FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

Coleccionismo privado no Porto

Colecções e coleccionadores de arte na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932)

Ricardo Manuel Mendes Baeta

Dissertação de Mestrado em Museologia

Orientador: Prof. Doutora Alice Duarte

Porto
2010

À minha mãe

“Uma grande colecção privada é um concentrado material que estimula, excita incessantemente.”

Susan Sontag, *O amante do vulcão*, Lisboa, Quetzal Editores, 1998, p.83.

ÍNDICE

Introdução……..……5

Capítulo I – Da Monarquia Constitucional ao Estado Novo…….……..11

Do Ultimato inglês ao 5 de Outubro de 1910……..12

Da Primeira República ao Estado Novo……..17

Capítulo II – A revista *Ilustração Moderna* e a sociedade do Porto…….……..33

A *Ilustração Moderna*. Uma revista conservadora e elitista……...33

A Porto nos anos 20. Uma sociedade burguesa……...52

Capítulo III – Colecções e coleccionadores de arte……...……..63

O coleccionador: personalidade e imagem social……66

As colecções de arte: constituição e caracterização……73

Colecções e coleccionadores em contexto……...87

Conclusão……93

Bibliografia……..95

Anexos

Anexo I – A *Ilustração Moderna*

Anexo II – Coleccionadores e colecções de arte

INTRODUÇÃO

O que é coleccionar? O que é ser coleccionador? Que imagem transmitem os coleccionadores quando divulgam as suas colecções? Como conjuntos de objectos, as colecções, formadas e constituídas em determinados contextos históricos e sociais, podem ser divulgadas ou não, utilizadas com diversos fins, representando os ideais dos coleccionadores, enquadradas nos limites que estes lhes querem atribuir.

Com estas questões por pano de fundo e atentando na época comemoracionista que atravessamos, inicialmente, tomámos como tema para elaborar uma dissertação de mestrado em Museologia a compreensão dos mecanismos do coleccionismo de arte em Portugal durante a transição da Primeira República para o Estado Novo, ou seja, entre os anos 20 e 30 do século XX. Rapidamente, compreendemos que tal não seria viável, com o tempo disponível para a investigação e escrita da dissertação.

Um estudo alargado do coleccionismo em Portugal está ainda por fazer. Prática cultural recente, surgida no século XIX, o coleccionismo é característico de uma sociedade burguesa que se quer afirmar, mas cuja consolidação é difícil em Portugal, e respondeu a necessidades da vida mundana, confundindo-se, sobretudo na sua génese, com o bricabraque e o diletantismo.

Tomámos então como tema da nossa dissertação o coleccionismo privado no Porto, nos anos 20 e 30 do século XX, dando atenção aos coleccionadores e aos

objectos por eles coleccionados e divulgados na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932). A própria revista define como objectivo editorial a divulgação de colecções privadas da cidade do Porto, reproduzindo obras de arte e salas privadas, o que nos permitiu tentar alcançar uma caracterização dos coleccionadores privados dessa cidade, através das obras e dos artistas coleccionados e apresentados.

Numa revista com um carácter eminentemente conservador e elitista, os seus conteúdos e, também, a divulgação de colecções não podem ser inocentes. Ao colaborarem com uma revista ideologicamente comprometida, os coleccionadores estão também eles a fazerem o seu credo politico-ideológico. Inseridos historicamente na Ditadura Militar (1926-1932) e pertencentes a uma classe elevada, maioritariamente burguesa, que procura ainda solidificar-se, os coleccionadores reúnem peças de gosto estético mais académico e, por isso, mais clássico, tradicional e conservador.

Uma vez que reflectimos sobre os coleccionadores e as colecções apresentadas naquela publicação periódica, enquadramos a presente dissertação na área dos estudos de colecções. Consideramos, no entanto, este estudo não apenas inserido nos estudos museológicos, mas também, por entendermos as colecções como documentos históricos e instrumentos de compreensão da sociedade, inserimos esta dissertação numa certa corrente já designada como *museologia histórica*[1]. Procurando contextualizar, historicamente, os mecanismos do coleccionismo e da sua divulgação neste período em particular, procurar-se-á inscrever socialmente os próprios coleccionadores.

