

Artur Duarte Ornelas Vasconcelos



Mestre João António Correia (1822-1896):
entre a construção académica e a expressão
romântica

Dissertação para obtenção do grau de
Mestre em História da Arte Portuguesa

volume I

Orientador Científico:
Prof. Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo

Porto | 2009

Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto
por Artur Duarte Ornelas Vasconcelos

Orientador Científico:

Prof. Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo

volume I

Aos meus pais, pelo apoio
e à Fátima J., por estar sempre.

Ao professor doutor Agostinho Araújo, pela partilha de conhecimento,
cujas dedicação e disponibilidade, contribuíram decisivamente para a elaboração desta tese.

De um modo geral aos meus colegas de mestrado e à *Escola*,
em especial à Susana Moncívio e a Ana Paula Bandeira, pela partilha.

A todas as pessoas, nas mais diversas instituições, cuja colaboração ultrapassou as nossas
melhores expectativas.

Obrigado

Resumo

João António Correia (1822-1896), uma figura incontornável na História da Arte Portuguesa, pelo seu talento e obra desenvolvida, consolidou uma carreira única no panorama artístico da época, com qualidades raras. A sua formação em Paris seria uma etapa fundamental na construção do autor. Destacamos o seu papel na Academia Portuense das Belas Artes, enquanto professor e director, mas também como representante de uma imagem para a própria Academia. João António Correia seria o rosto da instituição, protagonizando o contexto da produção artística da época na cidade do Porto. Atravessando várias gerações, assistiu às transformações dos movimentos artísticos com uma certa permeabilidade mas sempre ancorado nos valores académicos. João António Correia foi um renovador, quer na sua concepção de retratística da 2ª metade do séc. XIX, quer como renovador no ensino, não tanto pela questão programática, mas mais por uma questão metodológica e ideológica, de uma transformação na própria acepção da concepção artística e do artista, proporcionando o espaço e a liberdade para a expressão individual, expressa nas obras dos seus distintos alunos e discípulos, como sejam Soares dos Reis, Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, Henrique Pousão, Sousa Pinto, José de Brito, ...

Palavras-chave: Desenho, Retratística, Academia, Ensino Artístico, Romantismo

Abstract

João António Correia (1822-1896), a figure inescapable in Portuguese Art History, by his talent and developed work, he consolidated a unique career in the artistic world at that time, showing rare qualities. His training in Paris would be a crucial step in the construction of the author. Highlighted his role in Oporto Academy of Arts, while Professor and Director, but also as a representative of an image to the Academy. João António Correia would be the face of the institution, the main character in the context of artistic production at the time. Across generations, he presenced the transformations of artistic movements with a certain degree of permeability but always anchored in academic values. João António Correia was a renovator in the Portraiture of the second half of the 20th century, as also a renovator in education, not so much by programmatic issue as in matters such as methodology and ideology, of a transformation in understanding of the artistic conception and of the artist, providing the space and freedom for the individual expression, expressed in the works of his distinct students and disciples.

Keywords: Drawing, Portraiture, Academy, Artistic Teaching, Romanticism

ABREVIATURAS

- ADP – Arquivo Distrital do Porto (ADP)
- AFBAUP – Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- APBA – Academia Portuense de Belas Artes
- asCP – Associação Comercial do Porto
- BAPens – Beaux Arts de Paris l'École Nationale Supérieure
- BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
- BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto
- CBDP – Cadastro dos bens de domínio público
- CMFC – Casa Museu Fernando de Castro
- CMFMFVC – Coleção de D. Maria Fernanda Marinho Falcão do Vale Cabral (Porto)
- CMTL – Casa Museu Teixeira Lopes
- CMV – Câmara Municipal de Viseu
- COG - Livro Coppiador dos Offícios para o Governo
- CP-MA – Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça
- FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- LACOAPBA – Livro das Actas das Conferências Ordinárias da Academia Portuense das Belas Artes
- LACOEAPBA – Livro das Actas das Conferências Ordinárias e Extraordinárias
da Academia Portuense das Belas Artes
- LACGAPBA – Livro das Actas das Conferências Gerais da Academia Portuense das Belas Artes
- LdAPBA - Listagem de desenhos da Academia Portuense de Belas Artes
- LrDAPG – Livro de Registo de Decretos, Aviso e Portarias do Governo
- LrCPA – Livro Coppiador dos Processos d'Aposentadoria
- MAAVC – Museu de Arte e Arqueologia de Viana do Castelo/
Câmara Municipal de Viana do Castelo
- MAM-CMV – Museu Almeida Moreira/ Câmara Municipal de Viseu (MAM - CMV) / Viseu
- MdL – Museu do Louvre
- MdL/ Dag – Museu do Louvre/ Departamento de Artes Gráficas
- MFBAUP – Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- MGV – Museu Grão Vasco
- MMCTM – Museu Municipal – Coleção Telo de Morais
- MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga
- MNMC – Museu Nacional Machado de Castro

- MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis
- PURL– sistema localizador de imagens (BNP)
- SCR – Solar Condes de Resende

SIGLAS

- c. – cerca
- cad. - cadastro
- Cf. - Confrontar, ver também, referir-se a
- cm – centímetros
- coord. – coordenação
- dim. – dimensões
- dir. - director
- fig. - figura
- fl. - folha
- *ibid* – o mesmo autor, a mesma obra, a mesma página
- insc. - inscrição
- n. ass. – não assinado
- n. dat. – não datado
- n.º - número
- obs. - observação
- *op. Cit.* – obra já citada anteriormente pelo mesmo autor
- org. – organização
- p. – página, também pág., plural pp.
- s. n. – sem nome
- V. – ver
- v. - verso
- vol. – volume

ÍNDICE

Agradecimentos I

Resumo III

Abreviaturas IV

Siglas V

Introdução pg.3

1. Academia Portuense de Belas Artes: Percurso Académico de João António Correia pg.8

1.1 A criação da Academia Portuense de Belas Artes pg.9

1.2 A formação na Academia Portuense das Belas Artes (1839–1846) pg.15

1.3 A formação em Paris (1848 – 1854) pg.21

1.3.1 Théodore Chasériau, processo de contágio pg.28

1.4 O concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura Histórica
da Academia Portuense de Belas Artes (1857) pg.30

2. João António Correia: exposição pública e o mercado artístico do seu tempo pg.38

2.1 Exposições Triennais da APBA (1842–1887) e a opinião pública - periódicos pg.40

2.2 Obras de carácter privado – retratos pg.45

2.2.1 Redescobrir Auguste Roquemont pg.47

2.3 Obras de carácter público – pintura religiosa, retratos régios,
entrada régia, litografia pg.50

2.3.1 Pintura Religiosa pg.51

2.3.2 Retratos Régios pg.53

2.3.3 Entrada Régia de D. Luís I e a Rainha na cidade do Porto (1863) pg.56

2.3.4 Entrada Régia de D. Luís I e a Rainha na cidade do Porto (1863) pg.57

3. João António Correia: Obra pg.61

3.1 Colecções pg.61

3.2 A Primazia do Desenho pg.65

3.2.1 Estudo pelo Natural/ Academias pg.66

3.2.2 Desenho rápido, desenho de estudo pg.68

3.2.3 Retratos Desenhados pg.69

3.3 Do desenho à pintura pg.74

3.3.1 Pintura Histórica pg.76

3.4 Autorepresentação pg.79

4. Notas finais pg.82

Conclusão pg.83

Fontes e Bibliografia pg.88

volume II

Apêndice Documental

volume III

Catálogo Analítico

INTRODUÇÃO

A importância de um nome, de um autor e da sua construção individual e pessoal, reside na possibilidade de persistir na memória, e pela capacidade inerente de excitar o pensamento, conseguindo que o despertar das imagens, e a viagem a outros tempos, nos mobilizem, no presente, a evocar as obras do artista. E nessa (re)leitura revemos que a capacidade de comunicação da mensagem pictórica consegue ser reavivada, permitindo-nos pela aproximação ao tempo e à personagem, construir um discurso, uma forma de tornar compreensível, de forma mais ampla e universal, aquilo que simplesmente nos faz aproximar de um determinado tema - a empatia com determinados valores presentes na obra - o motivo que nos insere num processo de decodificação das imagens e o entendimento do criador.

A obra, e só a obra, constitui a chave de (re)activação do processo, pela capacidade de comunicação e de mobilização, só numa fase posterior é que se desencadeia o processo interdisciplinar de entendimento do contexto do autor, da sua inserção no seu tempo, para que possamos compreender o fenómeno na sua globalidade, e o conhecimento das particularidades que resultam de uma conjuntura específica, com os condicionalismos precisos ditados pela época que permitiu/ potenciou a construção de uma obra, que para ser entendida verdadeiramente implica a consolidação desse corpo de conhecimento.

Cabe-nos a nós, tocados por essa inquietação, despertar as imagens, e a obra que persiste, activando o processo de comunicação que desencadeia o renascimento do autor.

A palavra Mestre tem inerente o entendimento de trabalho oficial, que não é a acepção que nos interessa de todo, interessa-nos reter o Mestre como mentor, alguém que orienta e conduz o aprendiz, através da sua experiência acumulada e conhecimentos assimilados. Não revemos a palavra Mestre como o oficial que promove a imitação e reprodução mecânica na hierarquia oficial, mas antes como inspiração, conferindo espaço para a liberdade de expressão individual, orientando a formação de acordo com o potencial de cada indivíduo, não generalizando a fórmula pré-determinada, mas adaptando as directrizes às particularidades individuais. É neste sentido que reivindicamos o prefixo de Mestre adicionado ao nome João António Correia.

A pertinência deste estudo remete para a urgência de resgatar do esquecimento, um dos valores mais relevantes da história da pintura da segunda metade do século XIX. O percurso de João António Correia constitui uma peça fundamental para o entendimento da consolidação do ensino artístico, particularmente na cidade do Porto, mas de uma forma mais

abrangente, constitui um marco incontornável na construção da imaginário da arte do século XIX, com um identidade própria e promotor de uma cultura visual específica. Ao mesmo tempo que a sua liderança como professor estaria na base da formação de vários artistas que se tornaram, eles próprios, referências na História da Arte Portuguesa.

Assim a nossa pesquisa, materializada nesta dissertação impõe-se como o início de um longo e incontornável percurso de reconhecimento e reconstrução da vida e obra de João António Correia. Se não bastasse o seu papel incontornável na Escola, seria também um notável homem das artes, com qualidades raras como desenhador e profundo conhecedor da técnica e das ferramentas do desenho. As duas competências se relacionam em paralelo, e são recíprocas, uma contribui para a construção da outra e vice-versa.

Estava por fazer um estudo em profundidade e de rigor sobre o conjunto da obra e do artista João António Correia que pudesse plasmar o seu valor incontestável, para a visibilidade e para o reconhecimento do grande público. Nesta sequência, o tema a desenvolver surgiu de uma forma quase natural, na sequência da apetência para conhecer mais aprofundadamente os contornos do ensino do desenho em Portugal, sendo que este autor seria um dos protagonistas, pelo seu papel de renovador no ensino artístico.

Uma vez escolhido o tema iniciámos a investigação. A complexidade do estudo do séc. XIX, no nosso entender, reside na grande quantidade de informação a ser assimilada, nomeadamente a pesquisa de periódicos e diversas publicações da época, que implica um grande trabalho de tratamento de informação, cruzando-a a diversos níveis e com várias áreas em paralelo.

Além do estudo do indivíduo, propriamente dito, foi necessário por um lado compreender os fenómenos que constituíam o ambiente e contexto da época, caracterizado por várias transformações, por revoluções sociais, técnicas e mudanças de mentalidade. E por outro, as implicações inerentes ao processo de institucionalização do ensino artístico académico. Por estes factores o enquadramento, das diversas esferas que acompanham o artista, na sua época torna indispensável para a compreensão e inserção de João António Correia.

O esquecimento a que foi votado o autor, condicionou a investigação, na medida em que encontrámos muitos documentos e muita informação por arrumar, o que dificultou a execução do estudo. Perante este panorama a opção foi focar e objectivar o estudo sobre a

obra propriamente dita, assumindo esta como ponto de partida. Orientámos a nossa pesquisa de forma a contemplar a maior abrangência possível. Encontrámos referências que nos encaminharam para as mais diversas instituições, num amplo raio de abrangência geográfica, que fomos detalhando de modo a consolidar o conjunto da obra.

Grande parte da bibliografia encontrada refere-se a dados pontuais, e desconexos, sendo insuficiente e bastante limitada em termos de referências a fontes. Muita da informação que encontrámos não se encontra conectada com as fontes, e ficámos muitas vezes sem saber que credibilidade lhe atribuir.

Existem muitas incertezas acerca da obra pictórica de João António Correia, e esta será uma sistematização da informação que conseguirmos alcançar, que esperamos ser uma amostra capaz de ilustrar e esclarecer o autor, tratada de forma a torná-la operativa, aberta a e futuras incursões e investigações.

A consciência das limitações que tínhamos à partida, persistiu ao longo do processo, nomeadamente no que se refere aos constrangimentos de tempo no mestrado, que está longe de ser compatível com o tempo que necessitamos para o trabalho de arquivo, de análise e de detalhe da obra. O tempo e todos os trâmites, que são incontornáveis para conseguirmos o acesso às obras, aos museus e aos livros, estão em grande desajustados da resposta eficaz às solicitações.

Em traços gerais, podemos dizer que, de uma forma mais imediata ou mais lenta, conseguimos concretizar o nosso percurso delineado no início para a pesquisa. Exceptuando o acesso ao Arquivo da Real Companhia Velha, detentor do espólio da Academia Real de Marinha e Comércio do Porto, que se nos afigurava como uma fonte de informação importante para justificar aprendizagem de João Correia, no período que antecedeu à sua formação na APBA, que acabou por não se concretizar, todas as restantes instituições responderam dentro das melhores expectativas possíveis.

Objectivos

O objectivo primordial desta dissertação será proceder ao (re)conhecimento do conjunto da obra pictórica de João António Correia, possibilitando, da mesma forma, a sua visibilidade e o seu entendimento, da forma mais precisa possível. Pretendemos reunir e sistematizar a informação que recolhemos sobre o Mestre trabalhando os dados de forma a poder assimilá-los de uma forma operativa, para (re)conhecer as obras, permitir alcançar os

contornos da extensão do seu trabalho, perceber quais os registos e as técnicas que são mais trabalhados. Esclarecendo sobre a sua formação, que neste momento será a informação mais imprecisa, e a consciência real do impacto que teve o seu ensino, e a sua real dimensão face ao contexto da época.

Pretendemos, igualmente, reunir o maior número possível de obras, cruzando com outras referências a autores que encontrámos na nossa pesquisa, de forma a concentrar a informação e assim, desta forma, construir um corpo de conhecimento que nos permita relacionar e sistematizar o seu percurso artístico e a sua actividade académica com a produção da sua obra pictórica.

Deste modo esperamos contribuir para o conhecimento de outros exemplares inseridos no tema, ao mesmo tempo que assimilamos de uma forma mais próxima e objectiva um dos temas incontornáveis da História da Arte Portuguesa.

Metodologia

A dissertação organiza-se em três níveis distintos de abordagem. Num primeiro nível iremos explanar o contexto da criação e consolidação da Academia Portuense das Belas Artes, o epicentro fundamental, de onde irradia grande parte da história do autor, desde a sua formação, à sua entrada para o ensino, até ao cargo de director da instituição.

O segundo momento refere-se ao entendimento da exposição pública do autor, da sua obra, considerando diversos factores, de naturezas distintas, que se revelaram indispensáveis para a compreensão do mercado artístico do seu tempo. O objectivo será entender como é que João António Correia se relaciona com a opinião pública, que tipos de encomendas lhe são solicitadas, no sentido de obter elementos que possam caracterizar o mercado e os encomendadores, para percebermos de que forma esse meio influiu na construção da obra do autor.

Num terceiro nível propomos uma análise detalhada de algumas obras que, pela sua representatividade, constituem *acontecimentos-chave*, que nos asseguram um entendimento mais preciso da obra e do autor.

Por entre estes distintos níveis de abordagem iremos contemplando o percurso biográfico, pelo somatório dos momentos determinantes para a consolidação da construção do autor, serão revelados os factos pessoais, de modo a que no final tenhamos a percepção completa da sua história pessoal.

As tabelas cronológicas constituem um nível de abordagem paralelo, sistematizando um conjunto de informações relativas às obras, relacionando-as com o percurso académico e com a mobilidade do autor, nomeadamente com os anos de aprendizagem em Paris.

O conjunto de obras que conseguimos reunir sugeriu, de certa forma, a elaboração de um catálogo analítico que tentámos que fosse tão completo e rigoroso quanto possível, uma vez que existem muitas imprecisões e dúvidas sobre a obra, e de uma forma geral sobre o próprio João António Correia. No entanto achámos que seria útil agrupar as diversas fontes para possibilitar a leitura global e, da mesma forma permitir a leitura transversal com a cronologia. A partir da síntese gerada pela cronologia e pelo inventário procedemos à análise e detalhe das obras escolhidas sobre o desenho, o retrato e a pintura. O recurso à observação directa, e o contacto com as obras, assume-se, então, como uma das etapas fundamentais da metodologia adoptada, foi o motor e a motivação para a elaboração desta dissertação, servindo para circunscrever/ objectivar, e orientar a abordagem escolhida, servindo de critério de inclusão ou de exclusão de informações para o conteúdo e organização do trabalho.

A assessoria das imagens revelou-se incontornável, apresentamo-las como referentes visuais, de apoio para a compreensão integral do texto. O auxílio das imagens permite de uma eficaz relacionar e comparar as obras sobre as diversas influências e abordagens.

1. Academia Portuense de Belas Artes:

Percurso Académico de João António Correia

Sobre João Correia as referências mais recorrentes que encontramos são relativas à qualidade dos seus desenhos e ao grande impacto que teve a sua carreira académica, o poder inspirador sobre os seus discípulos e a admiração que conquistou dos seus colegas, mesmo em gerações mais distantes. Poderíamos dizer que o seu percurso académico, desde a aprendizagem até ao cargo de professor proprietário da cadeira de Pintura Histórica e, mais tarde, com a sua nomeação de director da Academia Portuense de Belas Artes, coincide com a fundação do ensino institucionalizado das Belas Artes em Portugal, com a criação das duas Academias em Lisboa e no Porto. A notoriedade alcançada por João Correia deve-se, em primeiro lugar, ao seu talento, no entanto podemos estabelecer uma relação de reciprocidade entre Mestre e Academia, na medida em que o estatuto alcançado resulta em grande parte da construção pessoal e social possibilitada pela Academia, quer em termos tecnicistas, científicos, ou de estimulação do *espírito*, mas também, muito, de representatividade social e de visibilidade.

Para um melhor entendimento do tema, subdividimos este capítulo em quatro sub-capítulos. Assim, consideramos importante, num primeiro momento, determo-nos na fundação da Academia, revendo os seus objectivos, mecanismos e metodologias que consolidaram a instituição Academia Portuense de Belas Artes onde se formou João Correia e onde viria a ser formador. Seguindo a estrutura por nós definida, circunscrevemos esta abordagem de carácter mais abrangente e genérico, aproximando-nos progressivamente do nosso tema central, do nosso biografado, definindo para o segundo sub-capítulo a questão da formação de João Correia na APBA, para, num terceiro momento, procedermos à revisão da sua formação em Paris, finalmente, o quarto sub-capítulo refere-se ao concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura Histórica que marca o início do seu magistério na Academia Portuense de Belas Artes, e a possibilidade de consolidação da carreira académica, que irá culminar com a sua nomeação de Director da Academia, e da carreira artística.

1.1 A criação da Academia Portuense de Belas Artes

A Academia Portuense de Belas Artes nasce em 1836 por decreto da Rainha D. Maria II, e do Ministro Manuel da Silva Passos¹. Logo no primeiro artigo dos *Estatutos para a Academia Portuense das Bellas Artes*² podemos verificar que a criação da Academia assentava em dois objectivos primordiais a – sua missão pedagógica e a promoção e divulgação das Artes – este último com o intuito de construir uma formação de público, e de transformação cultural.

As atribuições estatutárias visavam o ensino dos futuros artistas e a aplicação da sua prática às artes fabris. Tratava-se de estabelecer um mecanismo estratégico para *recuperar as artes em Portugal do seu enorme atraso em relação a outras nações europeias*³, por um lado. Por outro lado evidenciava-se a vontade de instituir uma resposta de encontro à preparação de quadros qualificados destinados a promover o processo de industrialização e modernização do país. Atribuía-se deste modo um papel *activo* às Belas Artes que deveriam contribuir para o progresso como forma de proporcionar à indústria a qualidade e beleza que, até então, tinha sido obtida através de processos artesanais. Era este o modelo de progresso económico verificado em outros países europeus mais avançados.

No entanto havia uma grande diferença que se evidenciava como determinante para o panorama artístico português, nos outros países o modelo aplicado sustentava-se num sistema de ensino das artes instituído há tempo suficiente para permitir aos artistas a conquista de um estatuto de *superioridade intelectual da criação sobre a actividade manual da execução*⁴. Este facto determinou que a *Arte* fosse afastada dos domínios da produção manufactureira e industrial. Em Portugal esta consciência não era clara, e a demarcação entre a autonomização da criação artística, e a procura da resposta concreta para servir a industrialização, era confusa e ambígua. Pelo que tornaria bem mais difícil a emergência do artista como criador, e a valorização do próprio acto da criação e, consequentemente, a conquista do estatuto de superioridade intelectual enquanto processo autónomo. Como consequência imediata temos a quase total ausência de crítica especializada, pelo menos nas primeiras décadas, e a falta de apoios, quer social, quer do estado, para incentivar e consolidar a instituição do ensino das artes em Portugal.

¹ V. “Decreto” In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *Reformas do Ensino em Portugal. 1835-1869*. [Lisboa], Ministério da Educação, 1989. p. 48

² MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid*.

³ LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*, Lisboa, Edições Colibri, 2006. p. 33

⁴ LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p. 35

A sociedade portuguesa mostrava-se incapaz de acompanhar este momento com a resposta desejada de apoio e incentivo, condicionada por uma mentalidade pouco trabalhada esteticamente, que era dominante, mesmo no que dizia respeito à sua elite intelectual.⁵ Se associarmos a estes argumentos a falta de um corpo docente formado e capaz de responder às solicitações do ensino, grande parte dos professores saíam de um sistema oficial de transmissão do conhecimento de uma forma empírica e assente na prática, na reprodução mecânica, e na produção da resposta imediata vocacionada para as obras régias, sem qualquer suporte de conhecimento construído ou de produção teórica, podemos imaginar o quão difícil seria a implementação do ensino das belas artes.

A instituição da Academia de Belas Artes definira dois níveis de formação artística e profissional, um primeiro nível constituído pelo Curso de Desenho e um segundo nível, mais avançado, denominado de Curso ou Aula Superior⁶. A passagem do primeiro para o segundo nível pressupunha a habilitação conseguida pelo Curso de Desenho. De acordo com as normas estatutárias da APBA *Nenhum Discípulo será admitido a matricular-se nas Aulas de Pintura, e Esculptura, sem mostrar-se hábil no Desenho*⁷. O Curso de Desenho estabelecia-se assim como a formação de base dos alunos da APBA, o objectivo principal seria a imitação da Natureza, cultivando no aprendiz o gosto por esse exercício mimético como forma de conhecimento, melhorando e idealizando a própria Natureza.

Na Aula de Desenho eram ministradas aos Discípulos *as dimensões e proporções regulares das figuras, ou sejam humanas, ou de plantas etc., e lhes dará em tempo conveniente algumas noções de anatomia applicada ao Desenho*⁸. Em seguida passariam a copiar as estampas historiadas, os moldes em gesso e de esculturas antigas, e finalmente o modelo vivo. E seriam dadas a conhecer as regras da Invenção e Composição, e um conjunto de outras directrizes, preparando os alunos para a cópia do natural. Este plano de estudos valorizava a herança da arte clássica, em detrimento da contemplação directa da natureza viva que o jovem estudante só poderia abordar após ter absorvido completamente a abstracção idealizante.

⁵ LISBOA, Maria Helena – *ibid.*

⁶ LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p. 37

⁷ Art. 45.º In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *op. Cit.* p. 51

⁸ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid.*

No programa para Aula de Desenho Histórico (1840)⁹ assinado por Francisco da Silva Oeirense podemos constatar estas orientações plasmadas pelo professor da APBA, no entanto é de destacar um elemento introduzido por Silva Oeirense que solicitava aos alunos o recurso a uma caderneta, onde haviam de registar motivos do natural observados fora das Aulas, ou para estudar a composição de assuntos fornecidos pelo professor, a serem realizados em casa. Este facto parece-nos pertinente pelo incentivo ao estudo por iniciativa do próprio aluno e pelo facto de constituir um hábito que encontraremos preservado ao longo de várias gerações de artistas, no que hoje chamamos o diário ou caderno de bordo usado pelos artistas plásticos ou pelos arquitectos.

A Aula de Desenho era um curso preparatório para todos os alunos e aspirantes a qualquer uma das áreas das Belas Artes, fornecia as habilitações necessárias para os profissionais aos quais era exigida competência na área de desenho, e por essa razão era também o curso com maior frequência de alunos¹⁰. Interessa-nos destacar a importância atribuída ao Desenho como disciplina basilar da formação artística e a importância do exercício de observação e cópia da natureza como uma das competências principais atribuídas ao artista.

Após a aprendizagem no Curso de Desenho, que estabelecia um programa para cinco anos, o aluno estava apto a prosseguir os estudos para as ditas Aulas Superiores de Pintura, Escultura, Arquitectura Civil e Gravura que constituíam outro ciclo de estudos, com os programas estruturados também para cinco anos. Não obstante, a progressão dos estudos permitia que ambos os ciclos decorressem em paralelo, ou seja, era possível frequentar o curso de Desenho e, ao mesmo tempo, frequentar as Aulas Superiores, mediante o cumprimento do regime de precedências que agora não interessa detalhar, mas que achamos importante fazer a ressalva para conseguirmos obter o panorama de uma forma mais realista, uma vez que a formação nos dois níveis não representavam obrigatoriamente um período de dez anos.

As Aulas Superiores, quer pela própria natureza do programa, quer pelo facto de serem frequentadas por um menor número de alunos, uma vez que muitos terminavam a sua formação com o Curso de Desenho, funcionavam em condições substancialmente distintas do percurso anterior. O ensino baseava-se no regime de formação em atelier e no acompanhamento personalizado de cada aluno por parte do mestre. O plano de estudos de

⁹ *Programa para a Aula de Desenho Histórico. 1840* In LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p.102

¹⁰ LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p. 99

cada uma destas disciplinas não cabe no teor deste sub-capítulo, no entanto gostaríamos de destacar observações de carácter mais genérico, relacionadas com esses planos que consideramos pertinentes para o entendimento do sistema de ensino. De uma forma geral, pelo que fomos lendo nos livros de actas gerais e ordinárias da APBA, que se encontram detalhados na bibliografia, as disposições programáticas das Cadeiras de Escultura, Pintura Histórica, Gravura e mesmo de Architectura Civil, revelavam uma tendência profissionalizante, ou seja, de carácter eminentemente prático, podemos verificar através da leitura dos respectivos programas a importância conferida ao conhecimento dos materiais, ao seu manuseamento e aprendizagem das técnicas próprias de cada uma dessas artes, e podemos verificar também, que essa valorização é superior à questão da arte enquanto veículo de expressão artística individual, de expressão de pensamentos e concepções próprias da expressão artística. A vertente dos conhecimentos relativos à História da Arte era mínima, por exemplo. Se por um lado podemos perceber que os programas são uma resposta à solicitação estatutária em assegurar o apoio que faltava às artes fabris, daí o seu carácter prioritariamente prático, por outro lado antevemos uma falta de construção do suporte teórico e da capacidade inventiva, e também da falta de capacidade crítica que seria fundamental para a implementação de uma cultura artística e dinamização do mercado da arte.

As habilitações mínimas exigidas aos estudantes que queriam frequentar a APBA estão estabelecidas pelos estatutos¹¹ que no artigo 41º referia a idade mínima de dez anos e o nível de instrução suficiente para saber ler, escrever e contar. Estes requisitos condicionariam *a priori* todo o sistema de ensino que se iria nivelar pelo mínimo, encontrando no modelo da formação oficial a sua referência, donde sobressai a ideia de que a produção artística seria encarada (ainda) como uma habilidade manual, que se desenvolveria no trabalho com o Mestre, em detrimento da ideia do artista como pensador e criador.

Relativamente ao regime de frequência dos alunos ficava assente nos estatutos a divisão em duas classes os *Ordinários* e os *Voluntários*¹², ficava assim estabelecida a distinção entre aqueles que frequentavam as Aulas quotidianamente e a outra classe – *Voluntários* – para possibilitar a um maior numero de indivíduos à frequência dos cursos, uma vez que os libertava do compromisso da assiduidade das Aulas, em caso de haver uma outra

¹¹ Art. 41.º *Todos os indivíduos, tanto naturaes, como estrangeiros poderão ser admittidos a frequentar os Estudos da Academia, tendo as condições seguintes 1.ª idade de dez annos (pelo menos) completos; 2.ª sufficiente instrução nas artes de ler, escrever, e contar; 3.ª bons costumes, attestados pelo Parocho, Magistrado, ou pessoa authorisada da sua Freguezia.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *op. Cit.* p. 51

¹² Art. 42.º In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid.*

ocupação, por exemplo. Estas duas classes de estudantes não eram fixas permitindo a mudança de *Ordinários* a *Voluntários*, ou vice-versa, de acordo com a disponibilidade individual e mediante um pedido de licença dirigido à *Conferencia*.

O percurso escolar desenvolvia-se entre quatro a cinco anos para o Curso de Desenho, e de cinco anos para os cursos superiores, sendo a progressão nos estudos dinamizada por um sistema de concursos destinados a premiar os alunos mais pontuados, quer no nível preparatório, quer no nível superior. No art. 56.º dos Estatutos da APBA¹³ podemos ler que o concurso seria instituído para *excitar a emulação entre os Discípulos*. Relativamente ao curso preparatório de Desenho, decorria a nível particular e a cada ano, onde eram atribuídas duas medalhas de prata¹⁴ aos alunos melhor classificados. Para o ciclo de estudos das Aulas Superiores estava previsto um outro concurso, também com o propósito de estimular a concorrência entre os alunos – o *Concurso Magno* que ocorria de três em três anos¹⁵, destinado a premiar os dois melhores estudantes na Aulas de Pintura, de Escultura e de Architectura. Os estudantes concorriam com obras que eram realizadas especificamente para o concurso magno, cumprindo o procedimento estabelecido *a priori* que definia um conjunto de regras a serem seguidas. Objectivamente, as obras consistiam num trabalho de invenção própria, compostas e executadas a partir de um tema tirado a sorte pela Conferência, e que seria o mesmo para todos os concorrentes. Dispunham de um prazo de seis meses para a sua realização, sendo concretizado fora Academia (mais tarde na década de setenta a concretização das obras passou a ocorrer no interior das instalações da Academia¹⁶). Para atestar a autenticidade das obras, após a entrega das mesmas na Academia, os concorrentes submetiam-se a uma prova de esquiço, ou de esboço, em gabinete fechado, e ao longo de três horas, trabalhando sobre um tema tirado à sorte.

Após a Sessão Pública de distribuição dos prémios do concurso magno realizavam-se as exposições trienais¹⁷ onde eram apresentadas as obras dos alunos, as obras dos professores, dos académicos e de outros artistas exteriores à instituição, que achassem por bem expor os

¹³ Art. 56.º *Para excitar a emulação entre os Discípulos da Aula de Desenho, haverá todos os annos um particular concurso, em resultado do qual se adjudicarão dous Premios aos Discípulos que mais se tiverem distinguido.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *op. Cit.* p. 52

¹⁴ Art. 58.º *Os Premios serão duas medalhas de prata, uma de quatro onças, e outra de duas.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid.*

¹⁵ Art. 59.º *Além deste concurso ordinário e particular, haverá de tres em tres annos um concurso magno, e geral, em virtude do qual se distribuirão seis Premios aos concorrentes que assim o merecerem.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid.*

Art. 60.º *Os Premios serão dous em Pintura, dous em Esculptura, e dous em Architectura; e consistirão em seis medalhas de ouro; tres do valor de 50\$000 réis; e as outras tres do valor de 30\$000 réis.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *ibid.*

¹⁶ LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p. 147

¹⁷ Art. 69.º *Cada tres annos, depois da distribuição dos premios, se procederá a uma Exposição Publica das Obras de Bellas Artes, em que terão lugar: 1.º as que tiverem sido executadas na Academia; 2.º as dos Alumnos da Academia, que por ella houverem sido approvados; 3.º as de quaesquer pessoas, que quizerem expor as sua composições a approvação, ou censura do Publico. Esta Exposição durará por dous mezes.* In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *op. Cit.* p. 53

seus trabalhos à consideração do público. As exposições trienais revelam-se assim como um elemento importante de articulação entre a Academia e a cidade, o trabalho desenvolvido por alunos e professores era mostrado e avaliado pela opinião pública. O facto de a exposição ser aberta à participação de qualquer artista, mesmo exterior à Academia, era revelador da interacção que se pretendia estabelecer entre o ensino das Belas Artes e o seu reflexo junto da sociedade. A Academia pretendia assim reivindicar para si um papel activo, de intervenção na vida da cidade e ao mesmo tempo captar a atenção dos possíveis mecenas para o apoio dos artistas. Do mesmo modo contribuía para estimular e incentivar a formação de uma cultura especializada no campo artístico, e dinamizar o próprio mercado artístico.

