL, Femke – *Curious Case of Casa do Fernandez: Challenges of Heritage Management in Nigeria*.

FIGURA 2 · A "Casa do Fernandez", na altura conhecida como "Ilojo Bar", na década de 1950 (*in* VAN ZEIJL, capa; créditos da imagem: Gillian Godwin-Hopwood).

De qualquer modo, sabemos que a parte presumivelmente mais antiga do edifício, fazendo esquina, pertencia em 1895 a Gonçalo Manuel Lopes, negociante em Lagos, que então a vendeu ao também negociante Vicente Rodrigues Guedes, estabelecido em Lagos mas nascido no Porto em 7 de Agosto de 1860[14]. Em 1887, aquele havia herdado de uma Maria Balbina a propriedade correspondente à parte da esquina do edifício demolido em 2016. É possível, pois, que Gonçalo Manuel Lopes tenha mandado construir a parte mais antiga do edifício, e logo após 1887. Quanto a José Amoedo Fernandez, sabemos que teve loja no edifício em análise ao longo da primeira década do Século XX, depois de, em 1903, ter comprado a parte que fazia esquina, para juntar à outra parte que já possuía e cujo lote de terreno era seu desde 1890. Tudo indica, pois, que terá sido José Amoedo Fernandez a ampliar e a unificar a frontaria voltada à praça, talvez logo após 1897, quando assinou um acordo sobre a parede meeira das duas partes do edifício. Este acordo foi firmado com Maria dos Santos, herdeira do já aludido Vicente Rodrigues Guedes, seu filho. Se pode não ter sido José Amoedo Fernandez a adquirir a estátua, pelo menos terá sido ele quem a mandou colocar no eixo da fachada principal, onde avultava quando o edifício foi demolido.

14 ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (A. D. P.), Paróquia do Bonfim, Porto, Baptismos, 1860, n.º 266.

Sabemos também que José Amoedo Fernandez era de Fornelos de Montes, junto a Ponte Caldelas, na região de Pontevedra, na Galiza. A sua presença no Brasil está vagamente documentada para a década de 1890, mas não fica claro se ele se instalou em Lagos vindo do Brasil, ou se veio directamente de Portugal, pois também é sabido que foram seus sócios na Nigéria os tais Rodrigues Guedes – família portuense que tinha igualmente ligações ao Brasil. Estes Rodrigues Guedes exploraram um negócio no edifício em análise: não só de mercearia, mas também de bebidas alcoólicas, pois sabemos que José Amoedo Fernandez e/ou a sociedade com o seu apelido foi obtendo licenças para esse efeito ao longo de vários anos. Aliás, a primeira referência que encontrámos a um Fernandez em Lagos corresponde ao "*J. A. Fernandes*" que, em 1886, obteve permissão para vender bebidas destiladas, e precisamente na Praça Tinubu.

Quando José Amoedo Fernandez, em 1903, compra metade do lote onde está o edifício, à mãe de Vicente Rodrigues Guedes (falecido em 1895), para juntar à parte que já detinha, estaria então associado a um outro galego da região de Pontevedra: Napoleon Rey Couto. Napoleon terá chegado a Lagos com José Amoedo Fernandez, depois de este ter estado fora da cidade entre cerca de 1893 e 1896. Entretanto, à volta de 1910 José Amoedo Fernandez terá regressado à sua terra natal e, em 1914, vendeu o edifício em questão ao dito Napoleon Rey Couto, depois de, em 1913, ter cessado a sociedade que mantinha conjuntamente com este. Napoleon Rey Couto continuou a viver em Lagos, no edifício em causa, até 1918 – ano em que morreu, com 46 anos.

Importa relativizar o facto de a estátua da Primavera surgir aqui isolada, quando geralmente era colocada em conjunto com outras três figuras, correspondentes às restantes estações do ano. De facto, conhecemos casos no território português em que a Primavera é a única das quatro estações do ano colocada na frontaria (e, noutros casos, estando apenas acompanhada por mais uma estação do ano, e não pelas restantes três)[15]. Por outro lado, se a Primavera quase passava despercebida na "Casa do Fernandez", por a sua dimensão ser mais apropriada para um jardim, conhecemos casos em Portugal em que essa inadequação de escala também é evidente.

15 Os casos que conhecemos não se encontram ainda devidamente enquadrados e analisados numa publicação científica.

FIGURA 3 · Detalhe da fachada do edifício, com a estátua da Primavera, podendo ver-se que os vãos não eram bem iguais (Foto: Wikimedia Commons; créditos da imagem: Epicy).

Apesar de tudo, este é um exemplo interessante de património português numa África já fora do mundo lusófono: interessante não apenas por se tratar de uma figura alegórica em faiança da Fábrica Pereira Valente – que, em território português, é uma peça muito difícil de encontrar – mas também porque se posicionava num edifício burguês não erudito com várias características comuns à arquitectura brasileira da mesma época, erguido possivelmente em dois momentos e cujo segundo momento terá resultado da iniciativa de um galego. Acresce o facto de estar documentada a ligação de portugueses ao edifício em análise – de famílias com interesses no Brasil, é certo, mas não se tratando propriamente de descendentes de escravos. Tudo isto reflecte uma curiosa mescla de influências, evidenciando o quão sabemos ainda muito pouco sobre estes pontos de contacto entre culturas.

SAUDADE PERPÉTUA