Para esta dissertação consideraremos os estudos de Susan Pearce sobre o acto de coleccionar. Ao definir três dimensões para se compreender o coleccionismo, Pearce criou instrumentos que permitem a compreensão do coleccionismo no âmbito da cultura europeia[2]. Os seus estudos em torno da cultura material e do objecto permitiram compreender esta paixão coleccionista integrada no âmbito da economia capitalista e do consumo. Nesta ambivalência entre o espiritual e o concreto, o real, o objecto e a relação que se estabelece com ele torna-se central para o entendimento do processo do coleccionismo. Por isso, os estudos de colecções além de privilegiarem a investigação em torno do acto de coleccionar, também se debruçam sobre os objectos em si, já que são estes a razão de existir das colecções. O que importa aqui sublinhar é a relação dos coleccionadores com os objectos, dos sonhadores com os desejados.

---

[1] Expressão utilizada por João Carlos Pires Brigola. Vide *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, p.24.
[2] Veja-se, sobretudo, a sua obra *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London/New York, Routledge, 1995.

Desde logo, é importante sublinhar a posição de Jean Baudrillard sobre as relações que se estabelecem com os objectos. Contextualizando as suas posições com as investigações na área da Psicologia, sobretudo no que à sexualidade diz respeito, Baudrillard considera que o coleccionismo poderá ser um "poderoso mecanismo de compensação" em fases críticas do desenvolvimento sexual do ser humano. Sem querer identificar o coleccionismo como um substituto da vida sexual activa, o autor considera que coleccionar pode trazer ao sujeito um prazer igualmente intenso, podendo por isso o objecto ser considerado como "objecto amado"[3]. O prazer do coleccionismo reside tanto na singularidade de cada objecto como na possibilidade de intuir um conjunto de objectos semelhantes, o que implica uma prospecção onde o prazer não encontra limites. A par de um certo delírio na busca do objecto desejado, a procura envolve também acções como a pesquisa, a categorização, a reunião ou a ordenação. Como o mesmo autor afirma "a quintessência de uma colecção é qualitativa, enquanto a sua organização material é quantitativa"[4].

É relevante que os objectos que integram as colecções sejam alvo de um processo de sacralização, adquirindo a sua importância como objecto coleccionável, quando lhes é retirada a sua função utilitária e passam a ser objectos de contemplação, em alguns casos, obsessiva por parte dos seus proprietários. Este mesmo processo já foi alvo de diversos estudos, sendo sintomático que Anthony Shelton tenha, em 2001, titulado um artigo da sua autoria "The return of the subject"[5]. Estabelecendo, primeiramente, as diferenças entre o coleccionismo dos museus, economicamente desinteressado, atendendo ao interesse dos públicos e à preservação de uma memória, e o coleccionismo privado, que se intersecta com o mercado da arte e, por conseguinte, com as leis da economia capitalista, Shelton reafirma as teorias anteriormente propostas por Jean Baudrillard. No artigo intitulado "The system of collecting", Baudrillard afirma que " é por se sentir alienado ou perdido dentro de um discurso social cujas regras não pode compreender que o coleccionador é levado a construir um discurso alternativo que é para ele submisso, no sentido em que é ele que determina os significantes – sendo ele próprio, em última análise, o derradeiro significado"[6]. Apesar

[3] Cf. "The system of collecting", in *The cultures of collecting* (ed. by John Elsner and Roger Cardinal), London, Reaktion Books, 1994, p.9.
[4] Vide *Ob. cit*., p.10.
[5] Vide *Collectors. Expressions of self and others*, London/Coimbra, The Horniman Museums and Gardens/Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2001, pp.11-22.
[6] Vide *Ob.cit.,* p.7-24.

de o autor discorrer sobre o coleccionismo, começa por analisar o objecto, afirmando desde logo que é despojado da função para a qual foi inicialmente produzido e exposto a um processo de relativização para com um sujeito. Neste sentido, todos os objectos que se possuem e são submetidos a esta operação de abstracção participam numa relação mutual, uma vez que se referem ao sujeito. Assim, os objectos constituem-se enquanto sistema, no sentido de que cada um procura ser uma peça na construção de um mundo[7].