Um outro aspecto a considerar refere-se à implementação de pensões para os alunos completarem a sua formação pelo estudo em países estrangeiros. No art. 70.º dos Estatutos da Academia¹⁸ podemos verificar que essa pretensão estaria estabelecida desde a fundação da APBA em 1836, no entanto, o apoio financeiro para essa demanda, e a sua concretização, só aconteceria trinta anos depois com os primeiros concursos a decorrerem no ano de 1866¹⁹. O destino para os estudantes que usufruíssem das pensões não vinha explicitado pelos Estatutos, no entanto a partir dos primeiros concursos o destino escolhido foi a Escola de Belas Artes de Paris, sendo que os alunos que demonstrassem melhor aproveitamento poderiam beneficiar de um complemento da pensão para terminar a sua formação em Itália²⁰.

O complemento de formação no estrangeiro surgia como um mecanismo para superar uma lacuna que cada vez mais se tornava evidente, interessava à comunidade académica formar especialistas nas várias artes, formados dentro dos padrões estéticos e qualitativos que dominavam os principais centros artísticos europeus, tratava-se de actualizar e aprofundar os conhecimentos e técnicas adquiridos na APBA como forma de melhorar o ensino das artes nacionais, tratava-se de salvaguardar o ensino dos futuros artistas.

A falta de professores habilitados e qualificados começou a sentir-se nas exposições trienais, que justamente serviam para dar conta do *estado da arte*. Em 1848, pouco mais de uma década passada desde a instituição do ensino das Belas Artes, a opinião pública reclamava sobre os fracos resultados alcançados pelos alunos advertindo sobre a falta de bons mestres. No jornal *O Nacional*, publicado no dia 21 de Outubro a propósito da abertura da 3ª

¹⁸ Art. 70.º Poderá a Academia Portuense escolher, por concurso, algum, ou alguns dos seus Alumnos, para viajarem conjuntamente com os da Academia das Bellas Artes de Lisboa, debaixo da mesma direcção, e segundo as Instrucções geraes, que serão ordenadas na conformidade dos Artigos 103 até 112 dos Estatutos da mesma Academia, de acordo com a Academia Portuense. In *ibid*.

¹⁹ LISBOA, Maria Helena – *op. Cit.* p. 160

²⁰ LISBOA, Maria Helena – *ibid*.

Exposição Trienal da Academia Portuense das Belas Artes podemos ler: *Temos agora a dar o nosso juízo sobre a exposição; e que diremos nós della? Que é rica, bella, estupenda? Nada disso! E será por falta na nossa mocidade? Também não, porque, com bem pequenas excepções, as obras dos discípulos são bem superiores à dos mestres! Então o que é que nos falta para que as bellas artes brilhem entre nós? Faltam-nos bons mestres, ou falta a vontade, nós que temos, de estudarem de rijo, porque mal parece que as suas produções façam tão triste figura ao lado das dos seus discípulos.*

*A falta que hoje experimentamos de bons mestres ha-de sentir-se por muito tempo, porque apesar do talento natural da nossa mocidade, não pode deixar de se ressentir do acanhamento d'uma educação viciosa, (...) não vimos alli um único quadro historico que mereça as honras de se mencionar.*²¹ Esta observação dá-nos conta do panorama artístico da época e da falta que se fazia sentir na APBA de bons mestres, da ausência de formação adequada e qualificada dos professores que acusavam sinais de algum desgaste, manifestados na fraca qualidade da exposição.

1.2 A formação na **Academia Portuense das Belas Artes** (1839 – 1846)

No ano lectivo de 1839/1840 João António Correia apresentava à Conferência o requerimento para frequentar, como Voluntário, a Aula de Pintura Histórica: *Diz João Antonio Correia natural desta Cidade q. tendo estudado desenho na Academia da Marinha, hoje Politechnica, pretende agora frequentar como Voluntário na Aula de Pintura Histórica, bem como na de Anatomia Pictórica, e perspectiva Liniar e Óptica d'Academia Portuense de Bellas Artes*²². Anexado ao seu pedido constava uma cópia do registo do Baptismo, onde podemos verificar que nasceu a vinte e seis de Dezembro de mil oitocentos e vinte e dois²³, permitindo-nos comprovar que ingressou na APBA com 17 anos de idade. O atestado do Coadjutor João Manoel Pires Barroca comprova a sua boa conduta civil, política e religiosa: *nada ha que se notar*²⁴. Quanto às suas habilitações ficámos a saber, pelo requerimento, que estudou desenho na Academia da Marinha e Comércio da cidade do Porto, pelo que ficava deste modo assegurada a sua formação em Desenho, em resposta às habilitações exigidas

²¹ ANÔNIMO – “Academia das Bellas Artes”. *Nacional (O)*, n.241, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1848 (21 Outubro). fl. 1

²² *Escola Superior de Belas-Artes do Porto/ Processo do aluno/ João António Correia*. 1839 -1845. fl. 3 V. vol. II - pg.34

²³ *Escola Superior de Belas-Artes do Porto/ Processo do aluno/ João António Correia*. 1839 -1845. fl. 1 V. vol. II - pg.33

²⁴ *Escola Superior de Belas-Artes do Porto/ Processo do aluno/ João António Correia*. 1839 -1845. fl. 2 V. vol. II - pg.34

pelos Estatutos da APBA²⁵ como condição para poder aceder às Aulas Superiores, neste caso para frequentar o Curso de Pintura.

A sua formação anterior à APBA, fomos encontrá-la no artigo de Manuel José Carneiro²⁶ donde podemos aferir que João Correia frequentou a Aula de Desenho da Academia Real da Marinha e Comércio como voluntário de 1835 a 1836. No final do ano copiou a litografia de Grevedon denominada *Russa*, desenho que obteve a classificação de bom pelo Lente proprietário e pelo substituto da referida Academia Real, João Baptista Ribeiro e Manuel da Fonseca Pinto, respectivamente. Continuou a frequentar a Aula de Desenho durante os anos lectivos de 1836/37 e 1837/ 38, com o estatuto de estudante voluntário. No ano de 1837, a 13 de Janeiro, a Academia Real da Marinha seria reformada por Decreto de Passos Manuel, transformando-a na Academia Politécnica do Porto²⁷. No ano lectivo de 1838/ 39 João Correia matriculou-se no 1º ano do curso matemático, tendo sido aprovado no exame final. Continuou o Curso de Desenho, agora como estudante ordinário, copiando para exame a estampa *Vénus ligando as Asas de Amor*, sendo aprovado por unanimidade e premiado.

Sobre a formação de João António Correia na APBA podemos confirmar a frequência das Aulas de Anatomia Pictórica e de Perspectiva Linear e Óptica, durante os três primeiros anos, até ao final do ano lectivo de 1841/ 42²⁸. O registo de matrículas, bem como o processo de aluno de João Correia, não apresenta inscrições, ou requerimentos, nas referidas aulas para os anos seguintes, pelo que depreendemos que as Aulas de Anatomia e de Perspectiva decorriam apenas nos três primeiros anos do Curso de Pintura. Quanto às Aulas de Pintura Histórica podemos confirmar que o aluno as frequentou ao longo dos anos seguintes (desde o ano lectivo de 1839/ 40) até ao termo do ano lectivo de 1845/ 46²⁹.

²⁵ O artigo 45º dos Estatutos da APBA esclarece que a habilitação em Desenho podia ser adquirida na *Aula Académica*, ou pelo que houver adquirido em outra qualquer Escola, sujeitando-se neste segundo caso às provas que a Conferência exigir da sua idoneidade. "Decreto" In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *Reformas do Ensino em Portugal. 1835-1869*. [Lisboa], Ministério da Educação, 1989. p. 51

²⁶ CARNEIRO, M[anu]el J[osé] – "Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa". *Miscellanea Litteraria*, n. 7 e 8. Porto, J. L. de Sousa, 1860. pp. 99-102 (n.7) e 122-124 (n. 8).

²⁷ ARAÚJO, J. Moreira – "Sinopse Histórica" In GARCIA, Luisa Fernandes (coord.) – *2º Centenário da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto 1803-1837*. Porto, Universidade do Porto, 2003. p. 178

²⁸ V. Quadro 1.2.1 (vol. II – pg.7) e *Livro de Matrículas – Anatomia/ Voluntários*. 1837 – 1917, fl.8, 12 (para o ano lectivo 1839/40); *Livro de Matrículas – Anatomia/ Ordinários*. 1838 – 1901, fl. 4v., 12 (para o ano lectivo 1840/41) e fl. 9, 9 (para o ano lectivo 1841/42). *Livro de Matrículas – Perspectiva/ Voluntários*. 1837 – 1903, fl.8, 12 (para o ano lectivo 1839/40); *Livro de Matrículas – Perspectiva/ Ordinários*. 1838 – 1877, fl. 4v., 12 (para o ano lectivo 1840/41) e fl. 9, 6 (para o ano lectivo 1841/42).

²⁹ V. Quadro 1. 2. 1 e *Livro de Matrículas – Pintura/ Voluntários*. 1838 – 1857, fl. 7, 11 (para o ano lectivo 1839/ 40), fl. 9, 2 (para o ano lectivo 1842/ 43), fl. 13v., 8 (para o ano lectivo 1844/ 45) e fl. 14, 1 (para o ano lectivo 1845/ 46); *Livro de Matrículas – Pintura/ Ordinários*. 1837 – 1923, fl. 1v., 1 (para o ano lectivo 1840/ 41), fl. 2, 2 (para o ano lectivo 1841/ 42) e fl. 3, 1 (para o ano lectivo 1843/ 44).

Por Decreto Régio de 3 de Dezembro³⁰, o governo de Passos Manuel procede à nomeação dos empregados e professores da Academia Portuense das Belas Artes. João Baptista Ribeiro (1790-1868) é nomeado Director da Academia e Lente de Desenho, enquanto que o professor substituto agregado a esta cadeira seria Manuel José Carneiro (1804-1865). Joaquim Rodrigues Braga (1790-1853) é nomeado Lente de Pintura Histórica e Domingos Pereira de Carvalho (? -1848) seria o substituto da mesma cadeira. Ambos professores de Pintura fizeram a sua formação complementar em Roma³¹. Talvez por essa razão, por influência da sua aprendizagem em Roma, Joaquim Rodrigues Braga foi também o responsável pelo ensino das Aulas de Anatomia Pictórica e Perspectiva Linear e Óptica na APBA. Na sequência da sua nomeação como proprietário da Cadeira de Pintura, Joaquim Rodrigues Braga oferece à Academia duas grandes colecções de desenhos, por si realizados no âmbito das Aulas do Nu e de Perspectiva na Academia de S. Lucas em Roma, bem como outros estudos sobre Perspectiva Linear e Anatomia Pictórica³², o que nos informa sobre o seu conhecimento das matérias.

*O Rellatorio do estado dos estudos na Academia Portuense das Bellas Artes no anno lectivo de 1839 a 1840*³³ dá-nos conta do teor de cada uma destas Aulas; *A Aula de Pintura Histórica, que compreende a Anatomia Pictórica e a Perspectiva Linear, e Óptica* era descrita em termos gerais relatando que *comprehendêu o Estudo sobre uzos e costumes tanto civis como religiosos de todos os Pòvos – Annalise sobre as producçoens dos melhores Professores. Estudo sobre a composição e modificação de varias tintas.- Explicaçoens sobre os efeitos de luz de composição em geral: - Extractos de alguns originais a óleo.*

A descrição anterior revela a ênfase sobre os usos e costumes como forma de analisar e caracterizar as personagens que compunham as pinturas, a questão da técnica no que se refere ao uso e manipulação das tintas, e a importância dos efeitos da luz, de resto, a questão do claro/ escuro é uma preocupação constante em todos os programas relativos à Aula de Pintura, como forma de alcançar a verosimilhança das formas pela modelação dos volumes, *descolando* a pintura da sua condição plana. Destacamos também o acento na análise sobre a

³⁰ MATOS, Lúcia Ameida (coord.) - *225 Anos de Belas Artes. 1780-2005. Cronologia*. [on-line] Porto, Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes, 2005. [citado em 2009-08-04]. Disponível em <http://cron.fba.up.pt/cron/>

³¹ LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*, Lisboa, Edições Colibri, 2006. pp. 516-517

³² LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*, 3 vols. Porto, [Edição do Autor], 2005. vol. I, p. 37

³³ *Rellatorio do estado dos estudos na Academia Portuense das Bellas Artes no anno lectivo de 1839 a 1840*. - Cf. COG (AFBAUP125), 11 Janeiro de 1841, fls.18, 18v.

produção dos melhores professores, o exercício de imitação e cópia como forma de educação da mão, mas também do *gosto*.

Acerca da Aula de Anatomia referia-se *Copia de todo o sistema osteologico pelos originaes existentes na Aula – Explicaçoens precisas sobre o conhecimento deste sistema, sua organisação, e articulação – no Corpo humano*. Tratando do conhecimento do sistema esquelético, da estrutura óssea, como forma de melhor conhecer e dimensionar o corpo humano e a sua representação. Sobre a Aula de Perspectiva Linear e Óptica referia-se ao *estudo de Geometria pratica – Explicaçoens sobre a Perspectiva, desenvolvimento de diversas figuras Geometricas sobre Perspectiva, compreendo* (sic) *Templos, Palaceos, Arcadas etc*. Remetia sobretudo a conhecimentos de geometria, perspectiva e mecanismos de representação e domínio espacial, aferindo sobre as noções de profundidade e diferenciação de planos de representação.

Considerando os protagonistas e os conteúdos programáticos das Aulas que estiveram na base da sua formação, conseguimos reconstruir o contexto da aprendizagem de João António Correia na Academia Portuense das Belas Artes, retendo, pelo menos, os elementos essenciais.

No dia um de Março de 1842 a Academia publicou o programa do concurso trienal³⁴, o denominado concurso magno, fixando o prazo de seis meses, de acordo com as disposições estatutárias³⁵, para a apresentação das provas de Pintura. Estas provas seriam trabalhadas sobre um tema tirado à sorte, de um conjunto de programas de invenção apresentados pelo Lente. Em Sessão de Conferência Geral, onde se procedeu à qualificação dos trabalhos apresentados pelos concorrentes, no dia 7 de Outubro³⁶, e cumpridas as provas de improviso e a votação secreta, saíram aprovados os dois alunos, João António Correia, com o 1º premio, e José Marques da Silva Figueiredo com o segundo, ambos desenvolveram o mesmo assunto –

³⁴ COG (AFBAUP125), 18 Novembro de 1842, fl. 39v.

³⁵ Art. 63.º O praso do concurso será de seis mezes, sendo a elle admittidos todos os candidatos, que dentro dos primeiros tres mezes assim o fizerem saber ao Secretario, dando o seu nome ao concurso

Art. 64.º Findos os seis mezes, deverão os concorrentes entregar ao Secretario, dentro em oito dias improrogaveis as suas obras concluídas e assignadas. O Secretario os previne desde logo do dia em que devem fazer as suas provas. Se algum faltar a qualquer dos termos aqui designados ficara excluido do concurso.

Art. 65.º No dia aprasado para as provas, em Conferencia Geral se distribuirá por sorte aos oppositores de Pintura novos themas, que deverão ser por elles executados no preciso espaço de tres horas, dando-se-lhes para isso papeis iguaes, sem nota alguma de differença, numerados, e rubricados no verso pelo Presidente.

Art. 66.º Cada um dos oppositores trabalhará em gabinete separado, e incommunicavel sem que possa receber conselho, nem direcção de pessoa alguma. Passadas as tres horas, os desenhos serão recolhidos, e apresentados nas Conferencias, no estado em que estiverem, sem assignatura, ou qualquer outro signal que indique o seu author.

Art. 68.º O presidente offerecerá á votação as provas, e se tomará assento do numero de votos que teve a seu favor, cada um dos concorrentes. Apurados os votos, e extrahida a lista, se publicará em sessão Publica o juizo da Conferencia Geral, e se distribuirão os premios, dando-se a medalha de ouro de maior valor ao que tiver merecido o primeiro premio em Pintura, e a de menor valor ao que tiver merecido o segundo. (...) In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – op. Cit. pp. 52, 53

³⁶ COG (AFBAUP125), 18 Novembro de 1842, fl. 39v.

A Morte do Conde de Andeiro. Não conseguimos localizar a pintura premiada de João Correia, no entanto existem dois esquiços, na secção dos reservados do Museu Nacional de Soares dos Reis, atribuídos a João Correia (não estão assinados ou datados, nem intitulados), que nos parecem familiares com o tema. De certa forma parece-nos ser possível, com as devidas reservas, encontrar alguns pontos de contacto com a temática. Na fig. 1 podemos verificar do lado esquerdo do desenho, uma figura masculina que segura na sua mão direita um revólver, e no lado oposto, um corpo desfalecido, que descai sobre o joelho de uma das personagens. Na figura 2 voltamos a encontrar a figura com o revólver, do lado direito do desenho, mas o corpo desfalecido encontra-se, desta feita, estendido sobre o chão. Comparando estes dois desenhos com outras representações do mesmo tema³⁷, parece possível estabelecer o paralelismo, não de uma forma literal, mas de um modo interpretativo.



fig.1 [Morte do Conde de Andeiro]
inv. MNSR1115 esquiço



fig. 2 [Morte do Conde de Andeiro]
inv. MNSR1114 esquiço (2)



fig. 3 [Morte do Conde de Andeiro]
inv. MNSR1114 (pormenor)

A pintura foi apresentada na 1ª Exposição Trienal³⁸, em 1842, e sobre ela podemos ler no *Periódico dos Pobres*: *a Academia não pôde deixar de dar toda a consideração às obras dos dous jovens artistas, que privados dos recursos essenciaes a este género de composições, como efectivamente o são os exercícios sobre o Modelo-vivo, ainda assim ajudados simplesmente do génio e da própria intelligencia, transpozerao as difficuldades annexas ao programma que lhes foi proposto (...)*³⁹.

Outro dos acontecimentos que consideramos importante neste período de formação de João Correia na APBA, refere-se à sua candidatura para o lugar de substituto de Desenho da mesma Academia. A 29 de Julho de 1843 o aluno, que frequentava o 4º ano do Curso de Pintura, apresentava um requerimento onde pedia para ser admitido ao concurso para o

³⁷ V. *A Morte do conde de Andeiro*, pintura de José de Sousa Azevedo (1830 - 1864) pertencente ao Museu Nacional de Soares dos Reis (inv. MNSR 281 Pin).

³⁸ ANÓNIMO - "Academia Portuense das Bellas Artes". In *Periódico dos Pobres no Porto*, n.264, Porto, [Imp.as na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1842 (8 Novembro). p. 1231

³⁹ ANÓNIMO - "Academia Portuense das Bellas Artes". In *Periódico dos Pobres no Porto*, n.267, Porto, [Imp.as na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1842 (11 Novembro). p. 1247

referido lugar, no entanto a sua candidatura viria a ser anulada porque João Correia não cumpria (ainda) a idade que a lei exigia para o Magistério, viria a completar os 21 anos em Dezembro desse ano, e por isso não podia ser admitido⁴⁰. Concluído o concurso procedeu-se à nomeação de Thaddeo Maria d’Almeida Furtado para Substituto de Desenho da APBA.⁴¹

Não conseguimos saber objectivamente porque o percurso de João António Correia, enquanto aluno, na APBA se estendeu ao longo de sete anos, mas podemos registar alguns factos que podem ajudar a compreender esta opção. Revendo o seu percurso de formação sabemos, quer pelos requerimentos que constam do seu processo de aluno, quer pelos registos nos livros de matrículas, que a sua progressão nos estudos foi contínua, sendo sempre aprovado ao longo dos vários anos que frequentou. No ano lectivo de 1843/ 44 cumpre o 5º ano do Curso de Pintura⁴², e opta por continuar a frequência das Aulas de Pintura por mais dois anos, como voluntário, provavelmente por querer melhorar a sua formação, e completá-la. A Aula do Nu teve início a 8 de Agosto de 1842⁴³, três anos após a entrada de João Correia para o primeiro ano, pelo que a pretensão de completar a sua formação nesta área poderia ser outro dos argumentos a considerar.

Sobre os trabalhos realizados durante este período, no âmbito da sua formação na APBA, não existem dados seguros. Embora saibamos reconhecer que a maioria dos trabalhos do espólio do artista pertencente ao Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto correspondem a trabalhos escolares, a ausência de datas de uma parte dos mesmos



fig. 4 Desenho de Estátua
Vénus de Milo inv. MFBAUP98.1.72



fig. 5 Desenho de Estátua
inv. MFBAUP98.1.69



fig. 6 [Desenho de Estátua]
inv. MFBAUP 98.1.73

dificulta a selecção. No entanto parece-nos possível avançar com três exemplares que parecem enquadrar-se neste período, como hipóteses e como forma de ilustrar o discurso. As figuras 4 e 5 constituem exemplos de desenhos que são comuns nos estudos dos alunos da

⁴⁰ Conferência Ordinária do dia 29 de Julho de 1843. - Cf. LACOAPBA (AFBAUP105), fl. 83 V.(vol. II – pg.24)

⁴¹ Conferência Ordinária do dia 30 de Dezembro de 1843. - Cf. LACOAPBA (AFBAUP105), fl. 85v.

⁴² Quer no livro de matrículas - *Livro de Matrículas – Pintura/ Ordinários*. 1837 – 1923, fl. 3, 1; quer no processo de aluno – *Escola Superior de Belas-Artes do Porto/ Processo do aluno/ João António Correia*. 1839 -1845. fl. 7v. – podemos verificar que está assinalada a referência ao 5º ano.

⁴³ COG (AFBAUP125), 18 Novembro de 1842, fl. 39v.

APBA, podemos ver estas mesmas estátuas reproduzidas em desenho da autoria de outros artistas. Estão inseridos no conteúdo programático da Aula de Pintura, no âmbito das cópias de gessos ou de estátuas. Na fig. 4 verificamos que o material riscador utilizado corresponde à grafite, pela intensidade do traço, toda a imagem do desenho, e da mancha, é muito suave e cinza, os próprios traços correspondem à técnica da grafite. A ficha de inventário da fig. 5 refere a técnica do *crayon* negro, ou o pastel a óleo. Em ambos os desenhos presente-se um carácter mais primário, se comparamos com outras produções posteriores do artista, verificamos que as proporções e o traço não parecem tão apurados daí a nossa tendência para inseri-lo neste período. A fig. 6 não está identificada mas parece-nos ser também o estudo de uma estátua, especialmente se nos detivermos na cabeça veremos que está caracterizada como tal, a técnica utilizada é a grafite. À semelhança da fig. 4 verificamos que a mancha é muito suave e cinza. Este desenho contém uma inscrição na parte superior direita que refere: *desgraçado aquelle que ignora/ e mais [desgraçado] ainda o que/ blasfema” trate(?) de nunca metter/ sombras nas partes/ onde há luz*. Numa primeira abordagem, mas que carece de uma análise mais profunda para poder afirmá-lo com certeza, a caligrafia parece ser a de João Correia, queríamos destacar a frase para melhor entendermos a importância do claro/ escuro, sombra/ luz, como uma das competências a serem adquiridas pelos alunos, descrita nos programas e reflectida explicitamente neste caso, pela prática. Em paralelo com o seu percurso de aprendizagem na APBA.

João Correia fez para a igreja de Valongo, em 1845, dois quadros para os altares laterais, um representando a Custodia adorada por anjos, e outro representando Cristo crucificado (ou Cristo na agonia)⁴⁴, em relação ao segundo refere Manuel José Carneiro⁴⁵ que foi realizado a partir do estudo de modelo vivo e na companhia do Substituto de Pintura Histórica da APBA Domingos Pereira de Carvalho. Há ainda a referência a um esboço para a tribuna da capela-mor da mesma igreja sobre a temática da adoração dos pastores, mas que não foi concretizado.

1.3 A formação em Paris (1848 – 1854)

A formação de João António Correia em Paris será porventura o período menos conhecido e menos detalhado da sua carreira, falamos ao nível da existência de informação

⁴⁴ Segundo o relato de Manuel José Carneiro e uma outra notícia publicada no *Panorama* V. CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. Cit.* p.100 (n.7). – Cf. ANÓNIMO – “Futuros Pintores do Porto”. *Panorama (O). Jornal litterario e instructivo*, vol. XI, Lisboa, Typographia do Panorama, 1854 (Janeiro a Dezembro). p. 307

⁴⁵ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *ibid.*

documental que possibilite a reconstrução deste período de aprendizagem de uma forma objectiva. A justificação para esta falta de informação fundada em documentos fica a dever-se, muito provavelmente, às circunstâncias da sua ida para Paris, com uma bolsa particular. E logo constatamos, como consequência imediata, a ausência dos relatórios que encontrámos para os estudantes que foram estudar por conta do estado. Enviados periodicamente, os relatórios davam conta da progressão dos estudos.

No arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto não encontrámos qualquer documento específico sobre este período. Perante este cenário procedemos à inventariação dos desenhos que correspondem a este período, conseguimos localizar alguns exemplares no AFBAUP, muitos estão identificados com a sua proveniência, assinados e datados, e com a referência ao artista que orientou os trabalhos, isto por um lado. Por outro procurámos nos arquivos da *École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris*, detentora do arquivo com os registos dos alunos da antiga Escola de Belas Artes de Paris, de forma a reunirmos o maior número de elementos que nos permitissem reconstruir esse tempo. A estes factos juntámos alguns relatos contemporâneos deste período, publicados em Portugal, procurámos os registos da sua saída do país, no Arquivo Distrital do Porto e assim, esperamos conseguir informar, da forma mais objectiva possível, sobre o período de formação de João Correia em Paris.

A viagem e os anos de aprendizagem em Paris ficaram a dever-se a uma subscrição particular de um grupo de pessoas da cidade do Porto que patrocinaram e apostaram no talento do pintor⁴⁶. O Padre Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar⁴⁷ é apontado como seu principal patrono e que muito influenciou para que João António Correia fosse estudar para Paris. O Padre Vilaça Bacelar era conhecido pela sua dedicação às artes e aos artistas⁴⁸, encontramo-lo numa petição de um grupo de notáveis da cidade do Porto, que reivindicava à Câmara Municipal do Porto a compra do Museu Allen⁴⁹, em 1849, que se viria a concretizar. Sabemos que coleccionava obras de arte⁵⁰, e que João Correia havia copiado em Paris uma pintura especificamente para o Padre Vilaça Bacelar. Encontraremos entre as obras do pintor

⁴⁶ A este propósito V. ANÓNIMO – “Futuros Pintores do Porto”. *Panorama (O). Jornal litterario e instructivo*, vol. XI, Lisboa, Typographia do Panorama, 1854 (Janeiro a Dezembro). p. 307 Cf. CARNEIRO, M[anu]el J[osé] – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa”. *Miscellanea Litteraria*, n. 7. Porto, J. L. de Sousa, 1860. p. 101 e COG (AFBAUP125), fl. 106v.

⁴⁷ BASTOS, Carlos (org.) – *Nova Monografia do Porto*. Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1938. p. 179

⁴⁸ No Comércio do Porto Francisco José Rezende refere-se ao padre Vilaça como aquele *amador de quadros, que tanto dinheiro gastava em pinturas boas e más*. Cf. REZENDE, F. J. – “Bellas-Artes. Portugal V” (noticiário). *Commercio (O) do Porto*, n.280, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1865 (07 Dezembro). fl.1 e 1v.

⁴⁹ SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um coleccionador do Porto romântico. João Allen (1781-1848)*. Porto, [Edição de Autor, com apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e do Instituto Português de Museus], 2005. P. 212

⁵⁰ Na 3ª Exposição Trienal da APBA são nomeados dois quadros de *natureza morta* pertencentes ao Padre Manuel cerqueira Vilaça Bacelar. V. CARNEIRO, M[anu]el J[osé] – *op. Cit.* p.101 (n.7).

um retrato desenhado a lápis de chumbo e um retrato pintado a óleo representando o ilustre patrono.

O registo de passaportes de cidadãos nacionais para fora do Reino dá-nos conta que no dia 6 de Setembro de 1848, foi conferido o passaporte para França a *João Antonio Correa*, natural da cidade do Porto, solteiro, estando designada a sua ocupação de *Pintor*⁵¹. Conseguimos saber, da mesma forma que o percurso da viagem se efectuariá via Inglaterra. Com estas informações retemos como certa que a sua saída para Paris ocorreu no ano de 1848, tinha João Correia 26 anos de idade.

O processo do aluno *Jean Corrêa*, da Escola de Belas Artes de Paris⁵², é composto pela cópia certificada da certidão de Baptismo, onde podemos confirmar a sua nacionalidade e a sua data de nascimento, pelo que, embora com o nome traduzido para a língua francesa, corresponde ao *nosso* João Correia. Outra das folhas que compõem o processo corresponde à tradução para francês, feita pelo consulado da França no Porto, da mesma certidão de baptismo, no final do documento constatamos que a certidão fora entregue no consulado por *Antonio José Correa*, pai do aluno, morador no Largo do Corpo da Guarda, n.é 26. Um dado curioso que encontrámos aqui é a referência   profissão do pai do pintor, que aparece designado como *Tapissier*⁵³, cuja tradução literal será tapeceiro, entendido como fabricante ou vendedor de tapetes. Cruzando esta informação com outra que encontrámos no registo de óbito do irmão de João Correia, Guilherme António Correia, onde se refere que o pai era *negociante*⁵⁴, podemos pensar que se tratava de um negociante de tapetes ou do ramo têxtil e, de certa forma, colocar a hipótese de uma situação financeira confortável.

Guilherme António Correia (1829-1890)⁵⁵, irmão mais novo, também pintor, inicia a sua aprendizagem, em desenho e pintura, sob orientação de João Correia. Ingressa na APBA, onde frequentou o curso de pintura. Prossegue os seus estudos em Paris patrocinado por uma subscrição particular, promovida pela lente da Academia Politécnica do Porto, Joaquim Torcato  lvares Ribeiro⁵⁶, onde frequenta o atelier de Adolphe Yvon (1817-1893). Em 1851 apresenta-se ao *Concours de Places*⁵⁷, certificado pelo pintor Yvon que declarava que

⁵¹ ADP – *Passaportes a Nacionaes para fora do Reino*. (1848/ 05/ 08 – 1848/ 11/ 07). Livro 17, 1848, 110v, 409 (vol. II – pg. 37)

⁵² Beaux Arts de Paris l'  cole Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Jean Corrêa. 1849. 6fls. Acessível em Archives Nationales (AJ⁵² 256). Paris.

⁵³ Beaux Arts de Paris l'  cole Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Jean Corrêa. 1849. fl. 3

⁵⁴ ADP – Paróquia de Cedofeita, *Registos de  bitos*. (1890/01/01 – 1890/ 12/ 31). Livro 146, 1890, 76, 302 (vol. II – pg. 37)

⁵⁵ Existe uma falta de consenso sobre a data da morte de Guilherme Correia, referindo-se normalmente o ano de 1891, no entanto analisando o Registo de óbito, disponível no ADP, podemos verificar que se encontra datado do ano 1890. Cf. ADP – Paróquia de Cedofeita, *Registos de  bitos*. (1890/01/01 – 1890/ 12/ 31). Livro 146, 1890, 76, 302 (vol. II – pg. 37)

⁵⁶ BASTOS, Carlos (org.) – *op. Cit.* p. 180

⁵⁷ Beaux Arts de Paris l'  cole Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Guillaume Corrêa. 1851. fl. 4

Guillaume Correa estava preparado para o referido concurso de acesso à Escola Nacional das Belas Artes de Paris. Em 1870 procede ao concurso para o professorado do Instituto Industrial, executando uma dissertação sobre as *Artes do Desenho*⁵⁸. Distinguiu-se em desenho e pelo seu trabalho de litógrafo, destacando-se as litografias do retrato do bispo do Porto D. Jerónimo e a Santa Margarida de Cortona sobre o trabalho de Vieira Portuense⁵⁹. Apesar da sua grande aptidão artística, Guilherme Correia não ira *sombrear* o protagonismo do irmão que iria manter sempre um lugar claramente destacada, a produção artística do irmão mais novo não se aproxima, nem em quantidade, nem em notoriedade. O percurso de Guilherme António Correia, até determinado ponto, similar ao de João António Correia serve para nos informar, ou sugerir, que os dois irmãos encontraram uma situação privilegiada na cidade do Porto, pelo protagonismo que assumiram, conseguindo captar a atenção de mecenas que apoiaram o(s) seu(s) talento(s), proporcionando uma educação invulgar.

Retomando o percurso parisiense de João António Correia verificamos que o seu processo da Escola Nacional das Belas Artes de Paris, revela na última folha uma declaração do pintor Théodore Chassériau (1819-1856) onde podemos ler o seguinte: *Je certifie, que monsieur Antonio/ Corrêa mon eleve, est en etat de concourir/ pour les places a l'École des Beaux-Arts.* (assinado) *Théodore Chassériau/ 27 Aout 1849*⁶⁰. Desta forma o pintor certifica que o aluno está preparado para concorrer ao *Concours de Places*, para ingressar na Escola de Belas Artes.