O que, agora, se apresenta como dissertação de mestrado em Museologia, é um pequeno contributo na tentativa de construção de uma compreensão mais global do coleccionismo de arte em Portugal no período apontado. No que respeita à metodologia utilizada, analisámos a bibliografia produzida, compulsámos publicações periódicas relativas ao período em causa, procurando uma base sólida para o desenvolvimento do tema. Nessas incursões por arquivos e bibliotecas, encontrámos a revista *Ilustração Moderna* que tomámos como objecto de estudo, seleccionando os coleccionadores e as suas colecções de arte aí referidos. Na tentativa de conhecer melhor esses coleccionadores, e de modo a completar informação bibliográfica, contactámos algumas instituições museológicas e realizámos entrevistas informais, o que se revelou essencial para as conclusões relativas a diversos coleccionadores. Por outro lado, procurou-se contextualizar os artistas coleccionados na História da Arte Portuguesa e reconstruir percursos de algumas peças, de modo a alcançar um retrato dos coleccionadores apresentados.

Quanto à estrutura, o trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, procede-se a uma análise descritiva e interpretativa da História de Portugal entre 1890 e 1933, os anos que considerámos como as balizas para este estudo. Para este contexto histórico opta-se por dividir o capítulo em duas partes: a primeira sobre os anos entre 1890 e 1910; a segunda partindo de 1910 até 1933. No segundo capítulo, analisa-se a revista *Ilustração Moderna*, e a história do Porto e da sua sociedade, desde o final do século XIX ao início do século XX. A análise da revista é feita sob diversos pontos de vista, iniciando-se com uma visão de conjunto da publicação, das vicissitudes da sua edição ao próprio editor, das suas capas e primeira páginas à publicidade referida. De seguida, observa-se a revista tendo em atenção três linhas de análise, a político-ideológica, a social e a cultural, dando aqui destaque à vertente artística que nela surge. Na segunda parte deste segundo capítulo, explora-se a história da cidade do

[7] Vide, Jean Baudrillard, *Ob cit*, p.7.

Porto, entre o final do século XIX e o início do século XX, dando-se assim ênfase ao contexto em que a revista foi editada. Finalmente, o terceiro capítulo é dedicado aos coleccionadores e às colecções. Inicia-se com uma referência ao modelo de Susan Pearce sobre o coleccionismo na tradição europeia, seguido do estudo dos coleccionadores, referindo-se quem foram e como se inseriram na sociedade portuense. De imediato, contextualizam-se os artistas representados na História da Arte Portuguesa, inscrevendo as obras nos percursos artísticos dos seus criadores. Por último, procede-se a uma leitura global dos coleccionadores e das suas colecções de arte surgidas na *Ilustração Moderna*.

A existirem, esperamos que o resultado agora apresentado não defraude nenhumas expectativas e, na sua dimensão, contribua para uma melhor compreensão dos coleccionadores e das suas colecções na sociedade portuense dos anos 20 e 30 do século XX.

No final de um trabalho desta natureza, não poderíamos deixar de dirigir alguns agradecimentos.

Começamos por agradecer à Prof. Doutora Alice Duarte, nossa orientadora, pelo diálogo intelectual e científico que estabelecemos, pelo apoio e orientação sempre presentes, além das sugestões rigorosas e pertinentes de que o texto foi alvo.

Seguidamente, as nossas palavras dirigem-se à Prof. Doutora Alice Semedo, primeira responsável pela inscrição no Mestrado em Museologia, pelo incentivo e apoio sempre demonstrados, ao longo dos anos que mediaram entre a pós-graduação e a apresentação da presente dissertação.

O apoio de diversas instituições foi determinante para o conhecimento de vários dos coleccionadores que aqui se apresentam. Por isso, não podemos deixar de reconhecer o auxílio prestado pela Dr.ª Maria João Vasconcelos e pela Dr.ª Vera Cálem, respectivamente, directora e responsável pela biblioteca do Museu Nacional Soares dos Reis, nas investigações relativas, sobretudo, a Honório Lima e Nuno Alexandre de Carvalho.

Por outro lado, só foi possível recolher informações relativas a Vasco Ortigão Sampaio graças ao emprenho do Dr. Pedro Costa Pinto e da Dr.ª Isabel Andrade Silva, coordenador e responsável pelo serviço educativo da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio.

Fundamental foi o trabalho de investigação, leituras e reflexão que realizámos em várias bibliotecas. Neste contexto, agradecemos aos funcionários da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto a simpatia com que sempre nos recebem. Destaque deve ser dado à Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, agradecendo, sobretudo, à Dr.ª Zulmira Martins. Não poderíamos, ainda, esquecer os funcionários das bibliotecas de diversos institutos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, bem como da Biblioteca Geral desta Universidade.

CAPÍTULO I

DA MONARQUIA CONSTITUCIONAL AO ESTADO NOVO

Para se compreender os anos 20 do século XX em Portugal, há que empreender uma contextualização mais ampla. José-Augusto França limita os "années folles" entre os anos de 1918 e 1932[8]. Ainda que concordemos com o estabelecimento do *terminus a quo*, não poderemos concordar inteiramente com a adopção do ano de 1932 como *terminus ad quem*. Pensamos ser mais correcto encarar o ano de 1933 como o limite dos anos 20, esse ano matricial do Estado Novo, marcado pelo plebiscito à nova Constituição. Por outro lado, não poderemos deixar de reflectir sobre a História Portuguesa desde o final da Monarquia Constitucional, uma vez que determina a sociedade lusa no período considerado. Por tudo isto, iremos adoptar, como período da nossa análise, os anos entre 1890 e 1933, ou seja, entre o Ultimato inglês e a entrada em vigor da Constituição do Estado Novo.

Caracterizar este período da História de Portugal requer a consulta de várias obras, uma vez que é assinalado pelo suceder rápido de acontecimentos políticos, bem como por uma profunda crise financeira, económica e social. Recorreremos, por isso, a diversos autores com destaque para Maria de Fátima Bonifácio, Fernando Catroga, Luís Bigotte Chorão, Amadeu Carvalho Homem, A. H. Oliveira Marques, Miriam Halpern

[8] Vide José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 8.

Pereira, António Costa Pinto, Rui Ramos, Fernando Rosas, Miguel Dias Santos, não esquecendo a *História de Portugal* dirigida por Damião Peres, dita "de Barcelos", ou o contributo de Joaquim Veríssimo Serrão[9].

Do Ultimato inglês ao 5 de Outubro de 1910

Quando, a 31 de Janeiro de 1891, rebenta a Revolta Republicana do Porto, a sociedade portuguesa encontra-se numa situação de profunda crise[10]. Enquadrada no âmbito mais alargado do contexto internacional, tal ambiente relaciona-se com a crise financeira internacional que caracteriza o final do século XIX e com todas as transformações político-sociais da França, sobretudo desde 1848, que contaminam a Europa. O caso português é agravado pelo Ultimato inglês de 1890, quando o país se vê humilhado perante as exigências britânicas relativas aos territórios africanos do império colonial, entre Angola e Moçambique, no que vulgarmente se designou por questão do Mapa Cor-de-Rosa.

Na senda da Revolução Industrial, Portugal tivera, na década de 70 do século XIX, um período de enorme investimento público e desenvolvimento das suas estruturas com os projectos de Fontes Pereira de Melo e da política da Regeneração, iniciada em 1851[11]. No entanto, o endividamento promovido pelo Fontismo para sustentar esta política de desenvolvimento tornou o país mais permeável aos efeitos da crise internacional na última década de Oitocentos. A instabilidade governativa é uma constante, com um segundo rotativismo partidário, muito criticado pelas forças republicanas[12]. Regeneradores e Progressistas, ainda que com diferenças programáticas,

[9] Na bibliografia final surge ainda um lote mais alargado de autores.

[10] Para uma cronologia de todos os acontecimentos entre 1890 e 1933, vide António Simões Rodrigues (coord. de), *História de Portugal em datas*, s.l., Círculo de Leitores, 1994 e António Augusto Simões Rodrigues (direcção de), *História comparada. Portugal, Europa e o Mundo. Uma visão cronológica*, s.l., Círculo de Leitores, 1996.

[11] Sobre a Regeneração e o Partido Regenerador, vide José Tengarinha, "Partido Regenerador", *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.V, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.256-257.

[12] Por oposição a um primeiro rotativismo partidário que caracteriza os anos anteriores à Presidência do Conselho de Ministros de Fontes Pereira de Melo, entre 1870 e 1877. Este primeiro rotativismo fez-se entre Regeneradores e Históricos.

não têm, na prática, qualquer diferença de actuação[13]. O republicanismo aproveita para ir consolidando a sua implantação.