O *Concours de Places* era composto por duas partes⁶¹. A primeira fase correspondia à avaliação das competências técnicas e conhecimentos do candidato. No caso da Pintura seria realizado um desenho de anatomia em gabinete fechado ao longo de duas horas e um estudo de perspectiva efectuado sob as mesmas condições. Uma vez obtida a classificação suficiente para não serem eliminados, passavam à fase seguinte para avaliação da competência e talento artístico. Para esta fase o aluno deveria proceder à execução de um desenho, ou modelação, do natural ou do antigo. Em seguida deveriam efectuar um estudo elementar de arquitectura, ao longo de seis horas. Expostos os condicionalismos do concurso podemos constatar que se tratava de um conjunto de provas cujo grau de dificuldade era bastante alto, incidindo essencialmente sobre o desenho, dada a dificuldade os alunos recorriam frequentemente a

⁵⁸ BASTOS, Carlos (org.) – *ibid.*

⁵⁹ ANÓNIMO – “Futuros Pintores do Porto”. In *Panorama (O). Jornal litterario e instructivo*, vol. XI, Lisboa, Typographia do Panorama, 1854 (Janeiro a Dezembro). p. 307.

⁶⁰ Beaux Arts de Paris l'École Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Jean Corrêa. 1849. fl. 6 (vol. II – pg.38)

⁶¹ LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*, Lisboa, Edições Colibri, 2006. p. 187

uma formação prévia em ateliers de professores, que podiam ser ou não elementos integrantes do corpo docente da Escola. Este regime de aprendizagem em *ateliers* prolongava-se, em muitos casos, mesmo depois da entrada definitiva na Escola. É à luz deste enquadramento que podemos ler a declaração de Chassériau, cujo atelier serviu de preparação para a aprendizagem de João Correia para o concurso de entrada na Escola de Belas Artes de Paris.

Quanto a sabermos se entrou ou não na Escola não nos foi possível confirmar⁶². No entanto, perante a incerteza⁶³ da informação, podemos colocar a hipótese da formação de João Correia em Paris ter sido feita nos ateliers privados dos vários professores que foram sendo referenciados nos desenhos, o que não seria uma prática tão pouco comum, entre os vários artistas que naquela altura frequentavam a cidade de Paris.

Se pensarmos que o envio dos pensionários portugueses ainda não estava instituído, e que João Correia tinha uma bolsa particular, existia, de certa forma, alguma liberdade para o aluno orientar o seu percurso de aprendizagem de uma forma mais pessoal e consciente, ao encontro do que ele acharia mais conveniente para si, não nos esqueçamos que João Correia nesta altura contava já com 27 anos (1849), e onze anos de formação, reveladores de uma maior maturidade intelectual, no entanto gostaríamos de relembrar que esta será apenas uma hipótese. Até porque encontrámos referências que nos informam sobre a frequência da Academia Imperial das Bellas Artes em Paris, nomeadamente no LACOAPBA, em sessão de conferência onde se refere que *João Antonio Corrêa, que foi distinto Discípulo desta Academia, estudou com grande aproveitamento seis annos em Paris sob a direcção de vários Professores e na Academia Imperial de Belas Artes*⁶⁴, e no relato de Manuel Carneiro onde encontramos a mesma referência⁶⁵.

Quanto ao número de anos que o pintor permaneceu em Paris encontramos a indicação no LACOAPBA, referida anteriormente, e nos desenhos que encontrámos, que nos reportam para este período, ali verificamos que a última data assinalada remete para o ano de 1854. No catálogo da exposição trienal, para o ano de 1854, João António Correia surge referenciado como *actualmente estudando em Paris*⁶⁶, pelo que depreendemos que a sua estadia prolongou-se até ao final do ano de 1854, uma vez que a exposição seria inaugurada a 31 de

⁶² Temos a notícia da inscrição na Escola de seu irmão Guilherme Correia, que concorreu ao *Concours de Places* em 1851, no entanto fomos informados pela responsável pelos estudos documentais da BAPens, Joëlla de Couësin que o registo de matrícula de João Correia não consta dos arquivos. Poderá ser um lapso, não sabemos.

⁶³ Consideramos incerteza porque não podemos afirmar, com segurança se frequentou, ou não, a Escola das Belas Artes de Paris. A bibliografia disponibiliza informações mínimas e pouco detalhadas e no AFBAUP não identificámos qualquer documento que o demonstrasse.

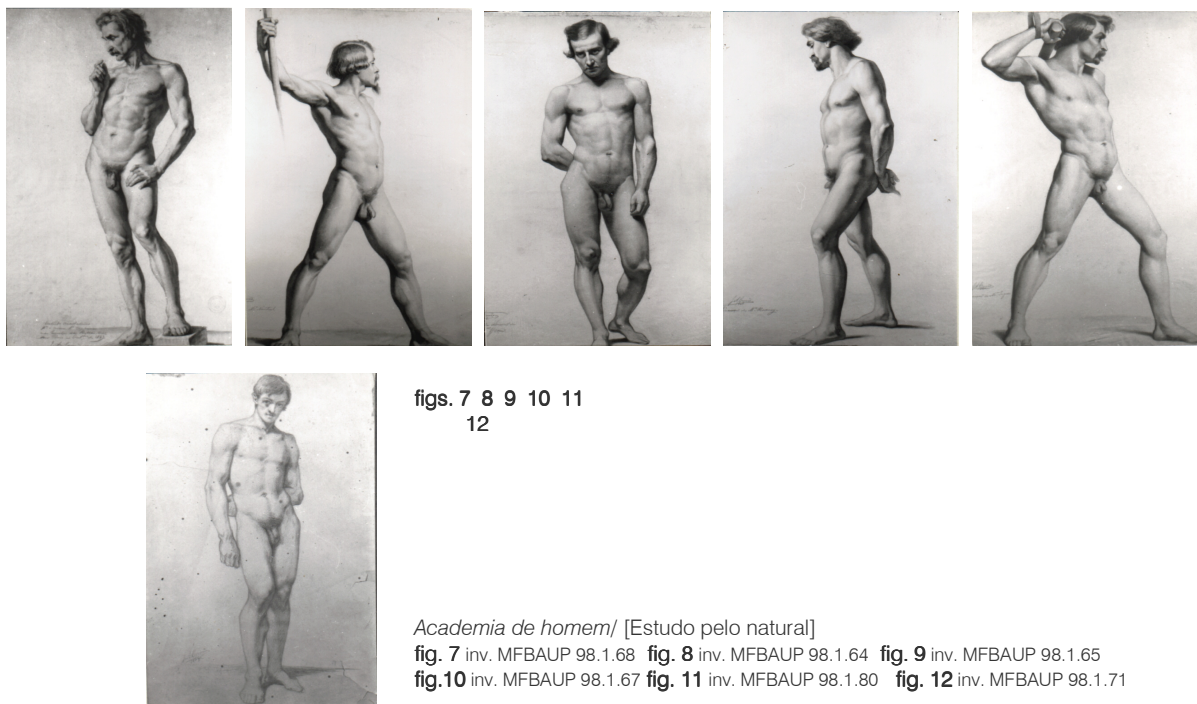
⁶⁴ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 23 Dezembro de 1856, fl. 49v.

⁶⁵ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *ibid*.

⁶⁶ ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – Catálogo de pinturas, desenhos, esculturas, architecturas, flores, e outros objectos d'arte, feitas pelos professores e discípulos da Academia Portuense das Bellas Artes... (4ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851. p. 35

Outubro. Reportamo-nos novamente a Manuel Carneiro para verificarmos que *Findos os seis annos de estudo sahiu de Paris no dia 16 de Fevereiro de 1855, chegou a Lisboa no dia 24 (...) partiu no vapor Mindello para o Porto onde chegou no dia 31 de Abril.*⁶⁷ A nossa intenção com o recurso a todas estas referências é encontrar valores mais seguros que nos permitam estabilizar as balizas cronológicas, onde se insere este período, uma vez que nos deparámos com versões díspares, na bibliografia disponível, relativas a este tema.

A colecção do MFBAUP apresenta vários exemplares correspondentes a este período, assinados, datados e, em grande parte do conjunto, assinalados com inscrições, sobrepostas aos desenhos, que referem os professores que orientaram os estudos. Todos os desenhos estão assinados – *J. A. Corrêa* – e datados do ano de 1849, excepto a fig. 11, que apresenta a data de 1850, e a fig. 12 de 1854, pelo que representam os primeiros e o último desenho, respectivamente, conservados no MFBAUP, correspondentes à fase de aprendizagem em Paris.



A fig. 7, estudo pelo natural, ou *academia*, está assinada e contém uma inscrição, na parte inferior esquerda, correspondente à caligrafia de João António Correia que refere: *Estudo académico/p^a o meu 1º concurso/ na Escola de Belas-Artes/ em Paris. – Out.^{bro} de 1849.* No verso do desenho, no canto superior esquerdo *m. Chasseriau*. Provavelmente trata-se do

⁶⁷ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – op. Cit. (n.8) p.123

desenho apresentado ao *Concours de Places*. Na fig. 8 podemos verificar a inscrição, pela mão de Correia, na parte inferior esquerda – *direcção de M.^r Nanteuil* – referindo-se ao pintor Celestin Nanteuil (1813-1873). Na fig. 9 João Correia escreve a indicação, *debaixo da direcção de M.^r Yvon*, relacionando o desenho com a orientação do pintor Adolphe Yvon. A fig. 10 apresenta no canto inferior esquerdo a alusão à orientação de *M.^r Ramey*, o nome sugere o escultor Etienne-Jules Ramey (1796-1852), que sabemos ter sido aluno e professor na Escola de Belas Artes de Paris⁶⁸, sugerimos apenas como uma hipótese que carece de um estudo mais aprofundado. Quanto à fig. 11 remete para o ano de 1850 e a inscrição, na parte inferior esquerda – *Direcção de M.^r Ingres* – referindo-se ao pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Além dos nomes dos mestres que aqui descrevemos, cujas referências encontrámos indicadas nos próprios desenhos, devemos referir o escultor David d'Angers (1788-1856), que também foi professor na Escola de Belas Artes de Paris, e orientou João Correia. No catálogo da exposição trienal da APBA de 1851, encontramos uma *figura de estudo* desenhada *sob a direcção de David d'Angers*⁶⁹, trata-se possivelmente de algum dos outros estudos do natural/ *Academias* que se encontram no MFBAUP, mas que não estão datados, nem contêm qualquer inscrição que nos possa esclarecer.

Sobre as outras referências a mestres, encontrámos na bibliografia disponível sobre o pintor João Correia, Paul Delaroche (1789-1863), Horace Vernet (1797-1859), ou o pintor [Hippolyte] Flandrin⁷⁰ (1809-1864), na pesquisa da pintura sobre temas religiosos, só para citar alguns nomes. No entanto não encontrámos quaisquer desenhos ou documentos que nos elucidem sobre a concretização do encontro entre J. A. Correia com estes mestres. Embora sejam referências de autores credíveis o suficiente para serem consideradas, apenas gostaríamos de fazer esta ressalva porque ao longo da investigação deparámo-nos com um grupo bastante extenso e diversificado de referências a mestres sobre as quais não conseguimos estabelecer qualquer ligação, e sentimos necessidade de nos limitarmos aos factos que encontrámos como forma de circunscrever e objectivar a informação⁷¹. Ou seja, trata-se de um campo que levanta muitas questões pela ausência de informação que comprove

⁶⁸ Ramey, Etienne-Jules – Cat'zArts. Catalogue informatique [on-line], Paris, l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, [20--][citado em 2009-09-04]. Disponível em <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>

⁶⁹ 213 *Figura de estudo, desenhada pelo modelo vivo na mesma Academia sob a direcção de M.^r David d'Angers* In ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catálogo de pinturas, desenhos, esculturas, arquiteturas, flores, e outros objectos d'arte, feitas pelos professores e discípulos da Academia Portuense das Bellas Artes...* (4ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851. p. 29

⁷⁰ CARNEIRO, M. J. – "Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa" In *Miscellanea Litteraria*, n. 7 e 8, Porto, 1860.p.101 Cf. FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, vol. 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1966. p. 285, onde refere que os ateliers de H. Vernet e Delaroche teriam sido frequentados por J. A. Correia.

⁷¹ José Augusto França refere na sua obra *O Pombalismo e o Romantismo*, de 2004, sobre a frequência de J. A. Correia nos ateliers de Ingres, Delaroche e H. Vernet como um tema a investigar. – Cf. FRANÇA, José Augusto – *O Pombalismo e o Romantismo. História da Arte em Portugal em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 2004. p. 87

objectivamente a informação, daí a nossa preocupação de dissecar todas as informações que nos apareceram, embora escassas, privilegiando as fontes primárias, e no nosso caso, os desenhos e a sua obra plástica constituem uma fonte de informação determinante. Consideramos particularmente as referências de Manuel Carneiro, não só por haverem sido realizadas ainda em vida do pintor, feitas por um amigo, mas também um colega, e que conhecia exactamente a importância de aprender com o trabalho de outros mestres, para a progressão do artista, mas também pelo *tom* com são referidas evidenciando, no nosso entender, a sede de conhecimento e o espírito curioso de João António Correia, um factor tão importante na formação artística.

1.3.1 Théodore Chassériau, processo de contágio

Haverá a destacar, ainda sobre a questão das referências e influências na obra de J. A. Correia, desde a sua formação parisiense, o nome de Théodore Chassériau. Um autor que se evidencia, por ser aquele que mais vezes é referenciado no conjunto de obras do nosso biografado, referimo-nos às obras expostas nas Exposições Trienais⁷² da APBA, as obras incluídas nas remessas enviadas de Paris⁷³, e os desenhos académicos do MFBAUP. Ali encontramos duas *academias* orientadas por Chassériau (único mestre associados a dois desenhos).

Já sabemos que a sua preparação para o *Concours de Places* foi orientada por esse pintor, então quem foi Théodore Chassériau? É possível encontrarmos sinais da sua influência na obra de J. A. Correia?

Théodore Chassériau (1819-1856), filho de um cônsul francês e de mãe crioula, nasce em Santo Domingo, nas Antilhas, e vem para Paris em 1822, ingressando no atelier de Ingres, aos onze anos (1830). A sua aprendizagem no atelier prolonga-se, até à partida de Ingres para Itália em 1834. A sua estreia nos *Salons* em 1836 e em 1839 foi bem sucedida, apresentando as obras *Vénus Marinha* e *Susana entre os velhos*⁷⁴, obras que mostravam já um artista consistente e



fig. 13 Théodore Chassériau
Cabeça de jovem árabe
com turbante, de frente
inv. MdL/ Dag RF 24358, recto



fig. 14 Théodore Chassériau
Cabeça de Negro olhando para o céu
inv. MdL/ Dag RF 24361, recto

⁷² V. Quadro 2.1.1 (vol.II – pg.16)

⁷³ De acordo com a descrição avançada no texto de CARNEIRO, M. J. – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa” In *Miscellanea Litteraria*, n. 7 e 8, Porto, 1860.p.101 Cf. Quadro 1. 3. 1(vol.II – pg.10)

⁷⁴ LEYMARIE, Jean – *La Peinture Française. Le Dix-Neuvième Siècle*, Genève, Editions d'Art Skira, 1962. p. 92

revelador de algumas particularidades, nomeadamente na sensualidade dos corpos femininos e uma fusão entre o classicismo e o exotismo. Uma breve estadia na Argélia, de Maio a Julho de 1846⁷⁵, onde Chassériau realizou um significativo trabalho de pesquisa, trabalhando aguarelas e esboços de cenas que lhe despertaram a curiosidade, irá introduzir uma nova vertente no seu trabalho, o orientalismo, um contributo decisivo que há de consolidar e caracterizar a sua obra. As cores tornam-se mais vibrantes, por influência de uma luz ambiente muito particular e pela diferença da cultura argelina. Surge um conjunto de elementos e figuras novas no seu repertório, não tanto pelo lado objectivo da reprodução mimética mas antes pela dispersão pitoresca. Não obstante a temática orientalista ser uma presença marcante da obra de Chassériau, interessa-nos mais a herança de Ingres, o recurso a um desenho irrepreensível, meticulosamente construído e proporcionado, a qualidade de retratista e o predomínio da linha como elemento estruturante das composições, e um *linearismo neoclássico*⁷⁶ que percorre a sua obra. São estas características que revemos na obra de J. A. Correia e que podem estabelecer o paralelismo entre a obra dos dois autores, de uma forma mais evidente e sintética.



figs. 15 16 17 18

fig. 15 Théodore Chassériau *O Romance do Salgueiro* inv. MdL/Dag RF 26155, recto (pormenor) inv. CMV/ MAM1290 (pormenor) fig. 16 J. A. Correia *Tema mitológico* inv. CMV/ MAM1290 (pormenor) fig. 17 Théodore Chassériau *retrato de Tocqueville*, desenho, 1844 inv. CMV/ MAM1290 (pormenor) fig. 18 J. A. Correia *Busto de Homem* (estudo) inv. CMFC321

Nas figs. 15 e 16 podemos referir a familiaridade no modo riscar, de materializar as sombras, de definir as formas. Os desenhos 17 e 18 reproduzem retratos de ambos os autores onde podemos verificar a mesma sobriedade, a predominância e a força que assume a linha que define os retratados, deixando perceber uma certa economia de meios, ou seja, o recurso à linha é feito pelo mínimo necessário para definir a forma, o *linearismo* que referimos atrás.

Neste processo de contágio J. A. Correia não se deixaria contagiar, de forma evidente, pela exuberância do colorido e das formas de Chassériau, preferindo uma paleta de cores mais

⁷⁵ BENJAMIN, Roger (coord.) – *Orientalism: Delacroix to Klee*. Catálogo. [Sidney], The Art Gallery of New South Wales, 2003 (3ª edição). p. 237

⁷⁶ EISENMAN, Stephen F. [et al.] – *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 226

sombria e um repertório de formas mais contidas, não obstante experiências como o quadro *O Negro*⁷⁷ onde pressentimos esse gosto pelo exotismo e o brilho da cor mais afirmativo.

Um facto curioso que podemos referir no contexto dos pontos de contacto entre os dois autores reporta-nos a um esquiço que encontrámos no espólio de Théodore Chassériau onde, por entre as figuras desenhadas, que não reconhecemos serem de João Correia, surge a anotação *J. A. Corrêa* que, pela caligrafia corresponde, quase sem espaço para dúvidas, a um dos modos de assinar do nosso pintor. Não será mais que um facto curioso mas que, uma vez mais, pode servir para testemunhar o encontro entre os dois.

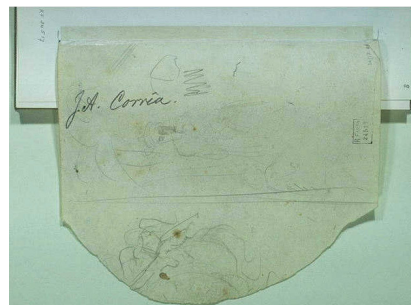


fig. 19 Esquiço
Album Chassériau Théodore -41-, folio 8
inv. MdL/Dag RF 24517, verso

1.4 O concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura Histórica da Academia Portuense de Belas Artes (1857)

Joaquim Rodrigues Braga foi o Professor Proprietário da Aula de Pintura desde a fundação da Academia Portuense de Belas Artes até ao seu desaparecimento, a 21 de Dezembro de 1853⁷⁸. Manuel José Carneiro foi encarregado da regência da Aula de Pintura, por nomeação interina, até Setembro de 1855, altura em que foi substituído pelo pintor Francisco José Resende (1825-1893). Nomeado professor Substituto da Aula de Pintura desde 1851⁷⁹, Resende regeu a referida Aula por dois⁸⁰ anos, ao longo dos quais verificamos a manifestação do desejo do pintor em aceder à regência da Aula de Pintura, apoiado pela Conferência⁸¹ que depositava a sua confiança nas capacidades de Resende, isto por um lado. Por outro lado assistíamos ao envio de sucessivos pedidos de esclarecimento por parte do Conselho Superior de Instrução Pública⁸² sobre a questão, deliberando a 23 de Abril de 1856 que fosse instituído o Concurso para o provimento da mesma Cadeira⁸³. Quanto a Francisco José Resende manteria o seu cargo de professor substituto da Aula de Pintura.

⁷⁷ V. Cap. III, sub-capítulo - 3.3

⁷⁸ COG (AFBAUP126), 20 Fevereiro de 1856, fl. 14v.

⁷⁹ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 10 Novembro de 1851, fl. 17

⁸⁰ COG (AFBAUP126), *ibid.*

⁸¹ V. COG (AFBAUP126), 20 Fevereiro de 1856, fl. 14v.

⁸² V. LrDAPG (AFBAUP4), fl. 111, 112 e 112v.

⁸³ LrDAPG (AFBAUP4), fl. 114v.

O concurso para o provimento de professores, mais do que uma questão burocrática imposta pelos estatutos⁸⁴, constituía uma oportunidade de afirmação do estatuto do próprio candidato, quer a nível académico, quer a nível social. Tratava-se de ver o seu talento e as suas aptidões artísticas/ intelectuais reconhecidas pelos académicos. Se, por um lado, os candidatos se submetiam a um longo, árduo e rigoroso processo de avaliação, por outro, assegurava-se o estatuto do docente, uma vez aprovado permitia-lhe alcançar a segurança e a capacidade de intervenção, distinguindo-os claramente dos professores nomeados interinamente, cujo critério de selecção seria, na generalidade a antiguidade. No entanto havia casos em que a importância e superioridade dos candidatos já estavam assegurados mesmo antes da candidatura, sendo que para estes casos o concurso surgia como uma mera formalização do processo. Parece-nos que este seria o caso de João António Correia, não será no entanto uma evidência que se possa demonstrar de uma forma objectiva, resulta antes de um conjunto de factores, por impressões e sinais que foram sugerindo uma outra leitura, em subtexto, dos acontecimentos. Desde a leitura das actas, ao encadeamento e desenvolvimento do processo da substituição desde o desaparecimento de Joaquim Rodrigues Braga, em 1853, até à imposição do concurso, em 1856, e lembramos que entretanto havia já um potencial candidato ao lugar – Francisco José Resende – até ao entendimento da apreciação que a opinião pública fazia de João António Correia, nomeadamente nas apreciações da Exposições Trienais, tema a que voltaremos mais à frente neste trabalho.

A importância deste concurso sai reforçada por integrar o processo de renovação do corpo docente que se encontrava em exercício, por nomeação, desde a fundação da Academia, e por constituir a primeira geração docente constituída por antigos alunos que obtiveram a sua formação de base na APBA.

O Programa para o Concurso de Pintura foi apresentado e aprovado em Conferência no 30 de Junho de 1856⁸⁵ estabelecendo o procedimento e os documentos a serem entregues pelos concorrentes. O concurso consistia na execução de quatro provas, a primeira uma pintura de composição e execução próprias, a ser desenvolvida ao longo de seis meses. A segunda prova, a chamada prova de execução, seria uma pintura de figura nua, pela observação do modelo vivo, a ser trabalhada em seis sessões de cinco horas dentro das instalações da Academia. A prova de composição seria um esboço a óleo, executado em seis

⁸⁴ Art. 9.º *Haverá na Academia os Professores Proprietários, necessários para o ensino das diferentes Artes, (Art. 19.º) os quaes (depois da 1.ª organização da academia) serão escolhidos por concurso segundo o Programma que a Academia publicar.* – Cf. "Decreto" In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *Reformas do Ensino em Portugal. 1835-1869.* [Lisboa], Ministério da Educação, 1989. p. 49

⁸⁵ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 10 Novembro de 1851, fl. 45 e 45v. (vol.II – pg.27) - Cf. Quadro 1.4.1(vol.II – pg.12)

horas, na Academia sobre um tema escolhido pela Conferência. Finalmente a quarta prova seria um discurso escrito, realizado ao longo de seis horas, na Academia, sobre tema a escolher em Conferência. O requerimento de João António Correia é referido na Conferência de 30 de Setembro de 1856 como sendo do único opositor⁸⁶ ao concurso da referida propriedade, na mesma conferência foi escolhido à sorte, entre três temas possíveis da História Sagrada ou Profana ou da Mitologia, o assunto da pintura a ser desenvolvida pelo candidato ao longo de seis meses cujo tema seria *S. Pedro em casa de Maria mãe de João*⁸⁷, esta seria a primeira prova do concurso. Ao fim dos seis meses na Conferência de 21 de Abril de 1857 era acusada a recepção da primeira prova e determinado o procedimento para a prova seguinte⁸⁸. No dia 15 de Maio foi escolhido o tema, de um conjunto de três possibilidades, para a prova de composição, a ser desenvolvida em gabinete isolado – *Hercules fiando na presença de Omphale* – que foi entregue ao pintor, juntamente com o dicionário da *Fabula de Chompre*⁸⁹. No dia 1 de Junho João Correia executava a sua última prova para o concurso, o discurso escrito em seis horas, sendo que o concorrente teria tido acesso ao tema a desenvolver 48 horas antes, cujo tema – *Das diferentes Escolas de Pintura e do estudo mais conveniente para em Portugal se fazerem progressos nas artes do desenho* – fora extraído de três assuntos possíveis. Ficava, deste modo, completo o processo do concurso para o provimento para a propriedade da cadeira de Pintura Histórica. A Conferência Geral de 3 de Junho de 1857 foi convocada especificamente para graduar o merecimento de João António Correia, procedendo ao exame das provas do concorrente que após o escrutínio secreto seria admitido por unanimidade ao Professorado⁹⁰. Embora fosse o único concorrente a conferência fez questão de registar o *subido merecimento* do pintor.

A sessão de conferência ordinária, convocada extraordinariamente, do dia 10 de Outubro de 1857, tinha por objectivo dar a posse ao Professor Proprietário de Pintura histórica da APBA, a Carta Régia pela qual Sua Majestade El-Rei D. Pedro V nomeava João António Correia para o referido lugar de Professor data de 25 de Novembro de 1857. Por seu lado o pintor prestou juramento e tomou posse do cargo oficialmente a 10 de Dezembro de 1857⁹¹.

⁸⁶ De acordo com Manuel José Carneiro J. A. Correia foi o unico oppositor ao dito concurso porque não havia quem pudesse competir com elle, a não ser seu irmão o snr. Guilherme Antonio Corrêa. In CARNEIRO, M. J. – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa” In *Miscellanea Litteraria*, n. 8, Porto, 1860,p.123

⁸⁷ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 30 de Setembro de 1856. fl. 46v. (vol.II – pg.27)

⁸⁸ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 21 de Abril de 1857. fl. 52

⁸⁹ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 15 de Maio de 1857. fls. 52v. e 53 (vol.II – pg.28)

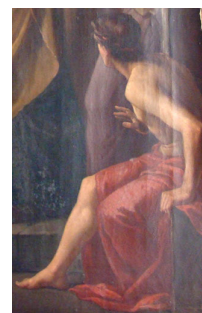
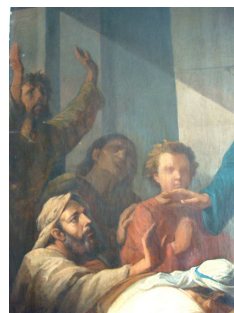
⁹⁰ LACGAPBA (AFBAUP114), 3 de Junho de 1857. fls. 21 e 21

⁹¹ LrCPA (AFBAUP16) fl. 48v.

Sobre as provas executadas para este concurso apenas encontrámos a prova de composição e execução – a primeira prova – que consta do espólio do artista no Museu Nacional de Soares dos Reis. Esta obra, juntamente com as outras duas provas, a de execução (*Figura de estudo de homem*) e a de composição (*Hércules fiando na presença de Omphale*) foi apresentada na Exposição Trienal de 1857⁹². A apreciação por parte da opinião pública refere-se a um quadro primorosamente pintado e bem concebido⁹³, criticando o facto de a arquitectura escolhida para a representação ser demasiado nobre para o carácter da cena.

O capítulo 12 dos Actos do Apóstolos refere-se a uma visita de S. Pedro, após ter saído da prisão guiado por uma anjo, a casa de Maria, mãe de João, de sobrenome Marcos, onde se encontrava reunido um grupo de fiéis a orar e, imaginamos nós, que a casa seria bem modesta que a representação que o pintor escolheu, do mesmo modo a cena passa-se durante a noite e o pintor escolheu a luz do dia, outro aspecto criticado no mesmo texto. Cremos que seria uma opção conceptual para melhor poder trabalhar as cores e os contrastes entre claro-escuro, afinal tratava-se de demonstrar o seu potencial artístico, o melhor e mais abrangente possível. Trata-se de uma encenação onde a personagem principal (S. Pedro) é descentrada ligeiramente para a direita, enquadrada por uma arquitectura de traçado clássico onde as personagens adquirem expressões humanizadas e expressam sentimentos diversos (fig. 20), apelando aos sentidos do espectador, mais de acordo com o espírito romântico, distanciando-se da frieza e idealização da encenação neoclássica.

Um aspecto curioso é que uma das figuras parece inacabada, não sabemos se por falta de tempo ou se a intenção seria evidenciar o pormenor do gesto da mão de S. Pedro, imediatamente atrás da figura da criança que serve de fundo ao gesto da mão, as outras duas



figs. 19 20 21

fig. 19 J. A. Correia *S. Pedro em casa de Maria, mãe de João* inv. MNSR214

fig. 20 J. A. Correia inv. MNSR214 (pormenor) fig. 21 J. A. Correia inv. MNSR214 (pormenor2)

⁹² ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 6ª Exposição Trienal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1857*. Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1857. p. 12 (vol.II – pg.41)

⁹³ ANÓNIMO – “A Exposição das Bellas Artes do Porto de 1857”. *Commercio (O) do Porto*, n.296, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1857 (29 Dezembro). p. 1

figuras apresentam o mesmo tratamento levando-nos a pensar numa opção formal para conferir profundidade ao quadro, como se essas personagens se encontrassem mais distantes. A figura da direita (fig. 21) faz lembrar as figuras semi-despidas de Ingres ou Chassériau que introduz, pela própria posição em que se encontra, algo instável, o movimento que também encontramos nas obras de Chassériau, completando a linha diagonal que atravessa o quadro e que se completa com a mancha de sombra projectada. Não entendemos objectivamente o papel atribuído a esta figura que se destaca claramente de todo o conjunto, a nós parece-nos quase uma citação a algum dos mestres ou a alguma pintura em concreto. Ao mesmo tempo parece colocar-nos a nós, espectadores, na encenação, a personagem parece, tal como nós, o observador que olha distante o acontecimento que se desenrola à sua frente. O colorido apresenta também um brilho que com o tempo, e com a evolução da obra de João Correia irá tendencialmente tornar-se mais sombria e menos vibrante.

Ainda sobre o concurso, e as obras que dali resultaram, encontrámos a referência⁹⁴ que a prova de composição – *Hércules fiando na presença de Omphale* – feita por João António Correia estaria entre espólio de Tadeu de Almeida Furtado, resultante de uma inventariação deficiente. Não conseguimos determinar objectivamente se esta obra será a prova realizada pelo nosso pintor, essa certeza implicava estudar mais pormenorizadamente a obra e percurso de Tadeu



fig. 22 Hércules fiando na presença de Omphale esboceto

Furtado, no entanto, numa primeira abordagem, podemos verificar que se trata de um esboceto a óleo, feito com limitação de tempo, tal como o programa prévia, aparentando um aspecto inacabado, e podemos reconhecer alguns sinais familiares em termos de composição e de esquema conceptual; nomeadamente as duas figuras de fundo, à esquerda, com o mesmo tratamento que verificámos no quadro anterior, e que voltaremos a encontrar na pintura *Auto de Fé*, por exemplo. Ou a presença do cortinado do lado direito do esboço, elemento que iremos encontrar em mais algumas obras do pintor. Da mesma forma o estabelecimento da linha diagonal que percorre o quadro, desde as figuras de fundo ao elemento que surge à direita, no chão. No entanto lembramos que este é um assunto que carece de um estudo mais pormenorizado.

⁹⁴ LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuguesa do seu tempo*, vol. 1 Porto, [Edição do Autor], 2005. p. 48

O programa da Aula de Pintura Histórica⁹⁵ foi apresentado por João António Correia em Conferência a 30 de Setembro de 1858. Quando comparamos este programa com os dois imediatamente anteriores, um da autoria de Joaquim Rodrigues Braga⁹⁶, de 1844, e o de Manuel José Carneiro⁹⁷, imediatamente anterior à entrada de João Correia, publicado em 1854, verificamos que não ocorreram grandes mudanças, no entanto gostaríamos de salientar alguns aspectos, subtis, mas que podem ser representativos. Temos obviamente a introdução do modelo vivo e da Aula do Nu, logo no primeiro ano no programa de João Correia, mas estas temáticas já apareciam referidas no programa de Manuel Carneiro, denunciando a importância que era conferida ao estudo da figura humana para a Academia. Por outro lado no programa de Joaquim R. Braga, só a partir do segundo ano é que os alunos tinham o contacto com o modelo vivo.

Verificamos que o recurso às cópias de outros mestres, que eram referenciadas de um modo evidente por Joaquim R. Braga, vai desaparecendo, sendo que em J. A. Correia apenas verificamos uma pequena referência para os alunos do 3ºano. O programa de João Correia é de uma forma geral bastante mais sucinto que os restantes, e de índole mais prática, sendo que os anteriores desdobram-se em directrizes sobre o modo de fazer.