O aparecimento das ideias republicanas em Portugal, poderá ser remontado ao período das lutas liberais. No entanto, somente após a Patuleia[14] e sob o efeito da Revolução de 1848 em França[15], se poderá verdadeiramente reconhecer o republicanismo nos escritos de, por exemplo, José Felix Henriques Nogueira. No entanto, esses leves indícios não são suficientes para se referir o republicanismo, nem como um movimento, menos ainda como um partido[16]. Foi apenas na década de 70 que o republicanismo teve oportunidade de se lançar verdadeiramente. Para essa conjuntura terão contribuído, entre outros acontecimentos e factores, a Revolta da Janeirinha, no Porto (1868)[17], as Conferências do Casino Lisbonense (1871), as Comemorações do Tricentenário de Camões (1880) e do Centenário do Marquês de Pombal (1882), bem como a visita a Lisboa do Presidente da República Francesa, Émile Loubet (1895). No plano internacional, o papel de Garibaldi e Cavour na unificação italiana (1861), a queda dos Bourbon e a proclamação da República espanhola (1873), além da experiência da Comuna de Paris (1871) não terão sido alheios ao entusiasmo republicano. Intelectuais e políticos como Antero de Quental e Teófilo Braga, revelam nas suas conferências e escritos as ideias novas que chegam ao país vindas da revolucionária França, onde a II República era uma realidade fascinante.

Ainda que o Centro Republicano Democrático de Lisboa tivesse sido fundado em 1876, a ultrapassagem das divisões ideológicas e das particularidades clubísticas que caracterizaram o republicanismo dos anos 60 e 70, apenas se verifica em 1883, com a

---

[13] Vide Amadeu Carvalho Homem, "Monarquia Constitucional e rotativismo político", in *Los 98 Ibéricos y el mar*, Madrid, Comisaria General de España/Expo98, 1998, p.20.

[14] A Guerra da Patuleia surge na sequência da Revolta da Maria da Fonte (Abril de 1846) e estende-se de Outubro de 1846 a Junho de 1847. Contra o governo do Duque de Saldanha, formam-se várias Juntas Revolucionárias pelo País, entre elas, uma no Porto, onde a sublevação se inicia. Cf. António Álvaro Dória, "Guerra da Patuleia", in *Dicionário da História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.V, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.16-20.

[15] Na sequência da Revolução de 1848, foi proclamada a II República em França e constituído um governo provisional com elementos liberais e membros da esquerda republicana e socialista. A acção deste governo, com a adopção de medidas populistas, foi uma inspiração para algumas revoluções ou a adopção de medidas idênticas em outros países europeus, nomeadamente na Áustria.

[16] Cf. Fernando Catroga, *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro*, Lisboa, Editorial Notícias, [2]2000, p. 11.

[17] A Janeirinha foi uma revolta eclodida no Porto, mas que rapidamente se estende a Lisboa e Braga. Feita pelos comerciantes contra a política fiscal de Fontes Pereira de Melo, a revolta teve um largo apoio popular e levou à queda do Ministério presidido por Joaquim António de Aguiar. Cf. Joel Serrão "Janeirinha", *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.III, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, p.351.

realização do Congresso da Comissão Organizadora do Partido Republicano. Só então se poderá referir, com propriedade, um partido[18]. Ainda assim, foi em 1878 que se elegeu, pelo Círculo do Porto, o primeiro deputado republicano para a Câmara dos Deputados, o lente Rodrigues de Freitas. Durante os anos 80, o Partido Republicano teve uma forte componente doutrinária, sendo os seus objectivos eleitoralistas, almejando uma clara presença de deputados na Câmara. Por isso, e sendo necessário uma intervenção mais activa, se quisermos, mais militarizada, o partido foi incapaz de apoiar a Revolta Republicana do Porto, em 1891[19].

Esta revolta une-se intimamente com a questão do Ultimato que agitou Portugal em dois planos diferentes, mas interligados. Por um lado, se de início exacerbou os sentimentos nacionalistas, com um profundo ódio à Inglaterra, logo de seguida torna-se, como afirmou Amadeu Carvalho Homem, "num sedicioso sentimento anti-monárquico."[20]. No que respeita ao movimento republicano, o Ultimato provocou uma mudança profunda nas suas chefaturas políticas e na sua metodologia de acção: o partido tornou-se mais revolucionário[21].