Pressente-se no programa de J. A. Correia, pelo discurso sintético, alguma abertura, e uma maior liberdade para ir resolvendo o programa no confronto com os alunos e em virtude da resposta e do potencial de cada um, ou seja, maior responsabilização do aluno, mas também um maior investimento do professor em acompanhar, mais de perto, os próprios alunos⁹⁸. Mas de um modo transversal não constatámos nada de substancialmente novo, fazendo-nos crer que o papel de renovador atribuído a J. A. Correia, por vários autores, e que depois iremos ver reflectido na preparação dos estudantes que se foram formando sob a sua orientação, tem muito mais que ver com a sua personalidade e modo como acompanhava os alunos e a forma de dar as aulas, e menos que ver com organização e estruturação do ensino, ou qualquer mudança de fundo que tenha sido introduzida por si, pelo menos a nível curricular ou de carácter programático. Mais afim com a prática e menos com a teoria que, de resto, seria uma das características deste ensino que não apostava na produção teórica, produto

⁹⁵ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 30 de Setembro de 1856. fl. 62v. (vol.II – pg.29) Cf. Quadro 1.4.2 (vol.II – pg.13)

⁹⁶ LACOAPBA (AFBAUP105), 30 de Março de 1844. fls. 89v. e 90 (vol.II – pg.25) Cf. Quadro 1.4.2

⁹⁷ LACOAPBA (AFBAUP105-A), 30 de Setembro de 1854. fls. 34v. e 35 (vol.II – pg.26) Cf. Quadro 1.4.2

⁹⁸ *é justo, e necessário, vincar que a orientação seguida por João Correia, em face dos discípulos, ultrapassou os limites académicos da época, permitindo aos escolares do Porto uma liberdade de processos que a Academia de Lisboa só viria a conhecer muito mais tarde com o professorado de Silva Porto.* - Cf. FIGUEIREDO, Manuel de – “Roquemont e a sua influência em meio século de pintura” In *Estrada Larga. arte* org. [19_]. p. 279

dos seus objectivos iniciais que eram marcadamente voltados à prática, ou, quem sabe produto da juventude ou insipiência cultural, ou simplesmente, porque não era sua pretensão ou objectivo intervir directamente num sistema que se criou a par da instituição, com modos de agir e de pensar muito condicionados pela questão social e de representatividade, com pessoas marcadas ou associadas a determinados padrões instituídos. Não conseguimos, portanto, detalhar e fundamentar, factualmente, o que J. A. Correia trouxe para o ensino das artes, mas conseguimos atestar os seus valores de pedagogo explícitos nos testemunhos de vários artistas e discípulos do Mestre.

No discurso de abertura da exposição realizada em 1965⁹⁹, para comemoração do bicentenário das aulas de modelo vivo na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o arquitecto Carlos Ramos, então director daquela instituição, empreende uma tarefa de sistematizar e organizar as várias gerações de artistas que se formaram naquela escola fazendo referência a mestres e a discípulos. Ali podemos verificar um grande número de artistas que teve como mestre João Correia: António Soares dos Reis, Thomaz Augusto Soller, Joaquim Vitorino Ribeiro, António da Silva Porto, Alfredo Torquato Pinheiro, João Marques de Oliveira, José de Brito, José Júlio de Sousa Pinto, Henrique Pousão e Custódio da Rocha e classifica este grupo de segunda geração (1850-1860). Encontramos ainda uma terceira geração, que começa por volta de 1860 e se prolonga por mais trinta anos onde surgem ainda os nomes de António Molarinho, Alberto de Souza Pinto e António Carneiro, associados ao Mestre, para citar somente os que tinham trabalhos representados naquela exposição.

Sobre a 2ª geração há uma observação curiosa, em torno dos desenhos apresentados, sobre as semelhanças e afinidades que percorrem todos os desenhos dificultando a atribuição da autoria se não fossem as assinaturas. Aqui poderíamos falar do grau de influência, ou sobre o poder, dos ensinamentos do Mestre sobre os discípulos. É de assinalar a frequência com que Carlos Ramos refere o nome de João Correia ao longo do discurso. Também ele, Carlos Ramos, um mestre de referência para os arquitectos, pelo menos os da geração dos nossos professores, sobre o qual atestam, não raras vezes, as qualidades de pedagogo e o seu papel fundamental naquela que viria a ser a Escola de Arquitectura do Porto de onde saíram tão ilustres figuras, cujo eco ainda hoje se sente. Neste sentido o papel de Carlos Ramos e o de João António Correia acabam por se tocar e ser muito semelhantes pela influência que exerceram sobre os seus discípulos.

⁹⁹ RAMOS, Carlos In ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO – *Dois séculos de modelo vivo: 1765/ 1965. Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Catálogo. Ministério da Educação Nacional, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965.

A nossa procura de tentar perceber o caminho do professor João Correia conduziu-nos ainda a um artigo, relativo a uma troca de correspondência entre Manuel José Carneiro, e o pintor Visconde de Meneses. Na carta datada de 29 de Outubro de 1862 Manuel Carneiro refere a sua suspeita de que João Correia seria o autor de um artigo anónimo, escrito contra o próprio M. J. Carneiro, que apareceu no *Nacional* e como represália refere: *a esse (João Correia) hei de mostrar que a minha opinião não é nulla analisando-lhe alguns quadros delle, porque com esse não posso bater-me em desenho e muito menos em pintura.*¹⁰⁰ A pertinência deste comentário reveste-se de um valor acrescido pela situação que é e por se tratar de um comentário de um outro professor da mesma Academia, da mesma cidade, dá-nos conta da dimensão de João António Correia no meio artístico e académico da altura. Devo acrescentar que ao longo de toda a correspondência, acima referenciada, surgem várias afirmações que atestam e elogiam as qualidades artísticas do Mestre.

Ainda sobre a recolha de testemunhos que nos ajudam a perceber as características de João António Correia, enquanto professor, encontrámos o depoimento de um dos seus discípulos, João Augusto Ribeiro (1860-1932), que pertence à geração que vem logo após Soares do Reis, Silva Porto e Marques de Oliveira, no artigo *Um portuense ilustre*¹⁰¹, onde tece algumas considerações sobre as aulas referindo as concessões que o João Correia fazia à pintura ao ar livre, que o Mestre não acreditava em êxitos fáceis e inconsistentes, tendo sempre em atenção que os conhecimentos adquiridos pelos alunos fossem os mais sólidos e que procurava sempre trabalhar e valorizar as potencialidades de cada aluno. É referido como sendo um homem de cultura destacando o grande rigor das suas aulas. Há uma outra referência, no mesmo artigo, a uma afirmação de Marques de Oliveira (1853-1927) onde testemunha que os alunos que conseguissem *resistir* ao mestre ficariam absolutamente preparados para *a luta*. Pensamos que estas palavras que acabámos de escrever dão conta de um professor consciencioso e atento, sobretudo com a capacidade de transmitir os seus conhecimentos, de estabelecer empatia com os alunos.

João António Correia é nomeado Director da APBA por decreto de 25 de Outubro¹⁰² de 1882, em substituição de Manuel da Fonseca Pinto. Por ser o professor proprietário mais antigo, reunia todas as condições necessárias ao bom desempenho do cargo.

¹⁰⁰ CARNEIRO, Manuel José Cf. VALENTE, Vasco (anotações) – *Crónica artística do Porto, de 1861 a 1863. Correspondência inédita de Manuel José Carneiro*. In: "Museu", vol. IV, nº 10, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1945. p.188

¹⁰¹ LOPES, Joaquim – "Um portuense ilustre" *Museu*, vol. II, nº 5. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1943. p. 148

¹⁰² LACOAPBA (AFBAUP105-A), 6 de Novembro de 1882. fls. 282 e 282v.

2. João António Correia:

exposição pública e o mercado artístico do seu tempo

Os artistas do século XIX enfrentaram, pela primeira vez na história da arte, o nascimento de técnicas de reprodução massiva e distribuição das suas obras, bem como a adesão ao conceito das exposições públicas e museológicas. As suas obras, e modos de expressão e concepção, estavam intimamente ligados com essa cultura de exposição pública. Estas circunstâncias proporcionaram o desenvolvimento de técnicas como a litografia, a gravura e a fotografia como meios de divulgação das obras artísticas, com objectivos diversos, quer a divulgação da própria obra, quer com a implementação e proliferação de actividades paralelas que permitiram novas possibilidades de mercado de trabalho, nomeadamente na produção de cartazes, ilustrações para revistas ou para o teatro. Assistia-se a um manifesto processo de democratização da arte. Todo um conjunto de actividades associadas a uma cultura de exposição pública e de vida social intensa, de propagação de mensagens, quer políticas, quer culturais, que permitiu e *obrigou* a uma maior abrangência do trabalho artístico, feito por artistas.

O movimento da Regeneração, entre 1848 e 1854¹⁰³, na cidade do Porto, viabilizou uma grande dinamização social e cultural, favorecendo a mobilização e encontros sociais, quer nos serões privados, quer nos teatros ou nas exposições, proporcionando, da mesma forma, um clima de abertura favorável ao desenvolvimento das artes, ainda que muito condicionado pelos anos de encerramento face a influências exteriores, ou a processos de contaminação dos grandes centros artísticos, uma vez que eram pontuais as viagens dos artistas para Itália ou Paris, só nos tardios anos 60 é que seria instituído o sistema dos pensionários.

Essa abertura fica a dever-se a um conjunto de factores; a uma estabilidade social e à pacificação generalizada, ao facto do Porto ser uma cidade essencialmente comercial que, pelo comércio do vinho, estabeleceu relações constantes com o estrangeiro, nomeadamente com a implementação de colónias francesa e inglesa. Os burgueses que dominavam a sociedade da época eram um grupo ansioso de afirmação social e de igualar ao modo de vida aristocrático, o que irá potenciar o desenvolvimento do mercado artístico dos retratos, por exemplo.

¹⁰³ BASTO, Artur de Magalhães – *O Porto do romantismo*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932. p. 3

A dinamização cultural, associada ao desenvolvimento de técnicas de reprodução massiva e ao contexto das exposições de arte, condicionariam o artista, transformando o entendimento da condição do artista, e verificamos que a polivalência será uma característica comum e essencial. Os artistas respondiam a diversas solicitações desde os retratos, às litografias, à pintura religiosa ou a organização das entradas régias na cidade, só para referir alguns dos caminhos que irradiam dessa polivalência. O caso de João António Correia seria um caso especial, em função da sua posição na Academia, do seu estatuto e representatividade derivados dessa posição, multiplicam-se as solicitações para os mais diversos campos. Mas lembramos que esta polivalência era uma questão transversal e característica em muitos artistas desta época.

Neste capítulo propomo-nos a caracterizar o mercado artístico para o tempo de João António Correia e o reconhecimento, que a sua obra tinha na época, manifestado na opinião pública, através dos relatos e críticas publicados na imprensa. Num segundo momento, queremos perceber como foi sendo construída a sua produção artística, quem encomendava as obras, distinguindo as obras de carácter privado, das obras de carácter público, inteirando-nos do seu campo de acção/ produção, quais as temáticas abordadas, qual tem maior incidência, permitindo, do mesmo modo, dar conta da tal polivalência do artista e das diversas áreas e técnicas contempladas pela produção artística. Iremos apresentando as obras que melhor ilustrem as várias valências artísticas do autor, as obras que expressam objectivamente cada um dos âmbitos abordados e as técnicas, de modo a ir construindo um referente visual, que pode ser detalhado/ complementado com a consulta do volume 3, imagens que nos vão ajudando a conduzir o discurso e o raciocínio expostos permitindo a familiarização progressiva com a linguagem trabalhada na obra de João Correia.

A valorização e consolidação da carreira artística de João António Correia ficou a dever muito, para além do talento inato, não podemos esquecer a sua qualidade artística de excepção, à relação de simpatia e afinidade que conseguiu estabelecer com o público. Nesta sucessão procedemos à abordagem de duas experiências muito concretas de encomenda de carácter público para percebermos de uma forma mais objectiva a repercussão e dimensão do prestígio e da popularidade de João António Correia na cidade do Porto, no seu contexto social e histórico, materializados na sua obra.

2.1 Exposições *Triennais* da APBA (1842 – 1887) e a opinião pública – periódicos

As Exposições Trienais surgem, em resultado dos Concursos Trienais Magnos com o intuito de estimular a competitividade entre os artistas, promovendo a dinamização do ensino das artes, no entanto, embora estivesse estipulado pelos estatutos a atribuição dos prémios pecuniários e das medalhas, o certo é que na prática isso não acontecia. Podemos verificar que João António Correia se dirige à Conferência para reclamar entrega do prémio do concurso de 1842, que em Outubro de 1843 não tinha sido ainda entregue¹⁰⁴. No jornal *O Nacional*, num artigo sobre a exposição de 1851, refere-se logo nas primeiras linhas que *coroar os melhores alunos, elogiar, e premiar um bom estudante com uma paleta*¹⁰⁵, era fraco incentivo. Esta e outras referências mais, que fomos encontrando nos livros de actas e periódicos, ilustram bem a falta de meios de que a Academia dispunha, bem como o fraco interesse do Estado em incentivar e melhorar o ensino das Belas Artes. Podemos verificar também, na correspondência enviada ao Governo, as diversas solicitações que foram feitas no sentido de se disponibilizarem os meios necessários para o cunho das medalhas que premiavam os alunos. Essa lacuna iria desvirtuar o processo de emulação entre os alunos, que certamente se desmotivavam de participar nos referidos concursos. Apesar dos percalços as Exposições Trienais da APBA seriam determinantes para estabelecer a ligação entre a Academia e a cidade, proporcionando ao conhecimento público os resultados do ensino, dinamizando o mercado artístico e divulgando os artistas.

Acerca de João António Correia e das suas apresentações nas Exposições Trienais podemos desde logo referir que foram assíduas, apenas não apresentou obras suas na exposição de 1884¹⁰⁶. De uma forma geral, e procedendo a uma leitura transversal das críticas, ou apreciações, que eram veiculadas pelos periódicos em torno das exposições, podemos dizer que João António Correia era sempre elogiado e apreciado pelas suas aptidões artísticas, valorizando tendencialmente a sua vocação para o desenho. Mesmo no período que antecedeu a sua vinda para Portugal, pelas remessas que enviava periodicamente para as exposições, desde Paris, o pintor era já considerado um valor distinto, e superior – uma promessa. A sua notoriedade seria apenas ultrapassada pelo pintor Augusto Roquemont (1804-1852). Nas exposições em que ambos participaram, Roquemont e João Correia¹⁰⁷, as

¹⁰⁴ COG (AFBAUP125), 6 Outubro de 1843, fl. 46v.

¹⁰⁵ [Ascanio] – “Exposição das Bellas Artes” (Folhetim) – *O Nacional*, n.231, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (16 Outubro). fl. 1

¹⁰⁶ V. Quadro 2.1.1 (vol.II – pg.16)

¹⁰⁷ Conseguimos saber pelos periódicos e pelos catálogos das exposições (impresso e publicado desde 1851) que ambos os pintores expuseram nas exposições de 1848 e 1851. Roquemont desaparece em 1852.

obras de Roquemont obtinham sempre os maiores elogios, seguiam-se as de João Correia, Resende e depois os *outros*. A título de exemplo no jornal *O Defensor* podemos constatar isso mesmo: *as produções do Sr. Roquemont foram muito elogiadas, e a este Sr. se seguiu o Sr. Corrêa Sênior*, para distinguir do Júnior, seu irmão Guilherme Correia, e *após elle veio o Sr. Rezende*¹⁰⁸. Esta era a sequência *típica* das apreciações feitas nos periódicos. Com o desaparecimento de Roquemont, João Correia é *elevado* para a posição cimeira. Este discurso repete-se nos vários periódicos que consultámos em apreciação às exposições de 48 e 51, e ilustra de forma bem evidente o prestígio que João Correia usufruía, mesmo no período que antecede a sua viagem para Paris.

As provas elaboradas para o concurso de proprietário de Pintura Histórica foram apresentadas na Exposição de 1857, sobre a apreciação à prova de execução, uma figura nua por observação do modelo vivo, referia-se no *Comércio do Porto: aquela Academia (n.º 58) do snr. Correa (João) (...) torna infiel a retina mais apurada, para lhe figurar o homem, puramente o homem, qual a natureza o produz, animado e vivo; (...) O snr. Correa (João) na sua figura d'homem, copiada do nu da Academia das Bellas-Artes d'aqui, na opposição que fez á cadeira de professor proprietário de pintura, induz, toda e qualquer capacidade, a reconhecer n'elle um pintor d'immenso e raro engenho.*¹⁰⁹

A sua entrada para APBA, como professor proprietário da Aula de Pintura Histórica em 1857, também foi notada pela imprensa. Na apreciação à exposição de 1860 podemos ler no *Comércio do Porto: A exposição da Academia de Bellas-Artes está melhor que a anterior, não porque as obras dos snrs. Corrêas e Rezende sejam mais numerosas e melhores, (...) mas sim porque as obras dos estudantes do 5º anno de desenho e do 2º e 3º de pintura estão muito melhores, em consequência da bôa direcção do digno professor proprietário, o snr. João Antonio Corrêa. A exposição está melhor não tanto pelo que é como pelo que promette*¹¹⁰. A apreciação revela que alguma coisa tinha mudado, após a entrada ao ensino do pintor, e lembramos que apenas haviam passado dois anos desde que tomou posse do cargo, não obstante as diferenças foram notadas.

A imprensa em geral, e os periódicos publicados na cidade do Porto, em particular, teria um papel decisivo na divulgação e informação sobre os acontecimentos artísticos na cidade. Ainda que as referências às diversas exposições, e as apreciações emitidas se

¹⁰⁸ ANÓNIMO – “Abertura da Exposição da Academia Portuense de Bellas Artes”. *Defensor (O)*, n.237, Porto, Typ. Comercial, 1848 (17 Outubro).

¹⁰⁹ ANÓNIMO – “A Exposição das Bellas Artes do Porto de 1857”. *Commercio (O) do Porto*, n.296, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1857 (29 Dezembro). p. 1

¹¹⁰ ANÓNIMO – “Exposição de Bellas-Artes”. *Commercio (O) do Porto*, n.266, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1860 (19 Novembro). p. 1

resumissem a pequenos comentários caracterizados pela ausência de sentido crítico, conseguimos perceber o elogio às pessoas, e neste caso ao pintor João Correia. Mas no que se refere à análise das obras o discurso era muito incipiente. Percebemos que apesar de tudo havia uma cultura que estava em formação, a instituição das Academias era relativamente recente, e provavelmente o tempo de formação de uma cultura que acompanhasse e incentivasse o desenvolvimento das Artes era mais longo do que este.

As apreciações referiam, na generalidade dos casos, as *semelhanças* com original, o facto de *parecer real*, o *pintar verdade*, ou *quanto ao colorido dar-se sempre preferência aquella que melhor imitar a natureza*¹¹¹. A verdade é que o próprio ensino estava muito assessorado pelo valor da cópia e o exercício mimético, era esse o espírito da época. Associado a estes valores, havia outros factores a considerar, de outra natureza, *ajuntando a tudo isto as influencias de certas firmas, o incenso das amizades pessoasas, as recomendações feitas d'antemão, facilmente julgarás como raríssimas vezes são avaliados os artistas imparcialmente*.¹¹²

A partir da década de 60, nomeadamente com as críticas de Francisco José de Rezende¹¹³ ocorre uma transformação no discurso de análise das obras expostas, tratando-se de um pintor, seria de esperar que o discurso fosse naturalmente distinto, mais atento, mais analítico e mais construtivo e, na verdade, verificamos que se trata de um discurso mais especializado e objectivo. Esta transformação ocorre num período em que se consolida uma crítica recente de forte pendor literário reúne com grande popularidade junto do público mais interessado¹¹⁴. Francisco J. Rezende é peremptório em evidenciar sobretudo as qualidades do desenho de João Correia, referindo a peculiaridade do seu talento como uma qualidade quase única e inconfundível, equiparando-o a Domingos Sequeira¹¹⁵ (1768-1837) umas das referências incontestáveis da História da Arte em Portugal, e muito particularmente para o desenho. Voltaremos aos textos de Resende quando tratarmos da análise da obra de João António Correia, no capítulo III.

¹¹¹ [Ascanio] – “Exposição das Bellas Artes” (Folhetim) – *O Nacional*, n.233, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (18 Outubro). fl. 1, 1v. e 2

¹¹² [Ascanio] – “Exposição das Bellas Artes” (Folhetim) – *O Nacional*, n.231, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (16 Outubro). fl. 1

¹¹³ Francisco José de Resende começa a escrever sobre um conjunto de textos sobre as Belas Artes em 1863 nos periódicos: *O Nacional* e *O Comercio do Porto*. V. Bibliografia

¹¹⁴ Falamos em publicações tais como *O Ocidente*, *A Ilustração*, *A Ilustração Portuguesa*, *Os Serões*, revistas da época que sistematicamente publicavam artigos de divulgação, calendários de exposições, etc. Cf. SILVA, Raquel Henriques da – “Romantismo e Pré-naturalismo” In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa, Temas e Debates, 1995. p. 351

¹¹⁵ REZENDE, F. J. – “Bellas-Artes. Portugal V” (noticiário). *Commercio (O) do Porto*, n.280, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1865 (07 Dezembro). fl.1

A análise sobre as Exposições Trienais, e os catálogos publicados, revelaram uma outra faceta do trabalho de João Correia, verificando que nas diversas exposições eram apresentadas obras dos seus discípulos¹¹⁶. Presumimos que se tratava de uma aprendizagem a título particular, pelas referências que encontrámos nos catálogos e das suas datas, nomeadamente por existirem várias datas anteriores ao ano de 1881¹¹⁷, ano em que entrou a primeira aluna no ensino superior artístico, depreendemos que João António Correia ensinava as senhoras fora do domínio da Academia.

Reverendo o percurso das exposições, podemos constatar que o grupo que acompanhou mais assiduamente fora os irmãos Arminda, Sofia e Roberto de Amorim Braga, filhos de José de Amorim Braga, representados nas referidas exposições entre 1857 e 1878. Neste período apresentaram sempre desenhos copiados de estampas ou gravuras, mas também de algumas cópias de pinturas que João Correia efectuou em Paris. Não sabemos ao certo como se processava esta aprendizagem, conseguimos perceber que se tratavam de exercícios de cópia onde não havia espaço para trabalhos de invenção nem de composição próprios, muito embora, encontremos numa fase mais tardia duas discípulas, Clarisse Menezes e Henriqueta Pauly a pintarem pelo natural, constituindo uma variante ao trabalho da cópia por estampas ou quadros. Quanto ao modo como se processavam estas aulas particulares, partimos do princípio que o Professor se deslocava às habitações dos aprendizes ou estes se deslocavam ao atelier no Mestre. Pelas informações que fomos recolhendo podemos referir que o *atelier* de João Correia se situava no Largo do Corpo da Guarda. Podemos também referir que a sua moradia seria no mesmo Largo do Corpo da Guarda, no n.32, sendo que anteriormente a esta morada vivera no mesmo largo mas no n.23¹¹⁸, não sabemos se a habitação coincidia, ou não, com a localização do *atelier* porque não encontrámos qualquer referência a esse facto, mas imaginamos que sim.

A ligação entre João Correia e a família Amorim Braga tornou-se de certa forma mais clara e evidente com a notícia de um catálogo sobre uma colecção particular pertencente a José de Amorim Braga¹¹⁹. Ali podemos verificar que João António Correia havia sido solicitado para proceder à inventariação e classificação do conjunto de obras que formavam a colecção.

¹¹⁶ Verificamos que os seus discípulos expõem entre 1857 e 1881. V. Quadro 2.1.2 (vol.II – pg.22)

¹¹⁷ SANTOS, Lúcia (coord.) – *Desenhos do séc. XIX*, Porto, O Museu da Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto, 2000. p. 6

¹¹⁸ Pelos catálogos das exposições trienais conseguimos saber a sua moradia sendo que, até ao ano de 1857, é apresentado como morador no Largo do Corpo de Guarda, n. 23, a partir de 1860 encontramos a referência ao n. 32, onde se manterá até ao seu desaparecimento.

¹¹⁹ CORREIA, João (org.) – *Catálogo de Quadros a óleo. Organizado por João Correia Professor que foi da Academia de Bellas Artes do Porto*. Catálogo. Porto, [s. n.], 1908. 7fls. (vol.II – pg.51)

José de Amorim Braga¹²⁰ era um negociante, detentor da Agência do Porto da Companhia de Seguros Fidelidade, e desempenhou cargos municipais, nomeadamente o de Vereador Fiscal. Muito ligado à vida associativa da Associação Comercial do Porto, acompanhou de muito perto o projecto de construção do Palácio da Bolsa, integrando a Comissão Directora das obras. Foi Segundo Secretário da Associação Comercial e também desempenhou o cargo de Director em 1840 e entre os anos 1849/ 53.

Foi membro fundador do Club Portuense, integrando a sua primeira Direcção, como Tesoureiro. Pela nomeação das suas competências e os vários cargos que desempenhou em instituições de peso na cidade portuense à época, podemos facilmente deduzir que se tratava de uma personalidade distinta e com um grande poder de influência.

A introdução do referido catálogo¹²¹ esclarece que o exemplar que consultámos se refere a uma cópia fiel de um exemplar primitivo produzido por João Correia. A inventariação da colecção privada de Amorim Braga foi publicada, já na forma que verificamos, para se proceder à venda das obras que na altura (1908) estariam em posse da sua filha Sofia de Amorim Braga, depois do falecimento do irmão, Roberto de Amorim Braga, o primeiro herdeiro da colecção. E a partir daqui podemos perceber que a ligação entre os irmãos Amorim Braga e João António Correia seria mais próxima do que pensávamos, quando verificámos os seus nomes, enquanto discípulos do pintor. Dos discípulos, atrás mencionados, os três irmãos formavam o grupo que João Correia acompanhou durante mais tempo, e com maior regularidade nas presenças nas exposições trienais, para além *dos* Amorim Braga os restantes discípulos são pontuais. De certa forma podemos falar numa maior proximidade entre o pintor e este grupo específico, e consequentemente entre João Correia e pai dos alunos, José de Amorim Braga.

Outro factor a destacar refere-se ao facto de muitas das cópias de quadros enviados de Paris por João Correia¹²² fazerem parte desta colecção. Será que podemos pensar que derivaram de uma encomenda executada especificamente para José de Amorim Braga? Cremos que será uma hipótese a considerar.

¹²⁰ FERREIRA, Damião Vellozo (dir.) – *O Club Portuense. 1857. Biografia dos Fundadores*. Porto, [s.n.], 2007. pp. 241-242

¹²¹ CORREIA, João (org.) – *op. Cit.* 7fls.

¹²² Ao cruzarmos esta informação com a tabela 1.3.1, sobre as obras enviadas de Paris pelo pintor, encontramos, para além da cópia do retrato de Raphael, citado por Manuel José Carneiro como sendo uma encomenda para José de Amorim Braga, as referências aos quadros Cristo com a cruz, provavelmente a cópia de Veronese ou a Angélica, a partir de Ingres. Cf. Quadro 1.3.1 (vol.II – pg.10) e CARNEIRO, M[anu]el J[osé] – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa”. *Miscellanea Litteraria*, n. 7, Porto, J. L. de Sousa, 1860.

Por outro lado, ao detalharmos a colecção, verificamos que para além dos exemplares e das cópias de João António Correia, a formação da colecção parece obedecer a um critério de orientação e organização, pela diversidade e pelos nomes de referência, quer portugueses, quer estrangeiros, que nos leva a considerar que a colecção teria sido orientada por alguém que conhecesse a importância de cada um dos autores representados. Assim sendo podemos pensar que a colecção poderá ter sido formada por orientação do próprio João Correia.

Para além destas questões implícitas, mas prováveis, verificamos explicitamente a importância e credibilidade de João António Correia, como respeitado académico, que foi solicitado a inventariar e acreditar as obras, atestando a autenticidade de uma colecção privada pertencente a uma das pessoas mais influentes na cidade do Porto naquela época, que iria ser posta à venda, onde o nome do pintor, mesmo após a sua morte, seria tomado como uma marca de garantia para a valorização da colecção.

2.2 Obras de carácter privado – retratos

Começamos por informar a escolha do sub-título e, de um modo geral, constatamos que as obras inventariadas caracterizam-se por serem de iniciativa privada, quer os retratos, que partiam da solicitação dos encomendadores, quer os retratos régios, ou as litografias, que embora assumissem a dimensão pública pela sua exposição, partiam da iniciativa privada, ou de instituições não ligadas ao Estado, devemos no entanto fazer a ressalva das pinturas oferecidas à Academia no cumprimento do artigo 11º dos Estatutos da APBA, que previa para os professores e substitutos das Aulas da APBA a obrigatoriedade de apresentar à Academia, de três em três anos, uma produção de invenção própria da respectiva área de trabalho¹²³. Nestes casos poderemos falar de obra pública porque se trata de uma solicitação institucional, definida por um Decreto criado pelo Governo.

A obra de João António Correia caracteriza-se essencialmente pela colecção de retratos, numa visão geral podemos dizer que grande parte das suas encomendas correspondia a solicitações de particulares para serem retratados, encontramos também retratos de pintores, de músicos, de colegas académicos, e muitos ilustres *desconhecidos*, tão simplesmente porque não conseguimos identificar grande parte dos retratados, só essa pesquisa teria matéria suficiente para uma outra prova, desde a caracterização social à sua identificação, e não cabia

¹²³ Art. 11.º Uns e outros (Professores e Substitutos) são igualmente obrigados a apresentar à Academia de tres em tres annos, uma producção da sua própria invenção, na Arte que professam. In MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *Reformas do Ensino em Portugal. 1835-1869*. [Lisboa], Ministério da Educação, 1989. p.49

no teor do nosso trabalho. No entanto tentaremos estabelecer uma ideia aproximada da caracterização social dos retratados através do detalhe de algumas questões relacionadas com obras concretas. João António Correia havia ido para Paris por subscrição de um grupo de *cavalheiros* da cidade do Porto, tratando-se obviamente de um grupo com algum poder económico, ou pelo menos confortável, que nesta época reservava-se para a classe burguesa emergente, que surge como a classe em maior evidência, possuidora da disponibilidade económica para assegurar a pensão mensal¹²⁴ que lhe enviava todos os meses. Sendo protegido do grupo certamente que haveria retratado os seus benfeitores, que provavelmente se encontram entre os muitos retratos por identificar, tal como havia retratado o Padre Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar¹²⁵, apontado como o principal responsável pela sua ida para Paris. No entanto o que nos interessa sublinhar destas circunstâncias, é que o pintor teve aí uma porta de entrada para o mercado dos retratos, juntos dos seus benfeitores e de uma classe



fig. 23 Retrato de homem
J. A. Correia
MNSR

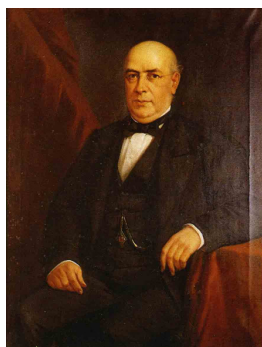


fig. 24 Retrato de Constantino
António do Vale Pereira Cabral
J. A. Correia
CMFMFVC



fig. 25 Retrato de António
Martins Ferreira Guimarães
J. A. Correia 1873
inv. MNSR427

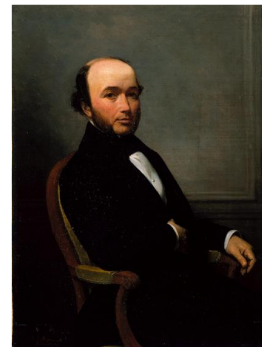


fig. 26 Retrato de Carlos
Gomes Monteiro
A. Roquemont 1849
inv. MNSR1223

social burguesa ansiosa de afirmação, e por criar imagens de ostentação, representativas de poder. Sabemos que retratou, por exemplo, Manuel de Clamouse Browne (1823?-1870)¹²⁶, Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real, Comendador da Ordem de Cristo e da de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, sendo um dos sócios fundadores da Associação Comercial do Porto¹²⁷.

Detenhamo-nos agora no Retrato de Constantino António do Vale Pereira Cabral (1806-1873) membro fundador do Club Portuense, pertencia, pela sua origem, à alta

¹²⁴ De acordo com Manuel José Carneiro, o pintor usufruía de uma pensão mensal de 140 francos por mês, durante os primeiros quatro anos da sua estadia em Paris, passando para 100 francos nos últimos dois anos, sendo que estes últimos dois anos a pensão seria providenciada pelo Estado Português. Cf. CARNEIRO, M[anu]el J[osé] – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa”. *Miscellanea Litteraria*, n. 7, Porto, J. L. de Sousa, 1860. p. 102

¹²⁵ Encontrámos um desenho a lápis de chumbo retratando o padre Manuel Bacelar na Exposição Trienal da APBA, no ano de 1857. V. Quadro 2.1.1 (vol.II – pg.16)

¹²⁶ Encontrámos a referência a um retrato de Manuel Clamouse Browne na mesma Exposição Trienal da APBA no ano de 1857. V. Quadro 2.1.1

¹²⁷ FERREIRA, Damião Vellozo (dir.) – *O Club Portuense. 1857. Biografia dos Fundadores*. Porto, [s.n.], 2007. p. 329

burguesia do Porto, ligada ao comércio de *grosso trato*, com raízes durienses¹²⁸, que João Correia retratou numa pintura a óleo datada de 1876. Podemos por estes dois exemplos perfeitamente identificados construir um *retrato* dos encomendadores de João António Correia, não temos a informação documental para os outros exemplos mas conseguimos perceber, pela imagem (figs. 23, 24 e 25), através das próprias pinturas, e pelos retratos desenhados, a familiaridade do tratamento, da representação, da pose, do modo de vestir, que remete e pode ser considerado o mesmo grupo social, negociantes e personalidades da burguesia do Porto, onde se concentrava o poder económico na época. Outros surgem retratados, como os colegas Joaquim Rodrigues Braga, Manuel da Fonseca Pinto ou Manuel José Carneiro, mas são pontuais, para além da APBA, uma grande parte da obra de João António Correia reserva-se aos retratos de personalidades do Porto, caracterizadas como os que aqui descrevemos.

2.2.1 Redescobrir Auguste Roquemont

No contexto do retrato, e a importância que teve para afirmação social e ilustração da sociedade portuense nos anos 30 e 40, teremos de recuar um pouco e analisar a experiência de Roquemont, para percebermos de que forma contribuiu para a construção conceptual deste tipo de retrato, reflectida na obra do seu principal herdeiro¹²⁹ – João António Correia.

Augusto Roquemont (1804-1852) nasceu em Genebra, fez a sua formação em vários locais, estudando em Paris - latim, grego, aritmética e geometria. Em Roma, onde estudou na Academia de Belas Artes, entre 1819 e 1821. Seguiu-se Veneza, Florença, chegando a Portugal em 1828, acompanhando o Príncipe de Hesse, de onde não mais sairia, dividindo a sua estadia entre Guimarães e o Porto¹³⁰. A sua ligação com o Príncipe de Hesse seria muito importante, permitindo ao pintor a entrada nos ciclos da nobreza nortenha e da alta burguesia, a sua clientela, para quem executou inúmeros retratos. Roquemont seria o responsável pela introdução e consolidação do hábito do retrato sobretudo na sociedade do Norte¹³¹. Os seus retratos caracterizam-se essencialmente por uma *verdade objectiva*¹³², propondo uma imagem quase *naturalista* onde os retratados são caracterizados de um modo objectivo e quase

¹²⁸ FERREIRA, Damião Vellozo (dir.) – op.Cit. pp. 153-159

¹²⁹ FRANÇA, José Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981. p. 56

¹³⁰ BRANDÃO, Júlio – *O pintor Roquemont. Subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras*. Lisboa, Livraria Moraes, 1929. pp. 5-7

¹³¹ FRANÇA, José Augusto – *O Pombalismo e o Romantismo. História da Arte em Portugal em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 2004. p. 98

¹³² FIGUEIREDO, Manuel de – “Roquemont e a sua influência em meio século de pintura”. In BARRETO, Costa (org.) – *Estrada Larga. Antologia do suplemento “Cultura e Arte”, de “O Comércio do Porto”*. Porto, Porto Editora, [19--]. p. 278

superficial, interessa a semelhança mais que a revelação de sinais de personalidade ou a captação de um retrato psicológico. As personagens são registadas de forma natural, praticamente sem o recurso a acessórios ou a encenações de aparato. Por detrás desta aparente simplicidade está um domínio incontestável da anatomia, do desenho e da pintura, que lhe permite a aparente facilidade de fixar na tela a pose *natural* dos seus retratos.

Serão estas características que estarão espelhadas na obra de João António Correia, nos seus retratos, alguns anos depois. E, podemos dizê-lo, pressente-se, sem dúvida alguma, a influência de Roquemont na obra de Correia. De uma forma mais imediata, numa primeira apreensão das imagens, verificamos a mesma posição do retratado (ver figs. 25 e 26), o mesmo enquadramento, o mesmo tratamento de fundo, quase uma névoa, a economia de acessórios e a mesma forma de retratar objectivamente sem a pretensão de um registo mais expressivo, revelador de qualquer profundidade psicológica. Numa análise mais detalhada e minuciosa, porém, ressaltam algumas diferenças.

João António Correia não teria a mesma delicadeza de Roquemont, os retratos apresentam uma maior rigidez e são mais *estáticos*, principalmente pelo uso das tintas e das pinceladas que não alcançam a mesma delicadeza minuciosa do seu mestre. O percurso expositivo do MNSR coloca os dois pintores em duas salas, uma ao lado da outra, e a passagem de uma sala para outra, revela desde logo uma familiaridade, mas logo verificamos que em João Correia a paleta de cores é ligeiramente escurecida em relação a Roquemont e, embora se possa considerar o mesmo esquema conceptual por detrás das imagens nos dois pintores, no claro/ escuro, na distinção das zonas iluminadas e em sombra, verificamos que as luzes são melhor definidas em Roquemont e mais luminosas, sobretudo no brilho e na delicadeza Roquemont é superior. No entanto há dois exemplos em que João Correia se aproxima bastante do mestre, falamos dos retratos de António M. F. Guimarães (fig. 25) onde se constata quase a mesma delicadeza no contorno das mãos e do face e o mesmo tratamento das luzes sobre o rosto. Outra excepção será o Retrato de Paulino de Oliveira, sendo mais sombrio e menos revelador em relação a Roquemont, assume uma outra dimensão na delicadeza e tradução da expressão, deixando adivinhar mais da identidade individual, da contracção muscular do rosto, revelando algum dinamismo, também por interferência do fundo que surge



fig. 27 Retrato de Paulino de Oliveira
1851
pintura a óleo
inv. MNSR132

mais animado pelo movimento das pinceladas, no geral o fundo, nos retratos de João Correia, tende a ser mais liso e uniforme.

O texto publicado no *Nacional* referia que o aparecimento de Roquemont em Portugal equivalia a uma renovação ou regeneração na pintura, nessa sequência referia que João Correia antes de ir para Paris *escutou os conselhos e inspirou-se na contemplação das obras de Roquemont*¹³³. Pedro Vitorino referia também que os jovens pintores do Porto acorriam ao atelier de Roquemont *num ânsia justificadíssima de aperfeiçoamento*¹³⁴. Manuel José Carneiro escreveu que João Correia *travou conhecimento*¹³⁵ com Augusto Roquemont em 1847, e em Júlio Brandão¹³⁶ podemos ler que Roquemont tinha por hábito receber vários pintores aprendizes o seu atelier para partilhar experiências e ensinamentos. Estas referências dão-nos conta de que João Correia havia sido discípulo de Roquemont, antes da sua ida para Paris. Não obstante, a influência manifestada na sua obra confirma, claramente, este período de aprendizagem com o pintor suíço. Após o regresso de Paris, juntamente com seu irmão, o pintor Guilherme António Correia, foi ocupar o espaço que anteriormente servira de *atelier* a Augusto Roquemont¹³⁷.

Uma outra dimensão da obra de carácter privado em João António Correia, certamente privada, quase íntima, iremos encontrá-la nos seus desenhos rápidos e lentos, mais ou menos trabalhados, de investigação sobre composição ou temáticas, estudos preparatórios e registos diversos, de vários referentes, que seriam parte do seu trabalho de atelier, ou da sua intimidade e que aqui são revelados como objectos de estudo, não foram pensados para serem mostrados, não assumem essa pretensão, muitos são desenhos simples, resultantes de um gesto de inquietação, questionando ou simplesmente resolvendo um problema qualquer de construção ou composição da pintura, ou do retrato. Referimo-nos aos desenhos que ilustram o outro lado da obra de João Correia, os desenhos do processo



fig. 28 esquiço 1
inv. CMTL2627



fig. 29 esquiço 2
inv. CMTL2623



fig. 30 esquiço 3
cad. CMTL408

¹³³ [Ascanio] – “Exposição das Bellas Artes” (Folhetim) – *O Nacional*, n.231, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (16 Outubro). fl. 1

¹³⁴ VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930. p.37

¹³⁵ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. Cit.* p. 101

¹³⁶ BRANDÃO, Júlio – *op. Cit.* p. 73

¹³⁷ BRANDÃO, Júlio – *op. Cit.* p. 71

conceptual como os que a seguir apresentamos, pertencentes à Casa Museu Teixeira Lopes. São três esboços, três registos muito rápidos, de dimensões reduzidas, que ilustram o processo de trabalho. Pela leitura dos mesmos podemos referir que se tratam de representações da *Piedade*, não sabemos a sua finalidade, nem encontramos nenhuma obra que possa ilustrar o resultado destes estudos, encontramos somente uma referência ao tema no texto de Manuel José Carneiro¹³⁸ que refere que João Correia copiou a cabeça de Nossa Senhora da Piedade a partir uma pintura de Domingos Sequeira. Não sabendo se a correspondência é verdadeira, gostaríamos apenas de fazer a referência como um possível ponto de contacto, podendo simplesmente tratar-se de uma investigação derivada desse trabalho. No entanto por estes desenhos e por outros que iremos ver ao longo desta dissertação, e logo no inventário da sua obra (volume 3), podemos verificar a facilidade de representação em registos tão económicos como estes, ou seja, com a simplicidade de poucas linhas ser capaz de dar notícia e traduzir a natureza do tema, assinalando a correcção das proporções e do desenho anatómico.

2.3 Obras de carácter público – pintura religiosa, retratos régios, entrada régia e litografia

O carácter público advém da visibilidade pública e capacidade de intervenção que um determinado conjunto de obras de João António Correia obteve no seu tempo. As obras que consideramos de carácter público tiveram a sua origem na encomenda privada, assumem esse carácter autónomo, no entanto pela sua representatividade e exposição caracterizamo-las atribuindo-lhes esta condição de pública. Referimo-nos objectivamente à encomenda de pintura religiosa para a igreja matriz de Valongo e para a de Sto. Ildefonso, no Porto.

Outro grupo de obras remete para os retratos régios executados para o Teatro Nacional de S. João do Porto ou para a Associação Comercial do Porto. A incursão por uma manifestação popular de celebração da visita dos reis à cidade do Porto em 1863, com a participação nas cenografias construídas para a Entrada Régia, para finalmente nos debruçarmos no seu trabalho de litografia. Em todas estas intervenções está patente a qualidade de empatia que a obra de João Correia possuía, e a capacidade de comunicação, pelo que podemos concluir que se tratava de um artista consentâneo e actualizado para a época. Na verdade a obra de João Correia, para além do talento artístico que será indiscutível, revestia-se de uma qualidade de classicismo e correcção que se apresentava como sendo

¹³⁸ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. cit.* p. 100 Cf. Quadro 1.2.1

consensual, além disso o seu trabalho na Academia possibilitava o estatuto e a visibilidade que, de certa forma, lhe permitia alcançar maior notoriedade e a atractividade necessárias para conseguir encomendas deste tipo. Encomendas de grande representatividade e no nível mais elevado de solicitações a que um artista podia aspirar.

2.3.1 Pintura Religiosa

As pinturas para a Igreja Matriz de Valongo aparecem descritas, várias vezes, em diversos textos¹³⁹ na bibliografia consultada sobre o pintor, contundo o relato mais objectivo e descritivo encontramos-lo, mais uma vez, em Manuel José Carneiro que refere que o pintor executou em 1845 dois quadros para os altares laterais, representando a *Custódia adorada por Anjos*, *Cristo na Agonia*, e um esboço para a tribuna da Capela-mor, que não foi concretizado, sob a temática da *Adoração dos Pastores*. Na nossa investigação dirigimo-nos ao local para constatar a sua existência, no entanto não encontramos qualquer obra de João Correia exposta no interior da igreja, nem qualquer informação que nos esclarecesse sobre a existência das mesmas. Podemos contudo verificar que o quadro *Cristo na Agonia* foi exposto na Exposição Trienal da APBA¹⁴⁰, no ano de 1845, que pelas dimensões monumentais faz-nos crer que corresponderia ao programa para a referida igreja. Sobre a obra *Adoração dos Pastores* encontramos um esboço, de pequenas dimensões no MNSR, que pode corresponder a essa encomenda, não está assinado, nem datado, nem está atribuída a sua autoria a qualquer artista, nem será muito esclarecedor procurar afinidades no modo de fazer, tratando-se de um esboço de pincelada muito rápida e num período tão precoce da formação de João Correia (a se confirmar a atribuição) a análise do quadro não será muito fiável, simplesmente porque não encontramos paralelo na obra encontrada, que reúna os três critérios que nos poderiam ajudar a clarificar a atribuição, a datação, a temática e o modo de pintar (esboceto). Mas são várias as referências à existência de um esboço¹⁴¹ da temática da *Adoração dos Pastores*, pertencente ao MNSR, atribuído a João Correia. Curiosamente encontramos de novo a temática da *Adoração dos Pastores*



fig. 31 Adoração dos Pastores
esboço a óleo
MNSR

¹³⁹ V. PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. 2. Porto, Livraria Civilização Editora, 1987. ; [s.n.] – “Futuros Pintores do Porto”. *Panorama (O). Jornal litterario e instructivo*, vol. XI, Lisboa, Typographia do Panorama, 1854 (Janeiro a Dezembro). p. 307. e CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. Cit.*

¹⁴⁰ CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. Cit.* p.100 Cf. Quadros 1.2.2 e 2.1.1

¹⁴¹ V. PAMPLONA, Fernando de – *op. Cit.* e BASTOS, Carlos (org.) – *Nova Monografia do Porto*. Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1938. p. 179

apresentada por João Correia na Exposição Trienal de 1874¹⁴², para o cumprimento do art. 11 dos Estatutos da Academia, também um esboço. Por isso cremos que a atribuição da autoria desta pintura à autoria do pintor nos parece precipitada.

A pintura da tribuna da Capela-mor, da Igreja de Sto. Ildefonso, foi executada por João António Correia em 1858¹⁴³, na obra de Domingos Pinho Brandão refere-se que a pintura teria sido realizada em Paris, no entanto como verificámos no capítulo anterior o regresso de João António Correia ocorreu em 1855 pelo que, passados três anos, certamente a pintura teria sido já executada no Porto. Pedro Vitorino¹⁴⁴ explica que a pintura para tribuna desta igreja foi encomendada sucessivamente a três artistas, sendo que João Baptista Ribeiro apresentou a primeira proposta que não agradara à mesa da Confraria do Santíssimo. Após este percalço foi entregue a Roquemont a tarefa de efectivar o referido painel, no entanto a sua morte em 1852, impediu a concretização do projecto, embora existam esboços da sua proposta, pelo que coube a João António Correia (mais uma vez o herdeiro), pintar o painel em 1858.

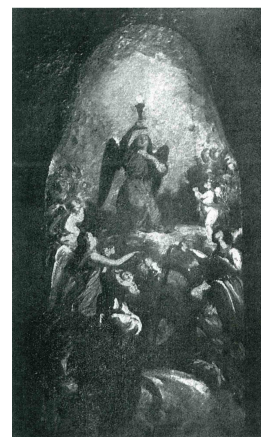


fig. 32 A Eucaristia
A. Roquemont
esboço a óleo

O tema que coube a João Correia desenvolver, e que agora encontramos no local, é o *Sto. Ildefonso adorando a Custódia*, retoma a ideia do Corpo de Cristo como tema central, mas será o padroeiro a segurar a custódia e não o anjo, como vemos no esboço de Roquemont, em ambas as representações a luz irradia da Hóstia Sagrada, iluminando as figuras à sua passagem. A pintura de João Correia apresenta uma feição classizante, convencional, sendo que a auréola que irradia da Custódia é definida por um grupo de anjos a fazer lembrar os meninos reproduzidos na cópia que o pintor fez do quadro de Rubens – *A Virgem dos Anjos*. Uma nota no texto de Pedro Vitorino informa-nos que na relação dos objectos expostos no leilão realizado das obras de João Correia em 1897, constava um esboço para o altar-mor da igreja de Sto. Ildefonso¹⁴⁵. A temática religiosa será um tema recorrente na obra de João António Correia, e iremos encontrá-la em vários exemplares, no entanto com este carácter de exposição pública, em templos, só conhecemos estas duas referências.

¹⁴² ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 11ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1874*. Porto, Typographia de Manuel José Pereira, 1874. p. 30

¹⁴³ Em ambas as obras é referido que João António Correia pintou o painel em Paris, em 1858. Cf. PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas, 1935. p. 107 e BRANDÃO, D[omingos] de Pinho – "Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto" In *Documentos e memórias para a história do Porto*. nº XXXII, Porto, Gabinete de História da Cidade, 1963. p. 111

¹⁴⁴ VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930. p. 45

¹⁴⁵ VITORINO, Pedro – *op. Cit.*, p. 47

2.3.2 Retratos Régios

A imagem ou retrato régio conhece um grande desenvolvimento na sua produção no séc. XIX, muito pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução massiva e da proliferação da publicação de periódicos e revistas de divulgação e de cariz político. Trata-se de assegurar *a sua desejada onnipresença*¹⁴⁶ no território governado, multiplicando as hipóteses de veneração proporcionadas aos seus súbditos quer em vida do monarca, quer depois dela.

Nesta altura no território português, dada a instabilidade política e a inconstância das movimentações populares era imperativo que a presença real se fizesse sentir como símbolo de autoridade, funcionando como um mecanismo apaziguador, interessava captar a simpatia dos súbditos, não descurando, no entanto, a condição do retrato régio de afirmação de poder. Nesse sentido os retratos que encontramos, nomeadamente aqueles que João António Correia produziu, apresentam uma imagem mais humanizada, onde os símbolos de poder, que aparecem na pintura de D. Maria II, da Associação Comercial do Porto (fig. 34), nomeadamente a coroa, e mesmo a presença do cadeirão dourado, acaba por se fundir mais com o fundo, minimizando o seu protagonismo e evidenciando a presença da rainha. O pequeno quadro da fig. 33 parece corresponder à obra apresentada na Exposição Trienal de 1854¹⁴⁷, tratando-se provavelmente de um ensaio para a pintura de grandes dimensões executada para o Palácio da Bolsa (fig. 34).



fig. 33 Retrato de D. Maria II
esboço a óleo
inv. SCR1158



fig. 34 Retrato de D. Maria II
óleo s/ tela
ACP



fig. 35 Retrato D. Maria II
óleo s/ tela (pormenor)
ACP



fig. 36 Retrato de D. Luís I
óleo s/ tela
ACP

¹⁴⁶ GUIMARÃES, J. A. Gonçalves – “A coleção de retratos reais da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia”. @lpha.Boletim [on-line] nº4, [Porto], Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2006 (Dezembro) [citado em 2008-10-08]. fl.1

¹⁴⁷ Esta obra aparece descrita no catálogo tão simplesmente como 169 – *Retrato de uma rainha, corpo inteiro - esboço original a óleo de 16 polg. e 3 quart. d' a por 10 e 3 quart. de l.* (42, 5 x 27, 3cm), no entanto cruzando com a informação de Manuel José Carneiro que refere explicitamente *esboceto a óleo para um retrato de corpo inteiro de Sua Magestade a Senhora D. Maria 2.ª*, e comparando as dimensões com o quadro pertencente ao SCR, cremos que se trata da mesma obra. Cf. ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catálogo das obras apresentadas na Exposição Trienal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1854*. (5ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1854. p. 35 (vol.II – pg.40) e CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *op. Cit.* p.122

As diferenças entre ambos são subtis, ambos apresentam o mesmo cenário, com o cortinado característico dos retratos de aparato, a coroa, o cadeirão e o pormenor da coluna como pano de fundo, no entanto a rainha é representada mais elegante no esboço, reforçando a ideia de a sua produção ser anterior. Ao mesmo tempo verificamos que a cabeça surge ligeiramente inclinada, traduzindo uma imagem mais delicada e humanizada. Por outro lado o quadro da ACP apresenta-nos uma rainha mais robusta, de olhar frontal, com um ar mais grave e austero. Os dois quadros não estão datados ou assinados, mas a presença na exposição permite-nos fixar uma oscilação máxima até ano de 1854, para o esboço, se considerarmos a probabilidade (quase certa) de a pintura da ACP ter sido apresentada na visita régia da rainha D. Maria II ao Palácio da Bolsa em 1852¹⁴⁸, então conseguimos atribuir uma datação entre 1851/ 52 para estas duas obras, nessa sequência terão sido ambas feitas aquando da estadia do pintor em Paris.¹⁴⁹

Uma notícia publicada no periódico *Braz Tisana*, no dia 9 de Outubro de 1854 dava conta que havia chegado de Paris *um bello retrato de sua magestade o snr. Pedro 5º*¹⁵⁰, tratava-se de uma pintura enviada por João António Correia, executada em Paris, para comemorar o aniversário do pai do monarca D. Fernando, a ser colocado no camarote real do teatro Nacional de S. João no Porto, no dia 29 de Outubro, aquando da reabertura do mesmo teatro após as obras de remodelação. O rei estava representado de corpo inteiro, fardado e ornado das três grã-cruzes portuguesas, ao lado, estava representado o Castelo de S. Jorge, como pano de fundo. De acordo com outro artigo publicado no mesmo jornal, dias depois, a pintura havia sido especialmente encomendada ao pintor pela administração do teatro¹⁵¹. *O Nacional* referia que o retrato havia sido aplaudido com *uma estrondosa descarga de palmas* por D. Fernando, não só pelo jovem monarca mas também pelo retrato, e mais acrescenta que a pintura *victoria o talentoso artista portuense – Correia, que foi quem o produziu*.¹⁵² E os elogios ao quadro tiveram réplica pelos vários periódicos da cidade, e se nos informam muito pouco sobre o quadro, objectivamente, por outro lado atestam a notoriedade que João António Correia alcançara, mesmo antes do seu regresso ao Porto. Sobre esta pintura nada sabemos,

¹⁴⁸ "Cronologia" In RIBAS, João (coord.) – *Palácio da Bolsa*, Porto, Edições Asa, 1994. p. 176

¹⁴⁹ Manuel José carneiro refere no seu artigo que o pequeno esboço foi enviado de Paris. V. CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – *ibid.*

¹⁵⁰ ANÓNIMO – "Boletim do Pasmatorio dos Loyos. Novidades". *Braz Tisana*, n.230, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1854 (9 Outubro). fl. 1v. (vol.II – pg.55)

¹⁵¹ ANÓNIMO – "Annuncios". *Braz Tisana*, n.246, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1854 (27 Outubro). fl. 2v. (vol.II – pg.55)

¹⁵² ANÓNIMO – "Anniversario" (Gazetilha) – *O Nacional*, n.248, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1854 (30 Outubro). fls. 1 v. e 2 (vol.II – pg.56)

provavelmente desapareceu com o incêndio no Teatro S. João no ano de 1908¹⁵³, no entanto existe um outro retrato¹⁵⁴ de D. Pedro V, atribuído a João António Correia, pertencente ao espólio do artista no MNSR, que certamente nos dará uma imagem aproximada da pintura realizada para o teatro. Ali podemos ver um quadro de grandes dimensões, onde o monarca está representado em meio corpo, sentado num cadeirão dourado e fardado. Uma análise mais detalhada dá-nos conta que muito provavelmente se trata de um esboço ou estudo, o acabamento da pincelada, rápida, é um pouco tosco, revelando um ar inacabado. Não sabemos se seria um ensaio para a obra acabada, mas cremos ser pertinente para imaginarmos a pintura desaparecida. Mesmo considerando que no retrato apresentado no teatro o rei estava de pé e em corpo inteiro, este esboço pode ter determinado essa transformação.

A última obra que registámos dentro deste conjunto de retratos régios refere-se à pintura de D. Luís I (fig. 36), também pertencente à ACP, mais uma vez o quadro não está assinado, nem datado, e sobre este sabemos ainda menos que o de D. Maria II. Cremos que se tratou, tal como o da rainha, de uma encomenda expressamente pedida ao pintor pela ACP, no entanto não encontrámos qualquer outra informação sobre o mesmo, apenas sabemos que não será o único retrato, representando D. Luís I, que João António Correia executou, existe um outro retrato, um busto do monarca, desenhado, que o pintor executou em 1881, e a avaliar pela caracterização deste último, a pintura será anterior, uns largos anos, uma vez que a representação pintada apresenta um rei mais novo. Poderia tratar-se de uma encomenda a apresentar em 1863, quando o monarca visitou a cidade do Porto?

Os retratos régios apresentados remetem para um modelo convencional, bem executados e correctos, afim com o *classicismo académico* e *naturalidade objectiva* que verificamos em quase todos os retratos pintados de João António Correia, provavelmente herdado de uma formação de cunho clássico, e de uma certa frieza perante o retratado, distanciando-se significativamente da expressividade dos seus retratos desenhados, como iremos ver no terceiro capítulo desta dissertação. No entanto estes retratos correspondem a um modelo de época e como tal a resposta do pintor foi objectivamente bem conseguida e optimizada.

¹⁵³ SERENO, Isabel e SANTOS, João – *Teatro de São João* [on-line] Lisboa, IHRU, 1994 [citado em 2009-08-13]. Disponível em <http://www.monumentos.pt> p.4

¹⁵⁴ inv. MNSR995 (vol.III)

2.3.3 Entrada Régia de D. Luís I e a Rainha D. Maria Pia na cidade do Porto (1863)

Uma outra faceta do trabalho de João António Correia é revelada pela participação nos festejos da primeira visita régia que o rei D. Luís I fés à cidade do porto, acompanhado da rainha D. Maria Pia. Estas entradas pressupunham um conjunto de operações e de trabalhos que encenavam o cerimonial e dramatizavam a recepção dos monarcas, uma manifestação de hospitalidade, que se repercutia em diversos festejos que se organizavam pela cidade.

Por outro lado representavam a afirmação do poder real e a reverência dos súbditos, e reconhecimento perante os máximos representantes do governo na nação. *O Nacional* publicava, no dia 18 de Novembro, que as comissões encarregadas da direcção dos festejos preparavam a chegada dos reis referindo que *o plano a rua do Almada era devido ao distincto pintor João Corrêa*¹⁵⁵. De acordo com a descrição de Sousa Reis a estrutura montada pelo pintor materializava-se num arco triunfal, localizado na embocadura da rua, coroado por uma escultura que *representava a Cidade offerecendo duas coroas de louro aos bemvidos Principes*¹⁵⁶, a figura 37 reproduz o desenho da estrutura, apresentado no manuscrito de Sousa Reis, que pela elementaridade do desenho não se trata, obviamente, do plano original de João Correia mas de uma ilustração produzida para ilustrar o manuscrito. Podemos verificar que se trata de uma estrutura perfeitamente clássica, reportando-se aos modelos clássicos das estruturas de celebração de triunfo. Não sabemos a quem foi reservado o trabalho de escultura e a informação disponível pouco mais adianta sobre esta estrutura. Sabemos que era fabricada em materiais combustíveis, pela advertência no uso de iluminação feita com azeite, e com tal depreendemos que fosse construída em materiais leves, como seria comum neste tipo de construções efémeras.

Mais uma vez a repercussão na opinião pública foi claramente favorável ao trabalho do pintor, desde a apreciação de Sousa Reis onde se lê que *o Arco triumphal levantado à embocadura da rua do Almada levou a palma a todas as outras obras e inventos, que n'esse gosto se construirão para festejar a vinda de SS. MM. á Invicta Cidade do Porto. O grandiozo do risco, a altura da fabrica e a precisa exactidão no traçado, a par*

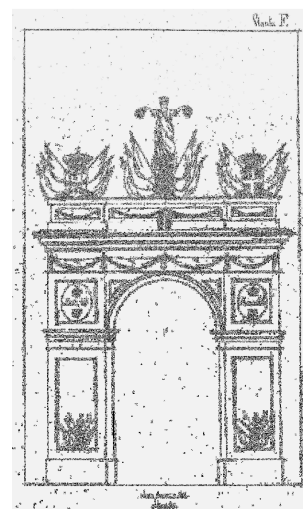


fig. 37 Arco da Rua do Almada
desenho

¹⁵⁵ ANÓNIMO – “Academia de Bellas Artes” (Gazetilha) – *O Nacional*, n.255, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (18 Novembro). fl. 2 (vol.II – pg.56)

¹⁵⁶ REIS, Henrique Duarte e Sousa – 1863 *Recordação da primeira visita que como Rei fez a esta Invicta Cidade do Porto Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Dom Luís Iº acompanhado de Sua Magestade a Rainha*. 1863. fl. 72v. (vol.II – pgs.38-39)

*da elegância e magestade no complemento da planta, feita em exacta observancia das regras d'architectura, combinarão-se [perfeitissimamente] com os tropheus e mais adornos, com que o tornarão bello e imponente*¹⁵⁷; aos comentários publicados no jornal *O Nacional* que referia que este seria o mais sumptuoso e imponente dos arcos construídos para as comemorações¹⁵⁸.

Esta intervenção no espaço público de João António Correia informa-nos de dois aspectos essenciais do conjunto da sua obra. Por um lado dá-nos conta da abrangência e expressão do seu trabalho, da sua polivalência de artista multifacetado que se adapta e propõe respostas eficazes nos diversos campos de trabalho, ilustrando igualmente o estatuto alcançado pelo artista junto da opinião pública. Por outro lado informa-nos dos seus referentes clássicos ancorados numa aprendizagem académica, nos mestres que já referimos anteriormente e que posteriormente com a sua carreira de professor dará continuidade, consolidando essa qualidade no seu trabalho.

2.3.4 Litografia

A litografia é uma técnica de reprodução de imagens pelo recurso ao desenho, ou marcação, dos traços da imagem sobre uma superfície de pedra, mediante o recurso a uma substância gorda que permite que o desenho seja executado sem o recurso a sulcos ou fendas na pedra, distinto do processo da xilografia, por exemplo, que implica o entalhe da madeira, ou da gravura em metal. Seria então um processo atraente para os artistas por possibilitar quase a mesma técnica que seria utilizada sobre o papel, o artista desenhava sobre a pedra. Era, portanto, uma técnica com grande potencial plástico para a exploração do desenho, permitindo obviamente a reprodução em quantidade das imagens.

Desde 1830¹⁵⁹ que surge na imprensa um conjunto numeroso de anúncios de venda de retratos e colecções litográficas com as mais diversas finalidades mas também para retratar personagens ilustres e permitir a propagação da imagem através dos periódicos ou simplesmente para o público adquirir ilustrações avulsas, que eram utilizadas para fins decorativos. Ao mesmo tempo permitia ao público alcançar obras de artistas que de outra forma não teriam forma de aceder. Nesta sequência podemos falar que a litografia traz consigo um propósito de democratização da arte. Este fenómeno permitiu o desenvolvimento da técnica da litografia como uma forma eficaz de ilustração dos artigos nos periódicos, o

¹⁵⁷ REIS, Henrique Duarte e Sousa – *ibid.*

¹⁵⁸ ANÓNIMO – “O Rei no Porto” (Folhetim) – *O Nacional*, n.259, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (23 Novembro). fl. 1 (vol.II – pg.57)

¹⁵⁹ MARQUES, Catarina Miranda Basso - *A retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia : (1830-1845)*. Porto : [Edição de Autor], 2006. vol.1, p. 153

acesso do público a imagens das personalidades da sua predilecção, de reproduções de obras de arte, ou dos costumes, permitindo do mesmo modo a instauração de um mercado de trabalho paralelo para os artistas que tinham desta forma mais uma possibilidade de obtenção de rendimentos.

O primeiro trabalho litográfico conhecido, feito no Porto, foi o retrato do Marquês de Palmela, executado em 1832 por Joaquim Rodrigues Braga¹⁶⁰.

João António Correia evidenciando, mais uma vez a sua capacidade de expressão multifacetada, também recorreu a esta técnica quer para retratos de personalidades, quer para litografar as suas pinturas. Aliás esta prática era muito comum entre os artistas desta época, desde Roquemont a Chassériau, passando por tantos outros. A cópia para litografia do desenho de Vieira Portuense, sobre a gravura de Bartolozzi¹⁶¹ – *Viriato nas serras da Carpentaria* – de 1841, constitui um dos trabalhos mais referenciados de João António Correia nesta área de intervenção.

Em 1940 Pedro Vitorino publicava na *Revista de Guimarães* um artigo¹⁶² sobre colecções de retratos litografados de artistas líricos, alguns coleccionados pelo próprio autor. Tratava-se de retratos de artistas que actuaram nos teatros líricos de S. Carlos em Lisboa e também no Teatro de S. João no Porto. Tais litografias não seriam feitas por iniciativa dos retratados, dos cantores, eram antes promovidas com propósitos homenageantes, originados em admiradores mais entusiastas nos espectáculos ou festas de abertura da temporada. Ao público agradava a ideia de possuir o retrato do artista lírico por si admirado, coleccionando aquelas memórias plasmadas em papel. Algumas dessas litografias foram executadas por João António Correia, nomeadamente a que apresentamos aqui reproduzida referente a Augusta Albertini que fez parte da companhia lírica do Teatro S. Carlos na temporada de 1844.

Podemos verificar que o seu único propósito era registar o momento e a personalidade, sem qualquer pretensão mais ambiciosa de criar uma obra de grande valor artístico. Eram normalmente desenhos simples, alguns com uma certa rigidez, e económicos do ponto de vista formal, simples e correctos.

O retrato do músico Francisco Eduardo da Costa (1818-1855) também foi litografado pelo pintor, indicado por Manuel José Carneiro como amigo íntimo de João Correia.