Paralelamente a este movimento republicano que grassava pelo país, Portugal era governado por uma elite política e social logicamente ligada aos partidos monárquicos. D. Carlos subira ao trono em 1889 e, logo no ano seguinte, confrontara-se com a questão do Mapa Cor-de-Rosa e do Ultimato, com a Revolta Republicana do Porto em 1891, e com a crise económica e financeira, ao longo de toda a década de 90. Politicamente, de 1893 a 1905, o destino do país foi entregue a dois partidos no rotativismo partidário a que já aludimos. Os partidos Progressista[22], com José Luciano de Castro, e Regenerador, com Hintze Ribeiro, alternam-se no Governo do Reino, sem, no entanto, haver grandes diferenças na sua actuação prática. Este rotativismo monárquico caracterizou-se por uma prática fraudulenta nas eleições, com o desenvolvimento do caciquismo e o resultante condicionamento dos resultados eleitorais e da composição do Parlamento.

---

[18] Cf. Fernando Catroga, *Ob. cit.*, p. 35-38.
[19] Cf. Fernando Catroga, *Ob. cit.*, p. 39-40.
[20] Amadeu Carvalho Homem, "O 'Ultimatum' inglês de 1890 e a opinião pública", in *Revista de História das Ideias*, vol. 14, 1992, p.288.
[21] Amadeu Carvalho Homem, *ob. cit.*, p.281.
[22] Sobre o Partido Progressista e os seus líderes, veja-se o verbete "Partido Progressista", de José Tengarrinha, in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.V, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.189-191.

Não devemos esquecer também que, neste século XIX, surgiram em Portugal duas organizações que marcaram o curso dos acontecimentos políticos: a Maçonaria e a Carbonária. A primeira loja maçónica de que há notícia estabeleceu-se em Lisboa ainda no século XVIII, mas o grande papel dos pedreiros-livres reservou-se ao acolhimento dos ideais liberais e republicanos, ao longo de todo o século XIX. Ainda que houvesse muitos maçons monárquicos, não nos esqueçamos que a maioria abraçava o ideal republicano, o que coloca a Ordem Maçónica no centro dos acontecimentos de 1910, e que a ela deviam obediência alguns Presidentes da República, muitos ministros, a maioria dos deputados e uma fatia esmagadora do alto funcionalismo público da Primeira República[23].

No entanto, a influência da instituição maçónica não teria sido tão significativa, caso esta não se conluiasse com a acção mais revolucionária e armada da Carbonária[24]. Sociedade secreta, os seus filiados, os primos, permanentemente prontos para a luta armada, dispunham de arma e respectivos cartuchos. Profundamente anticlerical e crente na luta pela liberdade dos homens, a Carbonária surge em Portugal entre 1822 e 1823, por influência de oficiais italianos. Para o período em causa, interessa sublinhar o papel da Carbonária surgida em 1896, já que a sua acção foi central no processo de derrube da Monarquia. Após o 5 de Outubro, a Carbonária foi extinta, sendo infrutíferas todas as tentativas para a fazer ressurgir.

Cansado do rotativismo, a quem atribuía as culpas da situação do país, almejando o fortalecimento do poder executivo, João Franco abandonou o Partido Regenerador em Maio de 1901 e, juntamente com 25 outros dissidentes, fundou o Partido Regenerador Liberal, em 1903. Importa aqui sublinhar que os anos entre 1902 e 1907 foram de contestação constante e profunda agitação em todos os sectores da vida portuguesa. Tendo tido início numa contestação do ensino universitário e politécnico em 1902, a crise expandiu-se pelo mundo operário, pelas forças armadas, pela imprensa e mesmo pelo Parlamento, onde os insultos e agressões entre os deputados eram uma constante. Esta instabilidade provocou o desenvolvimento do associativismo socialista e anarquista, com um elevado número de greves, o que revela bem o descontentamento face à situação política, económica, financeira e social que se vivia. Este ambiente de contestação teve o seu apogeu na greve académica de 1907, iniciada em Coimbra, como

[23] Sobre a Maçonaria, e apenas a título de exemplo, vide A. H. de Oliveira Marques, *A Maçonaria em Portugal*, Lisboa, Fundação Mário Soares/Gradiva, 1998.

[24] Cf. Delfim Ferreira, "Carbonária", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.I, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.481-482.

contestação ao chumbo de José Eugénio Dias Ferreira no seu doutoramento em Direito. Ainda que a única universidade portuguesa fosse a de Coimbra, a greve académica alargou-se a todo o país, com a suspensão das aulas e o apoio à causa por parte de professores republicanos. Recorde-se aqui que o corpo docente da Universidade de Coimbra era, na sua vasta maioria, profundamente monárquico e conservador, excluindo-se alguns professores, como José Falcão, que tanto contribuiu para a defesa do ideal republicano. Ainda assim, a Universidade de Coimbra "não alterou, no essencial, o seu papel de instituição ideológica especializada na reprodução teorizada da ideologia dominante e na formação dos quadros superiores do monarquismo constitucionalista"[25].

A 10 de Maio de 1907, João Franco dissolveu o Parlamento e iniciou, de facto, um governo ditatorial. Mas as opiniões críticas de Franco sobre a Monarquia contribuíram para a "criação de um sentimento de indiferença e até aversão antimonárquica que grandemente explica a nenhuma resistência que o regime opôs à revolução em 1910"[26]. Por outro lado, o apoio dado por D. Carlos, na esperança de um reforço e engrandecimento do poder real, como meio de controlo da crise que assolava o país, foi fatal para o regime monárquico constitucional. O republicanismo conseguiu aqui uma "capacidade ofensiva" que permitiu o êxito da revolução republicana de Outubro de 1910[27].

Foi a própria política interna, sobretudo o apoio implícito dado por D. Carlos à ditadura de João Franco, que vincou um divórcio da sociedade portuguesa com o monarca e, consequentemente, com o regime político vigente. A ditadura de João Franco, autoritária e repressiva, afundará a sociedade portuguesa num descontentamento e contestação que concluem os anos de instabilidade governativa desde 1890. Não é apenas o governo que é posto em causa. É também o próprio monarca e o regime, considerando que D. Carlos reconhecia reinar numa "monarquia sem monárquicos". Isso mesmo é confirmado com o Regicídio a 1 de Fevereiro de 1908, um verdadeiro ataque à Família Real e a tudo o que ela representava.

A subida ao trono de D. Manuel II, com apenas 18 anos e sem preparação para a chefia do Estado, não amenizará a agitação político-social do País, ainda que o

[25] Cf. Fernando Catroga, "José Falcão, um lente republicano", in *Biblos*, vol.LII, 1976, pp.276.
[26] Vide Maria de Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional. 1807-1910*, Lisboa, Texto Editores, 2010, p.171.
[27] Cf. Fernando Catroga, *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro*, Lisboa, Editorial Notícias, ^{2}2000, p.73.

governo de João Franco tenha caído e este tenha partido para o seu exílio francês. O novo governo do Almirante Ferreira do Amaral era relativamente brando, o que permitiu o florescimento do movimento republicano. E a sucessão de governos continuará a criar instabilidade política e social nos dois anos precedentes à instauração da República Portuguesa em 1910, uma "Monarquia sem monarca", nas palavras de Rui Ramos[28]. A responsabilidade dos monárquicos no derrube da Monarquia, é bem perceptível nas palavras do jornalista brasileiro radicado em Lisboa Eduardo Schwalbach, escritas a 6 de Outubro de 1910: "Ao cabo de longos e porfiados esforços, os monárquicos acabam de implantar a República em Portugal"[29].

Da I República ao Estado Novo

Os acontecimentos ocorridos entre 3 e 8 de Outubro de 1910, ou seja, entre o assassinato de Miguel Bombarda e a expulsão das ordens religiosas, permitem estabelecer as balizas temporais do processo revolucionário republicano no seu auge. Por serem bem conhecidos e não serem absolutamente necessários no contexto deste trabalho, escusar-nos-emos a descrevê-los, convindo, todavia, sublinhar a fuga de D. Manuel II para Inglaterra na noite de 4 para 5 e a abolição dos vários símbolos da Monarquia. Entre estes, destaca-se a demissão dos funcionários da Casa Real, a abolição dos títulos, distinções e direitos da Nobreza, além da substituição inevitável da bandeira e do hino, aprovada pelo governo provisório de Teófilo Braga no dia 8 de Outubro.