¹⁶⁰ LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “História da Litografia no Porto”. *O Tripeiro*, n.5, ano I. Porto, Tip Empresa Guedes, L.^{da}, 1945 (Setembro). p. 101

¹⁶¹ LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “História da Litografia no Porto”. - *op. Cit.* p. 102

¹⁶² VITORINO, Pedro – “Museus, Galerias e Colecções XX. Retratos de artistas líricos”. In *Revista de Guimarães*, n.º 3 e 4, vol. L, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1940 (Julho -Dezembro). pp. 273-283

O músico era uma personagem muito popular entre os ciclos da música na cidade do Porto, alcançando uma grande notoriedade e simpatia por parte do público¹⁶³. A litografia (fig. 40) apresenta um maior investimento por parte do autor, quando comparado com os retratos dos artistas líricos, resultando numa imagem de maior qualidade e valor artístico, mais próximo do trabalho imaginado, saído da mão de um desenhador irrepreensível. O mesmo acontece com a litografia referente ao Duque de Loulé, uma obra igualmente bem trabalhada, correcta mas minuciosa, certamente porque o cliente ou o carácter da encomenda respondia a outros propósitos e condicionalismos, a começar pela maior visibilidade da litografia, e notoriedade do retratado, que se distanciavam do carácter *portátil* e quase pessoal das litografias dos artistas.



fig. 38 Retrato do Duque de Loulé 1867
litografia
BNPpurl6796



fig. 39 Retrato de Augusta Albertini [1844]
litografia
BNPpurl104/1



fig. 40 Retrato de Francisco Eduardo da Costa 1850
litografia
BNPpurl5740



fig. 41 Retrato de Francisco Eduardo da Costa
esboço a óleo
inv.CMFC388

A fig. 41 refere-se a um esboço a óleo executado pelo pintor, sobre o mesmo Francisco Eduardo da Costa, cremos que será anterior à litografia, a avaliara pela fisionomia do retratado que parece ser mais novo na pintura. A particularidade desta obra é a de apresentar o trabalho do pintor *em progresso*, inacabado que está. Podemos verificar que o desenho está registado sobre o preparado da tela, apenas indicado a grafite sobre a base branca, donde os traços são meramente indicativos, apenas esboçados com os traços principais, com as informações mínimas para orientar o tema que irá surgir, apenas como guias de orientação para a definição da mancha de tinta. A mancha, conforme podemos constatar, é aplicada de cima para baixo. No entanto o que nos surpreendeu verdadeiramente é que estávamos longe de imaginar que por baixo da pintura não existisse um desenho mais trabalhado, mais parecido com o que nos habituámos a ver nos seus registos de desenho, mas é claro que rapidamente percebemos que a técnica de pintura de aplicação de camadas finas e

¹⁶³ "COSTA (Francisco Eduardo da)" In VASCONCELOS, Joaquim de – *Os musicos portugueses. Biographia – Bibliographia*, vol.1. Porto, Imprensa Portuguesa, 1870. pp. 62-67

diluídas, para que a obra acabada apresente o aspecto liso e fino que se verifica, principalmente nos retratos do autor, não permitiria que fosse de outro modo. Ou seja, de outra maneira o desenho mais rebuscado iria interferir na obra acabada.

A argumentação apresentada, os factos e as obras escolhidas para ilustração do discurso anterior, consolidaram a imagem de um artista de grande notoriedade na época, que trabalhava de forma discreta, mas rigorosa e sólida, e que beneficiava muito da simpatia da opinião pública, e apoio de vários benfeitores que lhe possibilitaram a incursão em vários campos de trabalho, sob várias formas e técnicas. Falamos de um artista actualizado, no seu tempo, para o contexto da cidade do Porto, activo e completamente integrado. À excepção do catálogo das obras da colecção Amorim Braga, não conseguimos, em momento algum, encontrar qualquer informação escrita ou declarada na primeira pessoa. Para além da sua obra, que, obviamente, é expressão individual e pessoal, não descobrimos nada que nos possibilitasse a (re)construção pessoal, um pouco para percebermos o outro lado da personagem pública. Temos apenas os depoimentos de alguns discípulos que nos dão a conhecer a vertente pedagógica, e humana também, claro, mas só nesse contexto específico da Academia. Sobre a sua obra percebemos pelos exemplares apresentados que se mantém a *verdade objectiva* dos seus retratos tocando a *naturalidade* em alguns exemplares, herança de Roquemont, mas prevalecendo o *classicismo académico*.

3. João António Correia: Obra

No capítulo três pretendemos concretizar a aproximação objectiva à obra de João António Correia, que é, afinal, o nosso objectivo principal, o nosso ponto de partida, e quase a única informação *pessoal* que possuímos sobre o autor.

Este capítulo organiza-se em quatro níveis de abordagem, assumindo como denominador comum, ou matriz orientadora a todos os sub-capítulos, a abordagem e análise das obras de João Correia, algumas das mais representativas e as que melhor ilustram o potencial do artista, no nosso entender. Num primeiro nível procedemos a uma breve descrição e informação sobre as diferentes colecções existentes nos vários museus que visitámos, tratando de caracterizar os diversos conjuntos que encontrámos, sempre que possível, referindo onde podemos observá-los e quais as tipologias (técnicas e temáticas), criando uma espécie de roteiro que oriente o processo de (re)construção da obra do pintor, afinal o percurso que fizemos para concretizar a base do trabalho. Num segundo nível passamos a falar do desenho na obra de João António Correia, uma das qualidades, senão a maior, que melhor define e ilustra o talento e personalidade artística do autor. Nesse sentido propomos a análise de alguns exemplos concretos, progressivamente, de modo a explicitar a ideia global da primazia do desenho na obra de João Correia.

A análise da pintura, para além dos retratos que já aqui nos referimos, constitui o terceiro nível a abordar, contemplando os exemplares da pintura histórica, género maior na acepção académica da época para, num último momento, nos debruçarmos sobre a temática da auto-representação na obra de João António Correia, concluindo deste modo a abordagem específica dos exemplares mais significativos que no nosso entender ilustram e informam sobre o modo de concepção e execução do autor.

3.1 Colecções

A bibliografia consultada, e a nossa pesquisa pessoal, no sentido de reconstituir a obra de João António Correia, conduziu-nos quase de imediato à colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis, onde encontrámos um número considerável de obras, a maioria em bom estado de conservação, arquivadas na área dos reservados. Ali encontrámos várias das obras citadas nos catálogos das Exposições Trienais da Academia Portuense – pinturas, esboços a óleo, desenhos de retratos e esboços de estudos de composição para as obras de pintura e cópias de vários quadros executadas durante o período que esteve em Paris. Encontrámos

também a obra principal que constituiu a sua prova para o concurso de professor na APBA. Tivemos oportunidade de detalhar, de analisar directamente todas as obras existentes neste museu. Trata-se de uma colecção composta essencialmente por pinturas, retratos pintados e desenhados, mas na sua maioria com o carácter de obra de apresentação, acabada. Os exemplares derivam, na em grande parte, de exemplares do antigo Museu Portuense e do acervo da antiga Academia Portuense das Belas Artes.

No museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto encontrámos as *academias*, estudos do natural pelo modelo-vivo, estudos do antigo, e uma pintura copiada de um original de Théodore Chassériau. A colecção é formada pelos trabalhos correspondentes ao seu período de aprendizagem na APBA, sendo que também estão contemplados os trabalhos realizados durante a sua formação em Paris.

A Casa Museu Fernando de Castro apresenta um núcleo muito reduzido, essencialmente de retratos desenhados e alguns desenhos. Ainda no Porto referimos os retratos régios da Associação Comercial do Porto e a pintura da capela-mor da igreja de Sto. Ildefonso.

Outro núcleo significativo refere-se à colecção da Casa Museu Teixeira Lopes que possui um conjunto de desenhos e pinturas, obras que foram sendo oferecidas ao escultor Teixeira Lopes (1866-1942), aluno de João Correia¹⁶⁴, pelos próprios artistas e que hoje formam a colecção do museu. Trata-se de uma colecção muito peculiar por mostrar outra faceta da obra de João Correia, nomeadamente os esboços, desenhos rápidos, reveladores do processo de trabalho do artista. Anexado a este museu temos o esboço do retrato de D. Maria II, no Solar Condes de Resende.

O Museu Nacional de Arte Antiga possui dois desenhos que se referem a outra vertente muito específica da obra do pintor um auto-retrato e um retrato de grupo que constitui também uma referência única no conjunto da obra encontrada e identificada. Devemos advertir que o auto-retrato encontra-se atribuído a João Augusto Correia¹⁶⁵ um factor enganador, mas que revela a pertinência e necessidade do nosso estudo para um entendimento nítido da obra de um dos mais importantes pintores da cidade do Porto.

¹⁶⁴ É possível verificar num dos desenhos da colecção da CMTL uma inscrição, ao que tudo indica escrita pelo próprio escultor, que refere: *Croquis do meu Mestre; o Prof/essor João Ant.º Corrêa*. V. inv. CMTL2623, vol.III

¹⁶⁵ Esta é a informação que consta no sítio *matrizpix*, associado ao auto-retrato desenhado do pintor encontramos o nome João Augusto Correia. V. <http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>

O Museu Nacional Machado de Castro possui dois desenhos, duas *cabeças de expressão*, reveladoras do conhecimento do exercício académico, desenhadas a tinta com o recurso ao aparo metálico. A colecção Telo de Moraes possui apenas um exemplar de João Correia, um desenho sobre a *cabeça de negro*, muito aproximado da exploração pictórica materializada na pintura *O Negro* (MNSR).

O Museu Grão Vasco possui um desenho sob a temática da paisagem, a única obra referente ao tema que encontrámos, apresentando-se como mais uma contribuição preciosa para conseguirmos obter uma visão global sobre a obra de João António Correia e aqui encontramos novamente a referência à autoria de João Augusto Correia¹⁶⁶. O facto de a obra ser pouco conhecida actualmente, e o pintor esquecido, potencia este tipo de equívocos. Aliado a esta condição de falta de visibilidade da obra, temos o facto de a assinatura mais recorrente do pintor ser *J. A. Corrêa* que deixa espaço a que possam ocorrer este tipo de percalços, que percebemos que possam ocorrer justamente pela falta de um estudo de fundo sobre o pintor e a sua obra¹⁶⁷.

Outra referência bibliográfica que encontrámos, referia um conjunto de desenhos¹⁶⁸ pertencentes à Casa Museu Almeida Moreira, em Viseu. Efectivamente encontrámos dois exemplares de desenho a tinta-da-china pertencentes à CMAM, duas obras que exploram, a temática mitológica, o que constitui, de igual modo, uma excepção e a revelação da exploração da temática pelo pintor, plasmada em exemplares passíveis de serem observados e estudados. O tema da mitologia como se verificou no cap. I era recorrente, e fazia parte dos conteúdos programáticos da aprendizagem na APBA, mas resumem-se a estes dois¹⁶⁹, no conjunto da inventariação total das obras do pintor, realizada para este trabalho.

A nossa pesquisa conduziu-nos à referência de que existiria no Museu Municipal de Viana do Castelo desenhos de João António Correia, e conseguimos apurar a existência de dois desenhos, um de pequenas dimensões, aparentando alguns sinais



fig. 42 Menino adormecido
desenho
MAAVC

¹⁶⁶ Esta referência é a que consta no *Livro de Cadastro dos bens do domínio público*, no entanto a ficha de inventário já apresenta a autoria de João António Correia.

¹⁶⁷ A sua obra de Pintor, mantendo-se correcta e honesta, está ainda por estudar. Todavia, um tal aspecto a da actividade artística do portuense ilustre não deve continuar no injusto esquecimento a que de maneira incompreensível tem sido votado. João Correia, deixou-nos sem dúvida, uma profusão de desenhos que o notabilizou. Mas daí não lhe serem citados os retratos, principalmente, e quadros de composição que pintou já me parece demasiada injustiça. Pois alguns desses retratos são do melhor que na sua época se realizava. LOPES, Joaquim – "Actualidade artística portuense. João António Correia e Francisco José Resende". In *Ocidente. Revista Portuguesa*, n. 100, vol. XXIX, Lisboa, Editorial Império, 1946. p.270

¹⁶⁸ PAMPLONA, Fernando de – *op.Cit.*

¹⁶⁹ A se confirmar a autoria da pintura *Hercules fiando na presença de Omphale* será mais um exemplar sobre a temática mitológica. V. nota 86

de degradação que, por se tratar de uma parte de um desenho maior, é quase impossível detalhar a temática, tratando-se aparentemente de um estudo de composição, o desenho está assinado e apresenta a data de 1895, trata-se do desenho mais tardio¹⁷⁰ executado pelo autor, do conjunto dos exemplares encontrados. O outro desenho do MAAVC refere-se a um tema único no conjunto de exemplares inventariados, parece tratar-se de uma abordagem à temática de género, do quotidiano, ou um desenho de estudo, um exercício. Esta observação surge por causa do estado de *adormecido* da criança, o que dificultaria bastante a sua identificação enquanto indivíduo, eliminando a hipótese de ser um retrato, e pelo pormenor da flor e/ ou fruto representados no lado inferior direito do desenho que parece reforçar a ideia de que se trata de um desenho de estudo.

Devemos lembrar que dias antes da morte de João Correia parte das obras foram doadas, por vontade do pintor¹⁷¹ à Academia Portuense de Belas Artes, no entanto uma grande parte foi leiloadada e encontra-se espalhada pelo país em instituições públicas, mas também em colecções particulares, pelo que se torna complexa a tarefa de proceder à inventariação integral do conjunto da sua obra¹⁷².

O conjunto de obras recolhidas e identificadas caracteriza-se, de um modo geral, pela diversidade dos registos, predominando o desenho, cujo número quase duplica em relação ao número de pinturas¹⁷³ o que nos dá a noção aproximada de que o maior investimento, em termos de trabalho, por parte do autor seria justamente no desenho. Por outro lado não podemos deixar de referir que o desenho seria uma ferramenta auxiliar fundamental para João António Correia, o que por si só poderia justificar a maior quantidade de obras desenhadas e, se retiramos as *academias*, uma vez que se inserem no percurso de aprendizagem, então aí a recolha estará mais equilibrada. Muitos dos desenhos apresentam-se com o grau de acabamento ao nível de apresentação (muitos são retratos), o que revela que seria um registo que tinha algum valor, como produto final, para além da aceção do desenho como uma parte integrante do processo de trabalho.

¹⁷⁰ inv. MAAVC2063 V. vol. III

¹⁷¹ V. LACOAPBA (AFBAUP107), 6 de Julho de 1896 fls. 71-71v. e LdAPBA (AFBAUP56)

¹⁷² Muitos desses interessantes esboços vêm-se hoje adornando as paredes dos nossos colecionadores ou, zelosamente, em preciosos conjuntos, guardados nas pastas dos mais exigentes da arte da gravura e do desenho. In LOPES, Joaquim – *op. Cit.* p.269

¹⁷³ Contabilizámos entre os vários exemplares que identificámos nos museus que referimos um total de 56 desenhos e 31 pinturas.

3.2 A Primazia do Desenho

“Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours; le dessin ne consiste pas simplement dans le trait: le dessin c’est encore l’expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Si j’avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j’écrirais: École de Dessin, et je suis sûr que je ferais des peintres...” Jean-Auguste Dominique Ingres¹⁷⁴

O desenho em Ingres é um valor essencial no processo conceptual, uma ferramenta indispensável como forma de análise e compreensão da abstracção de registar a duas dimensões o que a observação transmite desde o natural. Para Ingres o conhecimento e domínio do desenho equivaliam ao gesto essencial que estaria na base de estruturação do pensamento do pintor, materializado na tela. A consciência da importância do desenho para a formação artística seria um dos valores adquiridos por João António Correia desde Ingres e Chassériau, um valor reflectido na sua obra e transmitido da mesma forma aos seus discípulos.

O desenho como construção independente, não subordinada a outras disciplinas, refere-se a uma aceção muito recente, a autonomia do desenho é uma conquista do século XX. Até então o desenho era considerado simplesmente um auxiliar, como outra qualquer ferramenta, no processo de concepção e materialização das obras de escultura e/ ou pintura. O desenho participava do processo sob a forma de esboços, estudos preparatórios, com distintos graus de elaboração acompanhando as diversas etapas de construção das obras.

A autonomização do desenho ocorrida no séc. XX não pressupõe o abandono do estudo enquanto base para testar as ideias ou soluções. O desenho como estudo continua a ser um procedimento recorrente no processo artístico, mas agora liberto dos condicionalismos que o remetiam para segundo plano, passando a ser valorizado pela sua espontaneidade, pela rapidez de execução, pelo potencial de experimentação, pela economia de meios. O desenho como veículo de transmissão de ideias, traduzindo o essencial em gestos mínimos.

Para nós o desenho reveste-se de um carácter particular por ser *contentor* de informação sobre o processo criativo do artista, contribuindo de uma forma definitiva e determinante para a leitura global da obra. O desenho como construção mental, individual, é revelador do modo como o artista interpreta a realidade. Os critérios de selecção entre o que se inclui ou exclui determinam a seu processo criativo. *Olhar um objecto desenhando-o*

¹⁷⁴ LONGA, René – *Ingres Inconnu*, Paris, Librairie Rombaldi, 1942. p.10

*obriga a uma observação disciplinada e estabelece uma diferença clara entre o olhar distraído sobre as coisas e o olhar activo sobre o que se quer ver*¹⁷⁵.

Em Portugal o processo de valorização do desenho talvez seja ainda mais tardio, embora possamos já enumerar alguns acontecimentos e exposições em torno do desenho, é um estatuto alcançado há relativamente pouco tempo. Talvez por isso existam tão poucos desenhos de estudo, ou preparatórios, arquivados nos museus à nossa disposição. Talvez por isso os desenhos de retratos aqui apresentados se aproximem tanto da ideia de pintura ou de fotografia.

A escolha do desenho para iniciar este discurso mais específico e objectivo sobre a obra é intencional e reflecte o nosso entendimento da obra de João António Correia já que consideramos que o seu registo desenhado é bastante mais consistente, seguro, expressivo e, sobretudo, será mais revelador do seu génio criativo, desde logo pelo seu carácter de intimidade, parte do processo de trabalho e pesquisa pessoal, mas também por o desenho permitir uma outra liberdade que na pintura não acontecia. A pintura em João António Correia refere-se sobretudo ao retrato, uma tipologia com condicionalismos muito específicos, inerentes a essa condição, não deixando muito espaço de liberdade criativa, pelo menos no contexto do grupo social que era retratado que procurava uma imagem específica de representatividade, mais que a exploração do génio criador do artista.

3.2.1 Estudo pelo Natural/ Academias

Os estudos de anatomia, que já tivemos oportunidade de mostrar e comentar no primeiro capítulo, atestam essencialmente os progressos dos anos de formação, e dão conta da importância da *cópia* no ensino das belas artes na época. Obviamente que a *cópia* do natural pressupõe uma aptidão inata, que posteriormente é exercitada e trabalhada, para que o olhar seja treinado com vista a capacitar a mão para reproduzir o que a observação constata, da forma mais fiel possível. Então quando falamos de *cópia* no ensino temos que ter presente que essa é uma forma de compreensão da realidade e de adquirir conhecimento. A esse respeito é curiosa uma notícia publicada sobre a exposição trienal de 1851, onde o pintor apresentava pela primeira vez as *academias* que havia feito em Paris, sob orientação dos vários mestres. Nesse artigo verificamos que a observação feita sobre esses desenhos refere que as academias

¹⁷⁵ COSTA, Alexandre Alves – “O Desenho” In *Introdução ao Estudo da Arquitectura Portuguesa. Outros textos sobre Arquitectura Portuguesa*. Porto, Edições Faup, 2007 (2ª edição revista e aumentada). p.145

serviriam *unicamente* para mostrar os progressos do artista como *copista*. E continua escrevendo que os progressos eram *incontestáveis* mas que os referidos desenhos não permitiam apreciar devidamente o génio artístico do seu autor¹⁷⁶. A noção de que a cópia era um mero exercício mecânico de reprodução, aplicado a estes exercícios académicos, desvalorizou todo o potencial contido nos trabalhos.

No conjunto dos desenhos¹⁷⁷ verificamos o domínio da técnica, das proporções anatómicas e de um perfeito controlo sobre a mão. Assinalamos contudo uma observação que nos pareceu evidenciar-se da leitura do conjunto. Selecionamos as duas *academias* desenhadas sobre a orientação de Chassériau¹⁷⁸ e a que foi desenhada sob orientação de Ingres¹⁷⁹, as duas primeiras são de 1849, a última de 1850. Detalhando os três desenhos lado a lado, podemos verificar que as que foram desenhadas sob orientação de Chassériau apresentam uma maior espontaneidade do traçado e delicadeza no conjunto, os rostos de ambos os modelos estão caracterizados de uma forma mais humanizada e *natural*.

Por outro lado o desenho orientado por Ingres é todo ele irrepreensível, mas caracterizado de forma distinta, onde o contorno da figura é todo ele mais preciso, mais limpo e lúcido. O rosto parece ser também menos espontâneo e mais rígido completando uma figura que surge como que idealizada. Será esta a diferença entre Ingres e Chassériau? O confronto entre a espontaneidade, e a expressividade face a um classicismo *idealizante*? Com qual das duas vertentes se identifica João António Correia?

O seu período de formação em Paris permitiu o contacto com as várias correntes artísticas em confronto, o classicismo, o romantismo e o naturalismo, pelo que provavelmente, desde esta circunstância, o seu classicismo académico teria sido *contagiado* pela vivacidade e *fluidez*¹⁸⁰ de um Chassériau, por exemplo. O desenho, mais que a pintura, expressa de forma clara esse *ponto médio*, revestindo-se de expressividade e fluidez como iremos ver ao longo dos sub-capítulos seguintes.

¹⁷⁶ [Ascanio] – “Exposição das Bellas Artes” (Folhetim) – *O Nacional*, n.232, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (17 Outubro). fl. 1v.

¹⁷⁷ V. vol. III- Espólio de João António Correia MFBAUP

¹⁷⁸ V. vol. III - inv. MFBAUP Des.98.1.68 e inv. MFBAUP Des.98.1.79

¹⁷⁹ V. vol. III - inv. MFBAUP Des.98.1.64

¹⁸⁰ LOPES, Joaquim – *op. Cit.* p. 270

3.2.2 Desenho rápido, desenho de estudo

Os desenhos que aqui apresentamos referem-se a registos distintos, esboços esboçados de estudo, e esboços rápidos sobre a figura humana. Um outro ponto de vista sobre a obra do pintor, o outro lado, o processo de concepção. A fig. 43 refere-se a um conjunto de desenhos sobre o tema da figura humana, ou do modelo-vivo, e pelo que podemos constatar, do carácter da representação, revela alguma elementaridade no desenho, pelo que indicia reportar-se ao período de aprendizagem na APBA. Pode, também, tratar-se de um exercício explicativo do professor para os alunos, mas cremos que a primeira hipótese é mais certa pela caracterização apresentada pela imagem. Trata-se de um desenho muito pequeno onde são esquiçadas dez posições do modelo. O modelo vai mudando de posição, pousando por um tempo muito curto, e o desenhador terá de ser capaz de fixar uma imagem, com o mínimo de informação gráfica, a mais completa possível, que informe sobre o modelo, a anatomia, a rotação do corpo e mudança de atitudes.



43 44 45 46 47
fig. 43 J. A. Correia *Desenho à pena* inv.CMTL2623 fig. 44 J. A. Correia *N.ª S.ª com o Menino* inv.MNSR938 fig. 45 J. A. D. Ingres *O voto de Luís XIII* (pormenor) fig. 46 J. A. Correia *A Virgem com o Menino* inv.CP-MA85344 fig. 47 Rafael *Madona Sistina* (pormenor)

As figs. 44 e 46 referem-se a estudos de temática religiosa, de dimensões relativamente reduzidas, representando a *Virgem com o Menino*. Não retivemos qualquer informação que esta temática tenha sido explorada para uma obra maior. Na fig. 44 verificamos a técnica da aplicação de tinta de cor sépia com o aparo metálico, cumprindo um desenho muito económico do ponto de vista formal, quase um contorno, em que o referente, obviamente, remete para a pintura de Ingres (fig. 45), apenas a cabeça da Virgem distancia-se da referência, encontrando-se ligeiramente inclinada, rodando para a esquerda. A fig. 46 apresenta um registo mais complexo, onde a técnica da aplicação da grafite, traço e mancha, é realçada pela aplicação de tinta que marca, afirma, os traços orientadores do conjunto. O resultado é um desenho mais expressivo, em relação ao primeiro, que ganha alguma autonomia face às duas referências, Ingres e Rafael, mas que não deixa de ser familiar. O

tratamento do rosto aproxima-se bastante mais da delicadeza e ternura da *Madona* de Rafael. A pertinência deste desenho para nós, para além de particularmente esclarecedor do grande potencial do desenho de João Correia, é assumir uma espécie de síntese entre estes dois pólos, o *ponto médio* que referimos anteriormente. A Virgem entronizada da pintura de Ingres dá lugar a uma outra imagem mais delicada e humanizada, mais natural e menos idealizada. A data apontada neste desenho, 1856, remete-nos ao ano em que desenvolve o Concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura Histórica da APBA, imediatamente a seguir ao seu regresso de Paris.

3.2.3 Retratos Desenhados

O retrato é uma tipologia de representação que será muito valorizada desde as primeiras décadas do séc. XIX, ganhando um novo fôlego por conta das mudanças que ocorreram a nível social e político, numa época de grandes transformações. Não esquecendo que o próprio ensino artístico irá proporcionar a formação aos artistas que vão acompanhar a renovação do retrato.

A resposta a uma burguesia ansiosa de afirmação irá proporcionar o mercado de trabalho para o desenvolvimento dessa tipologia. E iremos verificar que o percurso iniciado por Domingos Sequeira¹⁸¹ de introdução de novas variantes na pintura e desenho de retratos, como sejam, a observação mais próxima do modelo e um registo mais próximo da realidade do retratado, distanciando-se do modelo do retrato de aparato. Roquemont assume essas características na sua obra de retratista, no entanto, talvez pela sua incursão na pintura de costumes e o registo de cariz naturalista que desenvolve, quando aplicado ao retrato proporciona-lhe um olhar mais atento, produzindo um retrato substancialmente diferente do que até então se vinha fazendo.

Falamos então de um retrato *mais atento e perscrutador*¹⁸² que regista a personalidade de cada retratado, captada de uma forma quase natural. Em João António Correia essa naturalidade tende a ser menos espontânea, no entanto permanece a preocupação de individualizar o retratado, procurando registar as particularidades de uma forma quase *mimética* mas onde, de quando em vez, há a construção de um retrato com maior profundidade psicológica, principalmente nos desenhados. Iremos verificar uma grande atenção na definição do rosto que se assume como o essencial de todo o quadro, é possível

¹⁸¹ MARKL, Alexandra Reis Gomes – *A renovação do retrato: desenhos portugueses, 1800-1850*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, [2007]. p.2

¹⁸² MARKL, Alexandra Reis Gomes – *ibid*.

verificar inclusive uma hierarquização de vários tipos de registos que irradiam do centro do desenho. O rosto assume o protagonismo, sendo o elemento melhor trabalhado, em detalhe, para progressivamente, o desenho, ir *perdendo definição* verificando-se, muitas vezes, que as roupas já são menos detalhadas, acabando por desaparecer a mancha, permanecendo só a indicação dos traços principais. O vestuário deixa de assumir o protagonismo que caracterizava os retratos de aparato do séc. XVIII.

Optámos por quatro dos desenhos da colecção do MNSR, que cremos serem representativos de uma certa dualidade que encontramos presente na obra de João António Correia, por um lado o retrato de perfeita execução, irrepreensível em termos técnicos e de composição, tratando-se porém de composições perfeitamente estáveis e distantes, como se fossem efectivamente uma fotografia, a *reprodução mecânica* do personagem observado, onde o *olhar* do retratista não vai para além da folha de papel. Por outro lado mostramos dois outros desenhos, de registo mais livre, onde o *olhar* do artista vai para além do ecrã do rosto observado.

O primeiro desenho (fig.47) refere-se muito provavelmente a um trabalho académico, de desenho de modelo vivo, pela fisionomia algo idealizada e por uma certa peculiaridade que o percorre, nomeadamente a economia do recurso ao carvão. O desenho não tem fundo, apenas a mancha mais escura do cabelo e da barba materializam o destacamento da figura. É um desenho quase *violento*, com um traço incisivo e bem definido. Os gestos são claros e quase se pode seguir o rasto de cada um dos traços. É um desenho de grande força expressiva que fixa o olhar no alto. A reprodução não revela o grande investimento de trabalho que o desenho contém. Na observação directa pudemos constatar que a iluminação do rosto é conferida por pequenas manchas de giz branco, que são determinantes para a definição da expressão e força desta figura. A composição orienta-se em grande medida pelo traço diagonal formada pela linha (literalmente) dos ombros, que são apenas sugeridos e pela orientação da barba. O observador parece encontrar-se a um nível mais baixo que o modelo *contaminando* o desenho com algum *dramatismo*. Deste desenho gostaríamos de destacar a economia de meios, do traçado e da mancha materializando uma representação de uma força invulgar.



fig. 47 Cabeça de homem
1860
carvão e giz branco s/ papel
inv. MNSR908

Esta representação (fig. 47) refere-se, muito provavelmente, a um estudo desenvolvido no âmbito académico. A pose, a própria composição, e as roupagens indiciam tratar-se de um

estudo académico. No entanto conseguimos vislumbrar os traços de individualidade da personagem observada. Não se trata de um retrato no sentido convencional do termo, enquanto construção social, mas poderia ser um retrato enquanto portador de signos peculiares do representado.

Esta figura masculina está representada em busto, com o corpo voltado para a esquerda e o rosto voltado a $\frac{3}{4}$ para o lado oposto conferindo um certo dinamismo à composição. O próprio rosto encontra-se ligeiramente inclinado definindo, juntamente com a linha dos ombros, e a colocação do panejamento, uma linha diagonal orientadora de toda a composição. O que mais nos chamou à atenção neste desenho foi o tratamento do rosto, o olhar sobe, direccionado para algo, mas esperamos que a qualquer momento ele possa mover-se e desfazer a pose *tensionada*. O tratamento da sobrancelha levantada e do próprio cabelo exprimem uma suavidade extrema na aplicação do material sobre o papel, afinal trata-se de um elemento riscador! A iluminação do rosto acentua a expressão e é evidenciada, ou *ajudada* pela mancha branca que irrompe do fundo bicolor, destacando pela sombra o corpo, e pela luz o rosto. A grafite é utilizada em várias direcções formando vários planos correspondentes a cada um dos elementos que formam a composição mas que se diluem e formam uma imagem una e *esfumada*, já que a grafite não é aplicada em mancha contínua mas sim em pequenos traços intercalados com o fundo branco do papel. Evidenciamos neste *retrato* o tratamento da expressão do rosto.

O retrato do pintor Joaquim Rodrigues Braga¹⁸³ será porventura o *meio compromisso*, pelo menos neste grupo de imagens que seleccionamos, entre a criatividade de João Correia e a resposta a uma solicitação de representatividade social como seria o retrato nesta época, um programa que obedecia a regras muito precisas e a um grande convencionalismo. A imagem deveria transmitir uma mensagem universal de identificação imediata com o representado.

Sobre um fundo bicolor destaca-se a figura protagonista, numa posição frontal, com o rosto ligeiramente inclinado, libertando, até certo



fig. 48 Cabeça de homem
1868
grafite s/ papel
inv. MNSR934-A



fig. 49 Retrato de Joaquim Rodrigues Braga [1869]
carvão e giz branco s/ papel
inv. MNSR261-A

¹⁸³ Este desenho foi apresentado na 10ª Exposição Trienal da APBA, no ano de 1869, identificado com n.3. No mesmo catálogo refere-se que o desenho foi oferecido por João António Correia à Academia. V. ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 10ª Exposição Triennial...da Academia Portuense das Bellas Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1869*. Porto, Typ. de Manuel José Pereira, 1869. p. 17 (vol. II – pg. 45)

O desenho é oferecido à Academia, pelo autor, no dia 3 de Novembro de 1869. V. LACOAPBA (AFBAUP105-A), 3 Novembro de 1869, fl. 145v. Não se encontrando datado, estimamos que a sua produção seja de 1869.

ponto, a imagem da rigidez que observámos anteriormente. O rosto é tratado com uma grande delicadeza e a expressão não será tão impenetrável quanto isso, revelando um pouco mais da personalidade para além do registo. Conseguimos desvendar aqui uma certa individualidade da personagem. Obviamente que continuamos no campo do retrato e de uma resposta tipificada, no entanto arriscamos referir que se trata de uma imagem mais *humanizada*. A iluminação do rosto repete, a solução que verificámos na fig. 48. O rosto claramente emoldurado pelo cabelo e pelo contorno bem definido destaca-se sobre o fundo branco de papel para dar lugar à mancha escurecida que serve de fundo ao corpo. A separação das duas tonalidades que compõem o fundo faz-se mediante uma linha imaginária que define uma horizontal, ao contrário da linha oblíqua do primeiro caso de estudo, resultando numa maior estabilidade da composição. O traçado é visível criando uma imagem mais expressiva, com alguma textura, detectável numa observação aproximada, o que normalmente não acontecia, já que os retratos eram colocados pendurados numa parede, para serem vistos nunca com esta proximidade.



fig. 50 Retrato de D. Luís I
1881
carvão e giz branco s/ papel
inv. MNSR909

O retrato de D. Luís I¹⁸⁴ será porventura a imagem mais convencional das quatro que são apresentadas. Sobre um fundo neutro, de cromatismo homogéneo, está representado o busto, com o corpo voltado para a esquerda e a cabeça voltada a $\frac{3}{4}$ para o mesmo lado. É uma representação convencional do retrato, ilustrando a característica evidente da exactidão onde a identidade do representado está garantida. No entanto pressente-se neste desenho uma certa frieza e um distanciamento face à figura. O rosto é assumido como um ecrã, estão lá todas as características que o identificam, porém não se transpõe a barreira da imagem social. O que vemos é mais uma construção da representatividade social do representado e menos a interpretação sobre o indivíduo. Não existem quaisquer atributos nem nada que *perturbe* a rigidez da imagem. O tratamento do próprio desenho revela uma mancha compacta e bastante densa. A reprodução aqui apresentada não deixa perceber, mas numa observação aproximada da peça original verificamos que carvão apresenta um aspecto quase empastelado, como se tivesse uma camada bastante espessa, impenetrável! A imagem parece mais próxima de uma fotografia do que do desenho, poderíamos então levantar a questão se este desenho não teria sido feito a partir de uma fotografia? O tratamento dos tecidos é muito minucioso e quase que

¹⁸⁴ Este desenho é apresentado na 13ª Exposição Trienal da APBA, onde se lê que foi oferecido à Academia. V. ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 13ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1881*. Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1881. (vol. II – pg. 49)

se pode adivinhar o seu volume e pregas, mas é também no tecido que verificamos um cuidado extremo em diluir a expressão do risco, toda a composição apresenta uma grande homogeneidade de tratamento, criando uma *neblina* que irá *camuflar* o traçado do executante aproximando-se mais uma vez, da linearidade da imagem fotográfica *suave* revelada numa estampa. É um trabalho que revela a habilidade de João Correia culminando num retrato tecnicamente irrepreensível mas pouco expressivo no reflexo dos sinais da sua autoria e da personalidade do retratado.

No *Comércio do Porto* encontramos apreciação feita a este desenho, aquando da sua apresentação na 13ª Exposição Trienal da APBA, onde se refere que o mesmo foi copiado de uma fotografia e como tal *é sempre de pouco valor, desde que se tracta de uma copia, e essa de photographia*¹⁸⁵. Verificamos aqui uma viragem no discurso que até então sempre valorizara a *fidelidade* ao original e a qualidade de *parecer o que é*. Três anos antes (1879) voltavam João Marques da Silva Oliveira (1853-1927) e Silva Porto (1850-1894), ambos discípulos de João António Correia na APBA, após o período de formação, primeiro em Paris, e depois em Itália, concretizando o plano de estudos do Pensionato em Pintura Histórica, o primeiro, e em Pintura de Paisagem, o segundo. A atribuição da pensão do Estado a Silva Porto na Paisagem iria marcar o reconhecimento instituído desse género artístico pela Academia. O regresso dos pintores está na origem da oficialização do naturalismo em Portugal¹⁸⁶. Agora, para além da semelhança com o original, o desenho *devia ser natural*, assiste-se a uma valorização da observação pelo modelo vivo de referência naturalista. E também por isso a transformação do discurso e a apreciação *depreciativa* sobre a cópia no retrato de João António Correia.

A definição de retratista no dicionário¹⁸⁷ refere-se da mesma forma à pessoa que retrata e à pessoa que fotografa. A figura do retratista confunde-se, naturalmente, e revela essa ambiguidade inerente ao próprio acto de retratar. O nosso percurso de estudo da *retratística* em João António Correia irá oscilar sempre nesta ambivalência entre a técnica que produz um resultado óptimo, no reconhecimento do individuo retratado, de perfeita execução, estático, rígido e muitas vezes inexpressivo como uma fotografia, e a expressão dos sinais que nos informam da autoria do artista e da subjectividade do objecto que se mostra perante o nosso

¹⁸⁵ ANÓNIMO – “Exposição de bellas-artes” (Noticiário). *Commercio (O) do Porto*, n.263, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1881 (01 Novembro). fl.1

¹⁸⁶ SILVA, Raquel Henriques da – “Romantismo e Pré-naturalismo” In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa, Temas e Debates, 1995. pp.333-334

¹⁸⁷ FIGUEIREDO, Cândido de – *Grande dicionário electrónico de língua portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora/ Máquinas em movimento, 1996

olhar, o olhar de alguém que procura a marca do artista. Procuramos portanto essa subjectividade que é contraditória com a objectividade do retrato. O retrato é objectivo, universal e inequívoco. No entanto não podemos deixar de referir que o seu trabalho como retratista é irrepreensível a nível técnico, oscilando bastante, no entanto, entre a maior ou menor expressividade.

A técnica e os condicionalismos podem também ser sinais/ canal de criatividade, reveladores da capacidade de adaptação do artista na construção de uma resposta a uma encomenda. Não obstante a resposta objectiva, é possível, ainda assim, conseguir distinguir-se e ir para além da aparência e do gesto mecânico da reprodução fotográfica. Conseguir a expressividade é um desafio maior que podemos rever em João António Correia, sobretudo nos desenhos de retratos. Neste sentido então achamos que podemos falar de marcas individuais mesmo num registo tão convencional como será o retrato. Grande parte da produção pictórica do autor, em pintura, refere-se aos retratos, é nesse sentido parece que dizemos que em João Correia os desenhos parecem representar a liberdade por oposição ao convencionalismo do retrato ou da pintura.

3.3 Do desenho à pintura

Em 1869 António Soares dos Reis (1847-1889) apresentava em Paris a sua escultura o *Negro*, a prova de concurso para admissão à Escola Imperial e Especial de Belas Artes¹⁸⁸, uma imagem construída dentro do espírito académico, premiada na admissão à Escola¹⁸⁹. No Porto, nesse mesmo ano de 1869 João António Correia executava aquela que porventura será a sua obra mais conhecida – *O Negro*. Esta pintura constitui uma obra de excepção no percurso de João Correia, quer pela temática, quer pela exuberância da imagem construída.

Dois anos antes Marciano Henriques da Silva (1831-1867) havia pintado *o Mouro*, influenciado pela mesma fantasia romântica que operara em França, alguns anos antes, que desenvolvera um gosto pela cultura exótica, muito por influência das campanhas Napoleónicas por terras do médio oriente e pela conquista da Argélia, no norte de África, onde encontramos a origem do movimento orientalista. E se em Marciano Henrique conseguimos perceber de uma forma quase óbvia o reflexo dessa influência, pela figura do mouro bem caracterizado, pelo colorido intenso e pelo traje concordante com a sua condição

¹⁸⁸ LIMA, J. A. Pires de – “Estudo de anatomia artística. Variação muscular numa escultura de Soares dos Reis”. In *Museu*, vol. I, n. 2. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1942. p.85

¹⁸⁹ MACEDO, Diogo de – *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*. Lisboa, Revista ocidente, 1943. p.31

oriental. Em João António Correia não verificamos o mesmo espírito, a roupa é *ocultada* pela capa, a mesma capa e a mesma solução de camuflagem que verificámos representada na figura 48, realizada um ano antes, apenas o colorido e o barrete contaminam o quadro com um exotismo superficial. Em toda a pintura revemos um brilho no colorido e expressividade da cor muito peculiar, a fazer lembrar o colorido vibrante de Chassériau. No entanto a



fig. 51 Busto de homem
desenho à pena s/ papel
inv. CMFC323



fig. 52 Cabeça de Negro
1873
desenho a tinta s/ papel
inv. CMC202/14358



fig. 53 O Negro
1869
óleo s/ tela
inv. MNSR1102

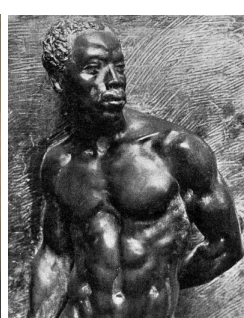


fig. 54 Negro
1869
escultura em gesso
Soares dos Reis



fig. 55 Um Mouro
1867
óleo s/ tela
Marciano Henriques da Silva

caracterização da figura revela alguma ambiguidade, colocando-se entre o exotismo e o academismo. Para além do excelente trabalho técnico, e do registo psicológico do retratado, que alcança um nível de caracterização individual bastante superior aos restantes retratos, esta pintura afigura-se-nos mais como um exercício da exploração plástica do colorido natural da personagem, do que a intenção clara da exploração do exotismo com o mesmo carácter que revemos em Marciano Henriques da Silva, ou nos pintores orientalistas. E essa ideia é tão possível quando verificamos que a temática foi explorada no registo de tinta sobre papel (fig. 51), de grafite sobre papel¹⁹⁰, e na fig. 52 que se apresenta quase como uma duplicação do quadro, realizada quatro anos depois, não sabemos se na continuidade da exploração plástica do tema, ou se seria um ensaio para a passagem a litografia.

O desenho da fig. 51 e o correspondente ao inv. MNSR937 representam o mesmo modelo da pintura mas retratado *naturalmente*, com a sua roupa normal de uma qualquer cidadão do século XIX, são ambos excelentes exemplares de retratos, com o indivíduo caracterizado de uma forma excepcional, com grande atenção aos sinais de identidade e captação da expressão una e pessoal.

O aspecto curioso deste tema é ter sido trabalhado sob diversas abordagens, desde a experimentação de técnicas distintas (grafite, tinta aplicada com aparo de metal, pintura) ao registo de caracterização distinta, o retrato, o desenho, o esboço, como se procurasse aprender

¹⁹⁰ Não foi possível a sua reprodução mas o desenho existe e pertence ao espólio do artista da colecção do MNSR (inv. MNSR937)

o personagem para criar a melhor encenação possível com a pintura. Talvez por isso o resultado seja uma pintura única e quase inclassificável, percebemos os sinais que nos informam das diferentes influências mas não sabemos onde arrumá-la, e talvez por isso se trate, tão simplesmente, de uma obra de arte...sem tempo.

3.3.1 Pintura Histórica

A temática da pintura histórica, explorada na obra de João António Correia, tem nos dois exemplares que a seguir mostramos um particular destaque, quer em termos do impacto que gerou na opinião pública, quer termos da abordagem da temática revelando os sintomas que caracterizavam a concretização dos assuntos, que não se distanciam muito da incursão que o pintor já havia realizado no âmbito da prova do concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura Histórica em 1857.



fig. 56 Rainha Sta. Isabel
desenho à pena s/ papel
inv. MNSR1113



fig. 57 Rainha Sta. Isabel
1877
óleo s/ tela
inv. MNSR576



fig. 58 Auto de Fé
[1869]
óleo s/ tela
inv. MNSR74

O tema da *Rainha Santa distribuindo esmolas aos pobres* é recorrente na obra de João Correia, um tema que o acompanha ao longo de vinte e tres anos¹⁹¹. A primeira referência ao tema encontra-se na 5ª Exposição Trienal da APBA¹⁹², no ano de 1854 onde seria apresentado um pequeno quadro, um esboço a óleo, que teria sido enviado de Paris¹⁹³. Mais tarde, passados doze anos, voltamos a encontrar o tema, desta vez apresentado como obra acabada, numa pintura a óleo, na 9ª Exposição Trienal da APBA¹⁹⁴. Tratava-se de um quadro e grandes

¹⁹¹ Este período está delimitado pela referência mais antiga que encontrámos, atestada pelas fontes impressas, nomeadamente pelos catálogos publicados das Exposições Trienais da APBA, e pela mais recente, na data contida no quadro pertencente ao espólio do artista do MNSR (fig. 57). Pelo que pode ter ocorrido outras abordagens sobre as quais não tivemos conhecimento.

¹⁹² ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catálogo das obras apresentadas na Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1854*. (5ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1854. p. 35 (vol. II-pg. 40)

¹⁹³ CARNEIRO, M. J. - "Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa" In *Miscellanea Litteraria*, n. 8, Porto, 1860.p.123.

¹⁹⁴ ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catálogo das obras apresentadas na 9ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1866*. Porto, Typographia de Manuel José Pereira, 1866. p. 20 (vol. II-pg. 45)

dimensões (c. 125x86cm), que hoje se encontra numa colecção particular¹⁹⁵, cujo esquema compositivo é possível associar ao esboço de estudo sobre o tema, aqui apresentado (fig. 56). A obra que aqui mostramos (fig. 57) corresponde a uma incursão mais tardia (1877) sobre o tema, no entanto pelo que observámos da grande composição, nomeadamente o grupo central, formado pela rainha, o pagem, e as figuras que os rodeiam, aproxima-se bastante, em termos de caracterização de cada uma das personagens e do carácter geral da encenação. Uma pintura perfeitamente estável, onde o centro da composição é ocupado pela rainha, colocada sobre um pódio, que se inclina ligeiramente dirigindo-se aos populares que a envolvem. Uma composição de referente claramente clássico e académico.

A sombra projectada na parede do castelo compõe uma diagonal perfeita, rematada de um lado pela cruz processional e no outro por um ancião representado no lado esquerdo da composição. A marcação clara da diagonal na pintura é uma recorrência nas composições do pintor que já encontrámos no quadro *Pedro em casa de Maria mãe de João*¹⁹⁶. A apreciação da crítica ao quadro foi extremamente favorável, classificando-o de *brilhante*, destacando a caracterização de cada uma das figuras, das expressões faciais, o colorido harmonioso, referindo como *uma das melhores produções do hábil pincel do snr. João Correia*¹⁹⁷, por seguir *as boas tradições, a principal das quais é incontestavelmente a correcção do desenho*. Talvez o sucesso da obra tenha justificado a recorrência do tema, justificando, do mesmo modo, a passagem da pintura a litografia¹⁹⁸, que encontramos na exposição seguinte, três anos depois.

*É magnífico o Auto de Fé*¹⁹⁹ assim começava a crítica ao quadro apresentado por João António Correia na 10ª Exposição Trienal da APBA²⁰⁰, uma obra de pintura histórica desenvolvida para responder ao art.º 11 dos Estatutos da Academia²⁰¹. A pintura constrói uma encenação sobre os autos de fé, executados pela Inquisição, estruturada de forma idêntica à pintura anterior. Sobre um pódio, caracterizado da mesma maneira, encontramos a figuras

¹⁹⁵ Encontrámos a informação, junto do Museu Nacional Soares dos Reis, de que o quadro de grandes dimensões, que cremos corresponder ao exibido na Exposição Trienal da APBA, encontra-se em poder de um particular, identificado, possuindo também um pequeno esboço a óleo, sobre o mesmo tema, que pode corresponder ao esboço a óleo apresentado na Exposição de 1854.

¹⁹⁶ V. cap. I pp. 25-26

¹⁹⁷ ANÓNIMO – “Academia Portuense de Bellas-Artes”. *Commercio (O) do Porto*, n.256, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1866 (01 Novembro). fl.1 Cf. ANÓNIMO – “Exposição de bellas-arts” (Noticiário). *Diario Mercantil*, n.2039, Porto, Typ. do Diario Mercantil, 1866 (3 Novembro). fl. 1v.

¹⁹⁸ A litografia é oferecida à Academia na Sessão de Conferência Ordinária. V. LACOAPBA (AFBAUP105-A), 3 de Novembro de 1869. fl. 145v Cf. ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 10ª Exposição Triennial...da Academia Portuense das Bellas Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1869*. Porto, Typ. de Manuel José Pereira, 1869. p. 26 (vol. II-pg. 46)

¹⁹⁹ REZENDE, Francisco José – “Bellas-Artes” (Noticiário). *Commercio (O) do Porto*, n.283, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1869 (05 Dezembro). fl.1

²⁰⁰ ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 10ª Exposição Triennial...da Academia Portuense das Bellas Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1869*. Porto, Typ. de Manuel José Pereira, 1869. p. 27

²⁰¹ V. nota 111

principais, o inquisidor e o mártir reclinado no sobre a estrutura montada em paus prestes a se consumir em chamas. A linha diagonal é formada pelo estandarte no lado esquerdo, a figura encapuçada e a posição do corpo mártir, contorcido e entendendo a perna esquerda completa essa leitura diagonal. Todo o conjunto é imbuído de uma tensão que expressa um grande dramatismo, que constitui a novidade em relação ao quadro anterior.

A brancura do mártir quase que se confunde com uma figura etérea que irradia uma aura de transcendência, mas não a concretiza objectivamente. As expressões faciais e a linguagem transmitida pelo movimento dos corpos constrói uma encenação de desespero invocando as pinturas dos românticos franceses²⁰², no entanto o carácter visceral e *apaixonado* destes exemplos, perde-se nas figuras limpas e na pincelada lisa e inexpressiva de João Correia, a mão não acompanhou a intenção, o lado racional, da perfeita execução e um óptimo desenho, sobrepôs-se ao lado emocional da expressividade apaixonada. Faltou-lhe a *vibratilidade* que verificamos nos seus desenhos.

O MNSR possui um esboço a óleo²⁰³ desta pintura que cremos ser anterior, onde se verificam algumas diferenças sendo que a obra final concretiza um conjunto de novos elementos, o inquisidor era um personagem velho e neste aparece novo, com maior vigor, conferindo uma força maior ao personagem que é indispensável para que se estabeleça o confronto e tensão entre os dois personagens principais, um outro elemento novo foi a introdução do estandarte, à esquerda que contribui da mesma forma para intensificar o dramatismo da encenação.

Um outro elemento a assinalar é a presença da figura do lado esquerdo, em primeiro plano, a fazer lembrar a figura que assinalámos no quadro de *S. Pedro*, como se fosse o observador dentro do quadro.

A obra seduziu na altura e ainda seduz, sobretudo, muito pela qualidade da execução. A partir desta pintura o artista executou uma litografia²⁰⁴, talvez porque o sucesso junto da opinião pública a tenha justificado.

²⁰² Imaginamos por exemplo as figuras contorcidas de Eugène Delacroix ou de Théodore Géricault.

²⁰³ inv.MNSR222

²⁰⁴ A litografia – *um auto de fé* - é oferecida à Academia na Sessão de Conferência Ordinária. V. LACOAPBA (AFBAUP105-A), 3 de Novembro de 1869. fl. 145v Cf. ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 10ª Exposição Trienal...da Academia Portuense das Bellas Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1869*. Porto, Typ. de Manuel José Pereira, 1869. p. 26

3.4 Autorepresentação

A auto-representação pode ser assumida pelo desejo de imortalidade, de perpetuação da memória. O auto-retrato não será *mais uma* tipologia de registo pictórico, já que implica uma relação necessariamente diferente entre o sujeito e o objecto da representação. O artista constrói um espelho de captação da imagem física e/ou psicológica. Esta ideia do reflexo remete para a imagem *narcisista* de marcar o lugar do sujeito e de lhe conferir uma confiança identitária, de afirmação pessoal e exaltação do eu. O reflexo na tela devolve-nos a imagem representando o artista como se vê ou como quer ser visto.

Conhecemos dois auto-retratos de João António Correia, e sabemos que por duas vezes estiveram expostos nas Exposições Trienais da APBA, duas auto-representações, uma em 1848²⁰⁵ e outra em 1863²⁰⁶. Em ambas representações aqui reproduzidas, o artista aparece

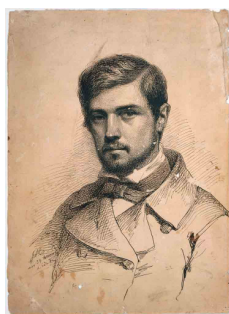


fig. 59 Auto-retrato
1846
desenho a tinta s/ papel
inv. MNAA3261



fig. 60 Auto-retrato
n. dat.
óleo s/ tela
inv. MNSR495



fig. 61 Auto-retrato
A. Roquemont.
óleo s/ tela
inv. MNSR10

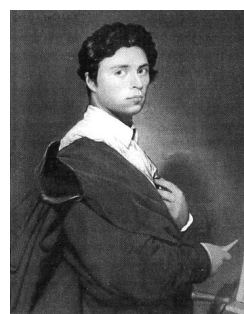


fig. 62 Auto-retrato
1804 J. A. D. Ingres
óleo s/ tela

retratado com aparência muito jovem, no entanto cremos ser possível estabelecer tempos distintos para cada um deles. A nossa primeira sensação seria assumir o desenho como um ensaio para a pintura, mas logo verificamos o carácter acabado do desenho, como um produto final e não ferramenta auxiliar, e um conjunto de sinais subtis que sugerem a execução em tempos diversos.

A fig. 59 apresenta a inscrição, imediatamente a seguir à assinatura – *J.A.C.* – que refere: *aos 24 annos de idade*, esclarecendo que o retrato teria sido desenhado em 1846. Nessa sequência estimamos que este tenha sido o retrato apresentado na exposição de 1848.

A fig. 60 não está datada, no entanto a sua caracterização indicia tratar-se de um pintor mais maduro, comparado com o desenho, pelo que pode corresponder ao retrato apresentado na exposição de 1863, já que o catálogo refere-se a uma pintura. Mas com isso não podemos

²⁰⁵ CARNEIRO, M. J. – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa” In *Miscellanea Litteraria*, n. 7, Porto, 1860. p.101.

²⁰⁶ ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 8ª Exposição Triennal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1863*. Porto, Typographia de C. Gandra, 1863. p.9 (vol. II-pg. 43)

concluir que a data seja próxima da data da exposição, até pelo historial do próprio processo de concepção das obras em João Correia, que já percebemos que é um processo lento, com reincidências e várias variações sobre o mesmo tema. O que podemos adiantar é que será anterior a 1863. A considerar esta pintura como o auto-retrato apresentado em 1848, seria muito próximo da caracterização expressa no desenho, e a pintura revela, efectivamente, uma fisionomia mais madura e com alguma distância do primeiro.

O desenho revela um jovem com um olhar inquiridor e brilhante, a expressão da expectativa e a inquietação, evidenciada pelo traçado do desenho, nervoso, vibrante e expressivo. Os traços curtos cruzam-se para criar uma trama regular, à maneira da gravura, que quando nos afastamos revela as manchas, sombras e luzes que caracterizam o rosto de uma forma bastante precisa, quase *cirúrgica*. O fundo do desenho é neutralizado, concentrando toda a atenção na figura, e em especial no rosto, como evidência da personalidade do retratado²⁰⁷. O rosto é muito trabalhado, e o vestuário revela apenas os contornos essenciais para a definição da forma. Quando o pintor desenhou este retrato estaria a frequentar, ou já teria acabado o 2º ano como voluntário na APBA, nos dois anos que frequentou a APBA, após ter cumprido os 5 anos do Curso de Pintura. E, são evidentes, que já podemos falar de um desenhador exímio.

A pintura revela um ar mais grave, e cremos que transparece a consciência da auto-representação como uma construção social. Ou seja, o auto-retrato pintado mostra um pintor de expressão confiante, mas também uma pose mais estudada, mais tensa e consciente da imagem que quer mostrar, ou como quer ser visto. Todos os elementos são pensados e os efeitos antecipados – o rosto iluminado, o colarinho branco, e a capa que cai sobre as costas, ocultando parte do corpo, mas também conferindo um ar mais dramático e eloquente à encenação criada. Muito próximo da encenação criada por Ingres (fig. 62), onde verificamos o mesmo aparato da capa, o colarinho muito claro a emoldurar um rosto pleno de luz e de confiança.

Embora possamos também estabelecer o paralelismo com o auto-retrato de Roquemont, o retrato de João Correia está longe da naturalidade expressa naquele. Mas também cremos que será propositado, a encenação de Correia revela a intenção clara de criar uma imagem para a eternidade, para ser vista, a de Roquemont, por outro lado, parece muito

²⁰⁷ MARKL, Alexandra Reis Gomes – *A renovação do retrato: desenhos portugueses, 1800-1850*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, [2007]. Desdobrável. fl.4

mais intimista, e voltada para dentro, na exploração do *eu*. João Correia está empenhado em construir um *outro*, quase idealizado, na consolidação de uma imagem de representatividade voltada para fora. João Correia apresenta-nos a forma como quer ser visto, perfeitamente consciente do seu valor, do estatuto alcançado e do lugar que ocupa na trama académica e social.

Cremos que perante as evidências e divergências entre os dois, podemos falar de tempos e expectativas diferentes, e de uma maturidade consciente distante da expressividade do primeiro.

Ambos expressam bem as diferenças entre o desenho e a pintura em João Correia, não obstante a pintura se tratar de um registo propositadamente mais contido e grave, o desenho destaca-se, sempre, pela inquietação e expressividade da linha.

Apesar da distância entre os dois exemplares verificamos nestas duas obras do autor, de um modo particularmente evidente, a ambivalência que percorre a sua obra, que contrapõe ao registo limpo, rigoroso e bem executado da sua pintura, com um outro registo (desenho) mais solto, mais expressivo, com a construção por traçado de uma imagem caracterizada pela qualidade de *vibratilidade*.

4. Notas finais

João António Correia faleceu a dezasseis de Março de 1896, à uma hora da manhã, no Largo do Corpo da Guarda, a sua residência. E conforme podemos perceber pelo registo de óbito *não fez testamento*²⁰⁸.

A conferência da APBA reúne-se no dia 28 de Março de 1896, para registar em acta *um voto de profundo sentimento pelo fallecimento do abalisado professor de pintura histórica e Director d'este Instituto artístico, o Snr João Antonio Corrêa (...)*²⁰⁹.

A inventariação da obra de João Correia foi atribuída a João Marques da Silva Oliveira²¹⁰, que dos objectos artísticos, pertencentes ao espólio do artista, refere uma listagem de obras que foram seleccionadas para serem adquiridas pela Academia, obras consideradas úteis para os estudos dos alunos²¹¹, os objectos constantes da listagem, que não foram seleccionados para a Academia, teriam sido reencaminhados para o leilão. Assim sendo conhecemos uma parte do conjunto da obra do pintor, a que foi adquirida pela Academia, quanto à listagem completa da inventariação sabemos que existira²¹², mas não a localizámos. O anúncio do leilão do espólio de João António Correia encontra-se no *Comercio do Porto*²¹³, onde podemos aferir, pela descrição do referido anúncio, que constava de um conjunto de 75 pinturas entre as quais constavam obras de João Correia e de seu irmão Guilherme, de João Baptista Ribeiro, de João Glama, etc. Do mesmo modo refere a existência de vários desenhos dos irmãos Correia e um conjunto numeroso de gravuras, entre as quais a *Ceia* de Leonardo da Vinci. Litografias, fotografias e um conjunto de gessos. O leilão teria início a 2 de Junho de 1897, no Largo do Corpo de Guarda, n.32²¹⁴.

²⁰⁸ ADP – Paróquia da Sé, *Registos de Óbitos*. (1896/01/02 – 1896/ 12/ 30). Livro 58, 1896, 39v, 156 (vol. II-pg. 36)

²⁰⁹ LACOAPBA (AFBAUP 107), 28 Março de 1896, fl. 68-68v.

²¹⁰ LACOAPBA (AFBAUP 107), 30 Junho de 1897, fl. 81v.- 82

²¹¹ LACOAPBA (AFBAUP 107) – *ibid.* – Cf.

²¹² *Na relação de objectos de belas-artes que faziam parte do espólio do artista, o qual foi vendido em leilão em Maio de 1897, sob o número 16 vem citado " Esboço para o altar-mór da igreja de Santo Ildefonso" com a louvação de 10\$000. Ignoro onde para hoje.* In VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p.47. Esta nota de Pedro Vitorino dá-nos conta da existência da relação dos objectos, embora a data referida para o leilão (Março de 1897) não corresponda com as datas verificadas nos periódicos. Nessa sequência cremos que os anúncios serão mais próximos da verdadeira data.

²¹³ ANÓNIMO – "Collecção artística" (Noticiário) *Comercio (O) do Porto*, n.128, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1897 (1 Junho). pg. 1(vol. II-pg. 57)

²¹⁴ ANÓNIMO – Anúncio n. 3389 (Annuncios) *Comercio (O) do Porto*, n.128, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1897 (1 Junho). fl. 2. Outro anúncio dá-nos conta de que o leilão seria organizado pelo agente Cardoso. – Cf. ANÓNIMO – Anúncio n. 3507 (Annuncios) *Comercio (O) do Porto*, n.130, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1897 (3 Junho). fl. 2. Depois desta última referência deixamos de encontrar qualquer informação sobre o processo de leilão, quanto tempo durou, ou quem foram os compradores. A listagem de obras também não aparece reproduzida. (vol. II-pg. 58)

Conclusão

Terminado o processo de investigação e de elaboração desta tese propomos um movimento transversal de (re)leitura do corpo de texto, como um *travelling*, revendo os momentos mais importantes e os factos de maior destaque para a construção deste epílogo.

O percurso de aprendizagem de João António Correia decorre quase em paralelo com a fundação do ensino artístico e a institucionalização da Academia Portuense de Belas Artes. Após a sua formação na APBA, o autor empreende a viagem e o contacto com uma realidade substancialmente diferente. Percorrendo os ateliers de diversos mestres em Paris, onde permaneceu por seis anos, assistiu ao confronto entre as correntes neoclássicas, naturalistas e românticas, que de alguma forma iriam contaminar a sua obra.

O regresso ao Porto concretiza a sua entrada no ensino, e a instituição de um modelo de aprendizagem distinto. João António Correia iria integrar a renovação do corpo docente, em função desde a nomeação ocorrida aquando da fundação Academia, reservando para si próprio um papel de renovador no ensino. As informações que fomos recolhendo porém, não ilustram de forma evidente a que nível e de que forma ocorreu essa renovação. No entanto conseguimos perceber, quer pela expressão da opinião pública, quer pela notoriedade das gerações que se formaram sob a sua direcção, que estaria assegurada uma formação sólida, de destreza técnica e reveladora de expressões individuais. O que até então se caracterizara por um corpus homogéneo, em que os discípulos da APBA mostravam fracos resultados, manifestados pelas obras nas exposições, que recebiam apreciações pouco favoráveis, transforma-se por intersecção do Mestre num ensino mais qualificado, preparando os seus alunos de forma eficaz, e capazes de concorrer e superar os obstáculos, nomeadamente com o sucesso dos alunos pensionários em Paris, que obtiveram resultados óptimos, perante uma concorrência altamente competitiva.

Por outro lado a sua capacidade pedagógica revelara-se actual e capacitada para acompanhar a actualização do discurso formal que rapidamente se transformara com o surgimento do naturalismo. Não sendo um naturalista, João Correia conseguira preparar os seus alunos para que escolhessem o percurso pessoal que entendessem, mesmo que díspar das suas opções estéticas.

A par da renovação no ensino, João António Correia inicia um novo ciclo, na constituição de uma tipologia na retratística, construída na herança de seu Mestre Roquemont, que consolida a resposta eficaz a uma clientela específica, que procurava no retrato o

mecanismo de afirmação social e a tradução de um modo de vida voltado para as demonstrações de poder e de estatuto.

O patrocínio e apoio de algumas individualidades da cidade do Porto, nomeadamente o padre Vilaça, que seria o principal responsável pela sua ida para Paris, ou José de Amorim Braga, possibilitaram a sua entrada e permanência no mercado da retratística, pelo que compôs uma galeria bastante considerável de retratados, quer desenhados, quer pintados.

A sua notoriedade, alcançada pelo seu talento, mas também pelo estatuto conquistado com a projecção que a Academia lhe potenciava, bem como o apoio dos seus benfeitores, possibilitou o acesso a encomendas que lhe trariam grande prestígio e a consolidação de um nome como uma marca de referência. Falamos das encomendas para a Igreja de Santo Ildefonso, sendo que iria substituir um nome de peso, nada menos que o seu Mestre Roquemont. E também das encomendas dos retratos régios para diversos organismos de grande protagonismo na cidade do Porto. Ou a encenação criada para a entrada régia em 1863, a par com outros cenógrafos e artistas estrangeiros, foi escolhido o nome de João Correia para proceder à elaboração da estrutura efémera que iria marcar uma das artérias de maior visibilidade. Todas estas encomendas de excepção são reveladoras do estatuto alcançado pelo artista e da sua capacidade de aliar o conhecimento técnico, que dominava, à construção de uma resposta eficaz e optimizada.

Outra característica a destacar da personalidade artística de João António Correia, e que ficou demonstrada por este trabalho, será a sua versatilidade e capacidade de adaptação aos condicionalismos de solicitações diversas, desde o desenho à litografia, criando sempre uma resposta circunstanciada.

O percurso de (re)conhecimento da sua obra leva-nos a considerar a primazia do desenho sobre a obra de pintura. Os desenhos revelaram ser mais vigorosos, mais expressivos e, sobretudo, reveladores de um artista maior, e da sua maturidade artística. O desenho parece indiciar um maior à vontade com as ferramentas ou, então, quem sabe, o seu carácter transitório e *efémero*, constituindo um registo mais livre de condicionalismos e campo privilegiado de experimentação, assegure a liberdade necessária para poder criar, sem os constrangimentos de uma obra acabada, mais exigente e mais representativa, em termos de compromisso social, como seria a pintura ou o retrato a óleo.

A cor poderia ser uma das justificações para as grandes diferenças entre o desenho e a pintura, mas então voltamos ao *Negro*, e às cópias de alguns quadros, feitas no museu do

Louvre, que encontrámos no Museu Nacional Soares dos Reis, e percebemos que o domínio da cor também existe, revelando um trabalho seguro, de destreza técnica em relação a essa componente. No entanto, os trabalhos monocromos revelaram ser de maior qualidade, provavelmente porque a cor *não distrai*. Tratando-se de um registo monocromático, é dada a mesma importância a todos os elementos que compõem o desenho, sem que um ganhe maior peso, ou maior presença, em relação a outro, e a visão fica mais clara e as opções tornam-se mais evidentes. Por outro lado a velocidade do registo pode determinar a sua expressividade, os desenhos de retratos são trabalhos mais rápidos, embora respondendo da mesma forma aos formalismos impostos pela retratística, são registos de certa forma mais livres, mais fluidos. O desenho em João António Correia é tanto mais surpreendente quando confrontado com a sua pintura estática e serena.

Na capa colocámos o auto-retrato de João António Correia que se revela pela metade, deliberadamente o autor espreita, tão só, porque a condição de estar *entre* (a construção académica e a expressão romântica) justifica essa opção. Para nós a obra de João Correia revela essa ambivalência de uma resposta tocada de algum ecletismo. Conseguimos vislumbrar uma forte matriz académica, produto de uma aprendizagem assegurada pelos valores clássicos, e de um lugar no epicentro da Academia, o que de certa forma condicionava a sua liberdade de expressão, por ele próprio ser o reflexo desse sistema de ensino, mas também o representante de um modelo instituído. A resposta esperada pressupunha que fosse reveladora dessa construção académica. Não obstante, percebemos alguns sinais de contaminação de valores da expressão romântica, em algumas pinturas como o *Auto de Fé*, ou de forma mais evidente no *Negro*, que materializam o resultado das suas experiências no contacto com a realidade parisiense, nomeadamente com a obra de Chassériau, ou de forma mais distante com Ingres.

Este posicionamento de *estar entre* possibilitou a aceção de um lugar claramente definido, que foi o que escolheu e construiu a sua reputação, mas não impediu que fosse permeável a influências e tolerante com a diferença.

O *estar entre* refere-se a um estado, voltado para a experimentação, ancorado no real, aberto sempre com múltiplas entradas de onde irradiam diversas ligações e pontos de contacto com outros modos de fazer e de conceber. O *estar entre* permitiu-lhe construir um pensamento onde os conceitos não estão pré-determinados e não parte de um ponto central,

deixa-se contaminar pela fluidez das formas em Chassériau, ou pelo seu colorido exuberante, ou pelo *naturalismo* de Roquemont, e possibilitou certamente enriquecer o processo de ensino/ aprendizagem com os seus alunos.

Quicá a mais valia de João António Correia fosse mesmo a de ser a inspiração libertadora para os seus discípulos, não criando os artistas formatados mas abrindo espaço para a liberdade/ criatividade individual de desenvolver um percurso único de expressão pessoal.

Falar de romantismo em João António Correia, não será uma tarefa imediata, já que a sua produção fica limitada em grande parte pela dedicação ao ensino e à elaboração dos retratos.

Se pensarmos no Romantismo como a reacção ao Academismo, e a génese de uma procura pela marca de autor, e do percurso individual de cada artista pela sua expressão pessoal e una, então podemos falar de *um* João António Correia romântico na medida em que a sua reacção face à Academia conduz à sua saída do país para estudar em Paris, proporcionando um processo de procura individual, o contacto com novos e velhos/ clássicos valores, e o contacto directo com a obra e com os artistas, construindo ou consolidando uma personalidade mais tolerante à novidade e aos valores e potenciais individuais, que irá se reflectir não de forma imediata na sua obra, mas antes no relacionamento de Mestre/ Discípulo, possibilitando a cada um dos seus alunos desenvolver o seu potencial talento.

Falamos de um espírito romântico mais afim com o seu papel pedagógico, no sentido da liberdade da criação e da expressão individual, e menos no romantismo expresso nas suas obras. Exceptuando experiências como o *Negro*, o reflexo literal não é óbvio. Verificamos manifestações subtis na pintura e uma grande expressividade e movimento – vibratilidade – no desenho, sem dúvida romântico de expressão e de garra, construindo obras melhor caracterizadas e individualizadas.

João António Correia foi um renovador, quer na sua concepção de retratista da 2ª metade do séc. XIX, quer como renovador no ensino, não tanto pela questão programática, mas, mais por uma questão metodológica e ideológica, de transformação na própria acepção da concepção artística e do artista, proporcionando o espaço e a liberdade para a expressão individual, expressa nas obras dos seus distintos alunos e discípulos, como sejam Soares dos Reis, Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, Henrique Pousão, Sousa Pinto, José de Brito,...

Quando iniciámos este percurso dizíamos que nos interessavam mais as rupturas que as persistências, no entanto este trabalho revelou que na persistência se encontrou a renovação. Quer pela persistência das formas e temas em João Correia, que despertou um entendimento claro e consciente do seu lugar, criando no entanto espaço e tolerância para se deixar contagiar e inculir a expressão individual dos discípulos. Quer pela nossa própria persistência em conseguir concretizar esta dissertação que manifestou uma renovação no entendimento e consolidação do autor e da sua obra.

Câmara Municipal do Porto / MNSR (CMP/ MNSR)

(Obras da Câmara Municipal do Porto em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis)

Espólio de João António Correia

4 pinturas

Retrato de Paulino de Oliveira (1851)*; Natureza Morta – Lebre (1862)*; cópia de Auto-Retrato de Rembrandt (n. dat.); Cabeça de estudo (n. dat.);

Casa Museu Fernando de Castro/ MNSR (CMFC)

Obras de João António Correia

1 pintura – Busto de homem/ Retrato (Francisco Eduardo da Costa), inacabado/ estudo (n. dat.)

5 desenhos – Busto de homem de meia idade/ estudo (n. dat.)*; Retrato de homem (n. dat.)*; Busto de homem novo com traje renascentista/ esboço (n. dat.); Busto de homem/ Retrato (1887)*; Busto de homem/ Retrato (1843)*

Associação Comercial do Porto (ACP)

Obras de João António Correia

2 pinturas – Retrato de D. Maria II (n. dat.); Retrato de D. Luís I (n. dat.)

Igreja de Santo Ildefonso – Porto

Obras de João António Correia

1 pintura – Capela-Mor, Painel representando S.^{to} Ildefonso adorando a Custódia [1858]

Casa Museu Teixeira Lopes/ Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia (CMTL)

Obras de João António Correia

4 pinturas – Retrato de senhora (n. dat.); Busto de homem/ esboço (n. dat.);

Retrato de Francisco José Resende (n. dat.); Retrato de senhora (n. dat.)

11 desenhos – Estudo/ esquiço e Estudo de imaginária/ esquiço (n. dat.); Estudo/ esquiço e Estudo de figura humana/ esquiços (n. dat.); – Estudo/ esquiço (n. dat.); Retrato de senhora (n. dat.)*; Retrato de rapariga (1858)*; Academia/ figura masculina (n. dat.); Retrato de homem/ [Auto-retrato] (n. dat.)*; Cristo crucificado/ esboço (n. dat.); Retrato de homem (n. dat.)*; Estudo/ esquiço (n. dat.); Cabeça de homem/ esboço (n. dat.)*;

1 litografia – Retrato do Duque de Loulé (1867)

Solar Condes de Resende/ Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia (SCR)

Obras de João António Correia

1 pintura – Retrato de D. Maria II/ esboço (n. dat.)

Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) / Lisboa

Obras de João António Correia

2 desenhos – Cena familiar (1843)*; Auto-Retrato (1846)*

Museu Nacional Machado de Castro (MNMC) / Coimbra

Obras de João António Correia

2 desenhos – Busto masculino – jovem (1879)*;

Retrato de homem (n. dat.)*

Museu Municipal – Colecção Telo de Moraes/ Câmara Municipal de Coimbra (CMC)

Obras de João António Correia

1 desenho – Cabeça de negro (1873)*

Museu de Arte e Arqueologia de Viana do Castelo/ Câmara Municipal de Viana do Castelo (MAAVC/ CMVC) / Viana do Castelo

Obras de João António Correia

2 desenhos – Cabeça de velho [1895]; Menino adormecido (n. dat.)*

Museu Grão Vasco (MGV) / Viseu

Obras de João António Correia

1 desenho – Paisagem com casario e rio (1862)

Casa Museu Almeida Moreira/ Câmara Municipal de Viseu (CMAM) / Viseu

Obras de João António Correia

2 desenhos – Cabeças (n. dat.); Tema mitológico (n. dat.)*;

Casa dos Patudos/ Museu de Alpiarça (CP-MA)

Obras de João António Correia

1 desenho – A Virgem com o Menino (1856)*

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

Obras de João António Correia

4 gravuras – O Marechal de Campo, Barão de Lordello. Jozé da Fonceca e Couvêa (1846); Francisco Eduardo da Costa (1850); Duque de Loulé (1867); Augusta Albertini (n. dat.)

FONTES Manuscritas

Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (AFBAUP)

Livro de Actas das Conferencias Ordinárias da Academia Portuense de Belas Artes. 1837-1849. (AFBAUP 105)

Livro de Actas das Conferencias Ordinárias e Extraordinárias da Academia Portuense de Belas Artes. 1849-1883. (AFBAUP 105 A)

Livro de Actas das Conferencias Ordinárias da Academia Portuense de Belas Artes. 1883-1890. (AFBAUP 106)

Livro de Actas das Conferencias Ordinárias da Academia Portuense de Belas Artes. 1890-1903. (AFBAUP 107)

Livro de Actas das Conferencias Gerais da Academia Portuense de Belas Artes. 1842-1896. (AFBAUP 114)

Livro Coppiador dos Officios para o Governo. (AFBAUP 125)

Livro Coppiador dos Officios para o Governo. (AFBAUP 126)

Livro Coppiador dos Processos d'Aposentadoria. (AFBAUP 16)

Livro de Correspondencia entrada do Governo. 1864-1898. (AFBAUP 5)

Livro de Matrículas – Anatomia/ Ordinários. 1838 – 1901. (AFBAUP 17)

Livro de Matrículas – Anatomia/ Voluntários. 1837 – 1917. (AFBAUP 166)

Livro de Matrículas – Perspectiva/ Ordinários. 1838 – 1877. (AFBAUP 20)

Livro de Matrículas – Perspectiva/ Voluntários. 1837 – 1903. (AFBAUP 168)

Livro de Matrículas – Pintura/ Ordinários. 1837 – 1923. (AFBAUP 165)

Livro de Matrículas – Pintura/ Voluntários. 1838 – 1857. (AFBAUP 24)

Livro de Registo de Decretos, Aviso e Portarias do Governo. 1836-1898. (AFBAUP 4)

*Catalogo dos Desenhos pertencentes à Academia Portuense de Bellas Artes. 1897.
(AFBAUP 265)*

Pasta contendo documentação avulsa. [18--]. (AFBAUP 56)

Pasta contendo documentação avulsa. 1871-1902. (AFBAUP 58)

Pasta contendo documentação avulsa. [18--]. (AFBAUP 63)

Obs. Processos de Taddeo Maria D’Almeida Furtado e de Marques da Silva Figueiredo apresentados ao Concurso para provimento do proprietário da cadeira de Desenho da Academia Portuense de Belas Artes no ano de 1843.

*Escola Superior de Belas-Artes do Porto/ Processo do aluno/ João António Correia.
1839 -1845. 9f. (AFBAUP 63)*

Arquivo Distrital do Porto (ADP)

ADP – Paróquia da Sé, *Registo de Baptismos*. (1820/ 08/ 31-1825/ 06/ 23).

Livro 38, 1823, 126v, 1

ADP – Paróquia da Sé, *Registos de Óbitos*. (1896/01/02 – 1896/ 12/ 30).

Livro 58, 1896, 39v, 156

ADP – Paróquia de Cedofeita, *Registos de Óbitos*. (1890/01/01 – 1890/ 12/ 31).

Livro 146, 1890, 76, 302

ADP – *Passaportes a Nacionaes para fora do Reino*. (1848/ 05/ 08 – 1848/ 11/ 07).

Livro 17, 1848, 110v, 409

Beaux Arts de Paris l’École Nationale Supérieure (BAPens)

Beaux Arts de Paris l’École Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Guillaume Corrêa. 1851. 4f.

Acessível em Archives Nationales (AJ⁵² 256). Paris

Beaux Arts de Paris l'École Nationale Supérieure/ Dossier scolaire de Jean Corrêa. 1849. 6f. Acessível em Archives Nationales (AJ⁵² 256). Paris.

Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP)

REIS, Henrique Duarte e Sousa – *1863 Recordação da primeira visita que como Rei fez a esta Invicta Cidade do Porto Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Dom Luís Iº acompanhado de Sua Magestade a Rainha.* 1863. 65 fls. Acessível em BPMP Reservados, Porto.

FONTES Impressas

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catálogo de pinturas, desenhos, esculturas, architecturas, flores, e outros objectos d'arte, feitas pelos professores e discípulos da Academia Portuense das Bellas Artes...* (4ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1851.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catálogo das obras apresentadas na Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1854.* (5ª Exposição Trienal). Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1854.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 6ª Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1857.* Porto, Typographia de Gandra & Filhos, 1857.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 7ª Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1860.* Porto, Typographia de C. Gandra, 1860.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 8ª Exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1863.* Porto, Typographia de C. Gandra, 1863.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 9ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1866.* Porto, Typographia de Manuel José Pereira, 1866.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 10ª Exposição Triennial...da Academia Portuense das Bellas Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1869*. Porto, Typ. de Manuel José Pereira, 1869.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES - *Catalogo das obras apresentadas na 11ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1874*. Porto, Typographia de Manuel José Pereira, 1874.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 12ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1878*. Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1878.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na 13ª Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1881*. Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1881.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na decima-quarta Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 31 do mez d'Outubro de 1884*. Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1884.

ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES – *Catalogo das obras apresentadas na decima-quinta Exposição Triennial ... da Academia Portuense das Bellas-Artes ... no dia 1 de Dezembro de 1887*. Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1887.

CORREIA, João (org.) – *Catalogo de Quadros a oleo. Organizado por João Correia Professor que foi da Academia de Bellas Artes do Porto*. Catálogo. Porto, [s. n.], 1908. 7 fls.

FONTES Impressas Periódicos

Almanak da Cidade do Porto para o anno de 1846. Porto [s.n.], (Typ. Commercial do Portuense), 1846.

Braz Tisana (O), n.84, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1851 (14 Outubro).

Braz Tisana (O), n.230, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1854 (9 Outubro).

Braz Tisana (O), n.246, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1854 (27 Outubro).

Catalogo Official da Exposição Intenacional do Porto em 1865. Porto, Typ. do Commercio, 1865.

Commercio (O) do Porto, n.128, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1897 (01 Junho).

Commercio (O) do Porto, n.130, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1897 (03 Junho).

Defensor (O), n.237, Porto, Typ. Comercial, 1848 (17 Outubro).

Diario Mercantil, n.2039, Porto, Typ. do Diario Mercantil, 1866 (3 Novembro).

Nacional (O), n.248, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1854 (30 Outubro).

Nacional (O), n.255, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (18 Novembro).

Nacional (O), n.258, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (21 Novembro).

Nacional (O), n.259, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (23 Novembro).

Panorama (O). Jornal litterario e instructivo, vol. XI, Lisboa, Typographia do Panorama, 1854 (Janeiro a Dezembro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.247, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1842 (19 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.264, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1842 (8 Novembro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.267, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1842 (11 Novembro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.237, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1845 (7 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.240, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1845 (10 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.246, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1848 (17 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.218, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1851 (16 Setembro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.240, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1851 (11 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.242, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1851 (14 Outubro).

Periódico dos Pobres no Porto, n.259, Porto, [Imp.^{as} na ruas dos Lavadouros e Alvares Ribeiro], 1854 (1 Novembro).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal*, vol. III, Porto, Civilização, 1967 – 1970 (nova edição preparada e dirigida por Damião Peres).

ANÓNIMO – “A Exposição das Bellas Artes do Porto de 1857”. In *Commercio (O) do Porto*, n.296, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1857 (29 Dezembro).

ANÓNIMO – “A Exposição das Bellas-Artes”. In *Commercio (O) do Porto*, n.266, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1860 (19 Novembro).

ANÓNIMO – “Academia das Bellas-Artes”. In *Nacional (O)*, n.241, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1848 (21 Outubro).

ANÓNIMO – “Academia Portuense das Bellas-Artes”. In *Commercio (O) do Porto*, n.256, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1866 (01 Novembro).

ANÓNIMO – “Exposição de bellas-artes” (Noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.263, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1881 (01 Novembro).

ASCANIO – “Exposição das Bellas-Artes” (Folhetim). In *Nacional (O)*, n.231, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (16 Outubro).

ASCANIO – “Exposição das Bellas-Artes” (Folhetim). In *Nacional (O)*, n.232, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (17 Outubro).

ASCANIO – “Exposição das Bellas-Artes” (Folhetim). In *Nacional (O)*, n.233, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (18 Outubro).

ASCANIO – “Exposição das Bellas-Artes” (Folhetim). *Nacional (O)*, n.234, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (20 Outubro).

ASCANIO – “Exposição das Bellas-Artes” (Folhetim). *Nacional (O)*, n.235, Porto, Typ. de J. J. G. Basto, 1851 (21 Outubro).

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira – “Continuidade e ruptura do ideal Barroco nas entradas régias do século XIX : alguns exemplos”. *Cadernos do Noroeste*, n.1-2, vol. 20, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2003.

ANACLETO, Regina – “Neoclassicismo e Romantismo” In *História da Arte em Portugal*, vol. 10, Lisboa, Publicações Alfa, 1993.

ARAÚJO, Agostinho – *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, 2 vols. Porto, [Edição do Autor], 1991. Dissertação de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ARAÚJO, Agostinho – “Uma pintura de Joaquim Vilanova, com alguns subsídios de índole biográfica e crítica”. In *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória*. Actas, vol. II. Porto/ Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/ Universidade Católica – Centro Regional do Porto/ Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património. 2002.

AZEVEDO, Maria José Coelho de - *A igreja matriz de Valongo : arquitectura 1794-1836*. Porto, [Edição do Autor], 1999. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BASTO, Artur de Magalhães – *O Porto do romantismo*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

BASTOS, Carlos (org.) – *Nova Monografia do Porto*. Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1938.

BENJAMIN, Roger (coord.) – *Orientalism: Delacroix to Klee*. Catálogo. [Sidney], The Art Gallery of New South Wales, 2003 (3ª edição).

BRANDÃO, D[omingos] de Pinho – “Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto” In *Documentos e memórias para a história do Porto*. nº XXXII, Porto, Gabinete de História da Cidade, 1963.

BRANDÃO, Júlio – *O pintor Roquemont. Subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras*. Lisboa, Livraria Moraes, 1929.

CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – “Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa”. *Miscellanea Litteraria*, n. 7 e 8. Porto, J. L. de Sousa, 1860.

CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira e FRANÇA, José Augusto – *Dicionário da pintura portuguesa*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973.

COSTA, Alexandre Alves – “O Desenho” In *Introdução ao Estudo da Arquitectura Portuguesa. Outros textos sobre Arquitectura Portuguesa*. Porto, Edições Faup, 2007 (2ª edição revista e aumentada).

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO – *Dois séculos de modelo vivo: 1765/ 1965. Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Catálogo, Ministério da Educação Nacional, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965.

EISENMAN, Stephen F. [et al.] – *Historia Critica del Arte del Siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal, 2001

FALCÃO, José António – “Um desenho de João António Correia na Casa dos Patudos”. *O Tripeiro*, n.10, ano XXIII, 7ª Série. Porto, Associação Comercial do Porto, 2004.

FERREIRA, Damião Vellozo (dir.) – *O Club Portuense. 1857. Biografia dos Fundadores*. Porto, [s.n.], 2007.

FIGUEIREDO, Manuel de – “Roquemont e a sua influência em meio século de pintura”. In BARRETO, Costa (org.) – *Estrada Larga. Antologia do suplemento “Cultura e Arte”, de “O Comércio do Porto”*. Porto, Porto Editora, [19--].

FIGUEIREDO, Manuel de – “Mestre João Correia e alguns dos seus discípulos” In *Museu*, vol. V, nº 13 e 14. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1949.

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, 2 vols. Lisboa, Livraria Bertrand, 1966.

FRANÇA, José Augusto – *O Pombalismo e o Romantismo. História da Arte em Portugal em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

FRANÇA, José Augusto – *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte, 1993 (2ª edição).

FRANCASTEL, Galiene e FRANCASTEL, Pierre – *El Retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988 (segunda edición)

GARCIA, Luisa Fernandes (coord.) – *2º Centenário da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto 1803-1837*. Porto, Universidade do Porto, 2003.

GONÇALVES, Flávio – *Breve ensaio sobre a Iconografia da pintura religiosa em Portugal*. Lisboa, [s. n.], 1973

GRUNCHEE, Philippe – *Les Concours d’esquisses peintes 1816-1863*. Catálogo, vol.I, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.

GUILLÉN, Esperanza – Retratos del génio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

LACERDA, Aarão – “A Arte em Portugal no séc. XIX”. Separata do livro *Portugal*. Lisboa, S.N.I, 1946

LAPA, Teresa (coord.) – *Expressões artísticas no tempo de Garrett*. Catálogo. Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/ Galerias Diogo de Macedo, 1999.

LEYMARIE, Jean – *La Peinture Française. Le Dix-Neuvième Siècle*, Genève, Editions d’Art Skira, 1962.

LE MOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*, 3 vols. Porto, [Edição do Autor], 2005. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “História da Litografia no Porto”. *O Tripeiro*, n.5, ano I. Porto, Tip Empresa Guedes, L.^{da}, 1945 (Setembro).

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “Retratos litografados de artistas líricos dos teatros de S. Carlos e de S. João do Porto”. *Revista de Guimarães*, n. 4, vol. LI, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1941 (Outubro - Dezembro).

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “Retratos litografados de artistas líricos dos teatros de S. Carlos e de S. João do Porto (2ª série)”. *Revista de Guimarães*, n.^{os} 1 e 2, vol. LII, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1942 (Janeiro - Junho).

LIMA, J. A. Pires de – “Estudo de anatomia artística. Variação muscular numa escultura de Soares dos Reis”. In *Museu*, vol. I, n. 2. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1942.

LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*, Lisboa, Edições Colibri, 2006.

LONGA, René – *Ingres Inconnu*, Paris, Librairie Rombaldi, 1942.

LOPES, Adriano [et al.] (org.) – *Exposição de Desenhos de artistas da 2ª metade do século XIX. Organizada pela Academia Nacional de Belas Artes*. Catálogo. Lisboa, Oficinas Bertrand (Irmãos) L.^{da}, 1940.

LOPES, Joaquim – “Actualidade artística portuense. João António Correia e Francisco José Resende”. *Ocidente. Revista Portuguesa*, n. 100, vol. XXIX, Lisboa, Editorial Império, 1946.

LOPES, Joaquim – “Actualidade artística portuense. João Augusto Ribeiro”. *Ocidente. Revista Portuguesa*, n. 97, vol. XXIX, Lisboa, Editorial Império, 1946.

LOPES, Joaquim – “O Pintor de Vizela”. *Revista de Guimarães*, n.^{os} 1 e 2, vol. LIX, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1949 (Jan.-Dez.).

LOPES, Joaquim – “Um portuense ilustre” *Museu*, vol. II, nº 5. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1943.

MACEDO, Diogo de – *Os românticos portugueses*. Lisboa, Realizações Artis, 1961.

MACEDO, Diogo de – *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*. Lisboa, Revista ocidente, 1943.

MARKL, Alexandra Reis Gomes – *A renovação do retrato: desenhos portugueses, 1800-1850*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, [2007]. Desdobrável (6 pgs.).

MARQUES, Catarina Miranda Basso - *A retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia : (1830-1845)*. Porto : [Edição de Autor], 2006. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MINISTÉRIO DA CULTURA – *A indisciplina do desenho: Lourdes Castro, Ângelo de Sousa, Helena Almeida, Ana Jotta, Joana Rosa, Pedro Paixão*. Catálogo. Lisboa, Ministério da Cultura/ Instituto de Arte Contemporânea, 1999.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA-GERAL – *Reformas do Ensino em Portugal. 1835-1869*. [Lisboa], Ministério da Educação, 1989.

MOURATO, António – *Francisco José Resende (1825-1893). Figura do Porto Romântico*. Porto, Edições Afrontamento, 2007.

MOURATO, António Manuel Vilarinho – *Cor e melancolia: uma biografia do pintor Francisco José Resende*, 3 vols. Porto, [Edição do Autor], 2000. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MOURATO, António Manuel Vilarinho – *João Baptista Ribeiro: 1790-1868*, 3 vols. Porto, [Edição do Autor], 2006. Dissertação de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – *As Belas-Artes do Romantismo*. Catálogo. Porto, Instituto Português de Museus, 1999.

MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS – *Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis*. Porto, [Museu Nacional de Soares dos Reis], 1946.

PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Atística do Porto*. Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas, 1935.

PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. 2. Porto, Livraria Civilização Editora, 1987.

PAMPLONA, Fernando de – “Dois pintores portuenses, João António Correia e Joaquim Rafael”²

PÉCAUT, Elias e BAUDE, Carlos - *A Arte. Palestras simples para o uso da juventude : Apêndice sobre a arte em Portugal por João Augusto Ribeiro*. Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas, 1913.

PIMENTEL, Alberto – “A propósito de um quadro portuense”. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 15 de Março, 1908.

² artigo isolado (recorte), sem referência ao jornal ou à data, disponível na biblioteca do Museu Nacional Soares dos Reis, cremos, no entanto que se trata do artigo: PAMPLONA, Fernando de – “Dois pintores portuenses, João António Correia e Joaquim Rafael” In *The Anglo Portuguese News*, n.314. Lisboa: 23 de Agosto de 1945.

PIMENTEL, Alberto – “Outros tempos (quadro do pintor portuense António José da Costa)”. In *Fitas de Animatógrapho*, Lisboa, Parceria António Maria Bandeira, 1909.

REZENDE, F. J. – “Bellas -Artes” (Folhetim). In *O Nacional*, n.283, Porto, Typ. do Nacional, 1863 (22 Dezembro).

REZENDE, F. J. – “Bellas -Artes” (Folhetim). In *O Nacional*, n.7, Porto, Typ. do Nacional, 1864 (11 Janeiro).

REZENDE, F. J. – “Bellas-Artes. Portugal II” (noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.259, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1865 (12 Novembro).

REZENDE, F. J. – “Bellas-Artes. Portugal V” (noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.280, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1865 (07 Dezembro).

REZENDE, Francisco José – “Bellas-Artes” (Noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.283, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1869 (05 Dezembro).

RIBAS, João (coord.) – *Palácio da Bolsa*, Porto, Edições Asa, 1994.

RIBEIRO, J. A. – “João Antonio Corrêa”. *Apollon. Mensario d’Arte*, nº 2. Porto, [Typ. Universal], 1910 (Fevereiro).

RODRIGUES, Dalila (coord.) – *Museu Grão Vasco. Coleção de Desenhos Séculos XVIII-XX*. Catálogo. Viseu, Instituto Português de Museus/ Câmara Municipal de Viseu, 2002.

SANTOS, Paula M. M. Leite – *Um coleccionador do Porto romântico. João Allen (1781-1848)*. Porto, [Edição de Autor, com apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e do Instituto Português de Museus], 2005. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, sob a orientação de Henrique Coutinho Gouveia e Agostinho Araújo, apres. em 1997 à F.C.S.H.U.N.L.

SCHAEFFNER, Claude (coord.) – *El Romanticismo. Historia general de la pintura*. Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1966.

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO – *O ensino de Belas Artes: património da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Catálogo. Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1973.

SILVA, Raquel Henriques da (coord.) – *Telo de Moraes. Coleção. Pintura e Desenho*. Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, Departamento de Cultura/ Divisão Museológica e Museu Municipal Edifício Chiado, 2009 (Abril).

SILVA, Raquel Henriques da – “Romantismo e Pré-naturalismo” In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa, Temas e Debates, 1995.

Tripeiro (O), n.2, ano III, 5ª Série, Porto, [Associação Comercial do Porto], Junho 1947.

UNIVERSIDADE DO PORTO – *Arquitectura pintura escultura desenho: património da Escola Superior de Belas e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Catálogo. Porto, Universidade do Porto, 1987.

UNIVERSIDADE DO PORTO/ FACULDADE DE BELAS ARTES,
(coord. Lúcia Ameida-Matos) – *Desenhos do séc.XIX*. Porto, O Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2000.

VALENTE, Vasco (anotações) – “Crónica artística do Porto, de 1861 a 1863. Correspondência inédita de Manuel José Carneiro”. *Museu*, vol. IV, nº 10, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1945.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Os musicos portugueses. Biographia – Bibliographia*, vol.1. Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.

VECHI, Pierluigi – *Tout l'oeuvre paint de Raphaël. Les classiques de l'Art*. Paris, Flammarion, 1969.

VITORINO, Pedro – “Museus, Galerias e Coleções IV. Àcêrca de Roquemont”. *Revista de Guimarães*, n.ºs 3 e 4, vol. XXXVIII, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1928 (Julho - Dezembro).

VITORINO, Pedro – “Museus, Galerias e Coleções IX. A Coleção Osório”. *Revista de Guimarães*, n.ºs 1 e 2, vol. XLII, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1932 (Janeiro -Julho).

VITORINO, Pedro – “Museus, Galerias e Coleções XX. Retratos de artistas líricos”. *Revista de Guimarães*, n.ºs 3 e 4, vol. L, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1940 (Julho -Dezembro).

VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

VITORINO, Pedro – *Os Museus do Porto (Notas Históricas)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

[X.] – “Bellas-Artes”(Noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.298, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1866 (22 Novembro).

[X.] – “Bellas-Artes”(Noticiário). In *Commercio (O) do Porto*, n.299, Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1866 (23 Dezembro).

recursos ELECTRÓNICOS

<http://www.adporto.pt/>

<http://www.beauxartsparis.fr/>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

GUIMARÃES, J. A. Gonçalves – “A colecção de retratos reais da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia”. @lpha.Boletim [on-line] nº4, [Porto], Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2006 (Dezembro) [citado em 2008-10-08]. Disponível em

<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/JAGoncalvesGuimaraes.pdf>

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

MATOS, Lúcia Ameida (coord.) - *225 Anos de Belas Artes. 1780-2005. Cronologia*. [on-line] Porto, Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes, 2005. Disponível em <http://cron.fba.up.pt/cron/>

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>

MOURATO, António M. Vilarinho – “Arco-Íris sobre o Sena. (Francisco José Resende nas colecções do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto)”. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. [on-line] vol.2, 1ª série, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2003 [citado em 2009-05-10]. Disponível em:

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2914.pdf>

MOURATO, António Manuel Vilarinho – “O pintor António José da Costa : (1840-1929)” *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. [on-line] vols.5-6, 1ª série, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2003 [citado em 2009-08-26]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6634.pdf>

RACZYNSKI, Atanazy - *Les arts en Portugal. Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. [on-line] Paris, Jules Renouard et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1846 [citado em 2009-07-30]. Disponível em <http://purl.pt/6390>

SERENO, Isabel e SANTOS, João – *Teatro de São João* [on-line] Lisboa, IHRU, 1994 [citado em 2009-08-13]. Disponível em <http://www.monumentos.pt>

Imagens*

Todas as fotografias realizadas sobre a obra de João António Correia apresentadas nesta dissertação são da autoria de Artur Vasconcelos excepto:

figs. 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 MFBAUP

figs. 13, 14, 15 e 19 MdL/ Dag - Espólio de Théodore Chassériau, disponível em:

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

fig. 17, 45 In EISENMAN, Stephen F. [et al.] – *Historia Critica del Arte del Siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 224

fig. 22 In LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*, vol. 1, Porto, [Edição do Autor], 2005. p. 48

fig. 24 In FERREIRA, Damião Vellozo (dir.) – *O Club Portuense. 1857. Biografia dos Fundadores*. Porto, [s.n.], 2007.

fig. 25, 58, 60 e 61 – MNSR, Espólio de João António Correia disponível em:

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>

fig. 26, 49, 53 – MNSR, Espólio de Augusto Roquemont disponível em:

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>

figs. 27, 28, 29 - Espólio de João António Correia CMTL

fig. 31 In VITORINO, Pedro – *O Pintor Augusto Roquemont*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930. Est. III

fig. 33 - Espólio de João António Correia SCR

fig. 37 In REIS, Henrique Duarte e Sousa – *1863 Recordação da primeira visita que como Rei fez a esta Invicta Cidade do Porto Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Dom Luís Iº acompanhado de Sua Magestade a Rainha*. 1863. 65 fls. Acessível em BPMP Reservados, Porto. fl. 109

fig. 43 – CMTL

fig. 47 In VECHI, Pierluigi – *Tout l'oeuvre peint de Raphaël. Les classiques de l'Art*. Paris, Flammarion, 1969.

fig. 52 – CMC

fig. 54 In LIMA, J. A. Pires de – “Estudo de anatomia artística. Variação muscular numa escultura de Soares dos Reis”. In *Museu*, vol. I, n. 2. Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1942. p.86

fig. 55 In MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – *As Belas-Artes do Romantismo*. Catálogo. Porto, Instituto Português de Museus, 1999. p.213

fig. 59 – MNAA, INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO, I.P.

fig. 62 In GUILLÉN, Esperanza – *Retratos del génio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007. p. 94

*É expressamente proibida a sua reprodução, sem a autorização da respectiva instituição ou do respectivo autor.