O regime republicano, inicialmente encarado como um renascer da Pátria liberta dos condicionalismos subvertidos do regime monárquico constitucional, foi rapidamente envolto na crise económica e no conflito social com raízes no contexto internacional. Muito por via do conflito bélico que afectou a Europa entre 1914 e 1918, a crise portuguesa agravou-se e adensou-se ao longo do segundo decénio do século XX. Entre 1910 e 1926, houve 45 governos e oito Chefes de Estado em Portugal, de diferentes facções e com distintos projectos para o país, entre governos democráticos e ditaduras.

[28] Vide *D. Carlos 1863-1908*, s.l., Círculo de Leitores, 2006, p.336.
[29] Citado por Maria de Fátima Bonifácio, *ob. cit.*, p.156.

Até 1919, a Primeira República Portuguesa foi dominada por um partido num sistema multipartidário, o Partido Republicano Português (PRP), rapidamente dominado por Afonso Costa e transformado em Partido Democrático[30]. O Partido Unionista e o Partido Evolucionista serão os dois mais pequenos que nunca terão verdadeiras hipóteses de alcançar o Poder. No entanto, o clientelismo e o caciquismo, que tanto haviam minado a vida política na Monarquia Constitucional, voltaram a impedir o normal funcionamento democrático das eleições, muito por inexistência do sufrágio universal[31].

Mas analisemos a Primeira República em maior detalhe, período em que um elevado número de leis foram aprovadas, numa intensidade legislativa sem precedentes. Votada a 21 de Agosto de 1911, a nova Constituição substituiu a Carta Constitucional reformada, estabelecendo um regime parlamentar, um Presidente eleito pelo Parlamento, mas não instituindo o sufrágio universal. A Constituição sofreu várias revisões, entre elas, a de 1916 em virtude da intervenção portuguesa na Grande Guerra, e a de 1919-1921, que, entre outras alterações, concedeu ao Presidente da República o direito de dissolver as Câmaras. Mas a Constituição de 1911 foi, também, suspensa em dois momentos: durante a ditadura do General Pimenta de Castro, em 1915, e durante a República Nova de Sidónio Pais, entre Dezembro de 1917 e Dezembro de 1918[32].

Ainda no que à legislação diz respeito, há que ter em conta as novas leis do divórcio (define o casamento como um contracto, susceptível de ser dissolvido), do inquilinato (pagamento das rendas ao final do mês, em vez do semestre ou trimestre), da família (protecção de filhos ilegítimos e perfilhados), da liberdade de imprensa, do trabalho (decretado o descanso semanal obrigatório, ao domingo), da instituição do registo civil obrigatório (encerrando-se os livros de registo paroquial), do alargamento do sufrágio (ainda que não instituísse o sufrágio universal, como tinha sido defendido pelo PRP), da criação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, da reforma do ensino superior (criação das Universidades de Lisboa e do Porto, bem como da Faculdade de Letras de Coimbra), da reorganização da instrução primária (laica e descentralizada, de

[30] Sobre o Partido Democrático e a sua evolução, vide David Fonseca, "Democráticos", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serão), vol.II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.280-281.
[31] Cf. António Costa Pinto, "A queda da Primeira República", in *A Primeira República Portuguesa: entre o liberalismo e o autoritarismo* (coord. de Nuno Severiano Teixeira e António Costa Pinto), Lisboa, Edições Colibri/Instituto de História Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa, 2000, pp. 28-29.
[32] Cf. Mário Soares, "Constituição de 1911", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.165-168.

lenta implementação por falta de verbas), da reorganização das tropas, da assistência pública, etc., etc.

No entanto, as questões de maior clivagem na sociedade portuguesa, foram as que tocaram a religião. As posições mais radicais e anti-clericais de Afonso Costa, levaram à publicação, a 20 de Abril de 1911, da Lei de Separação do Estado das Igrejas. Esta lei proibia a utilização dos símbolos religiosos ou a organização de manifestações religiosas em espaços públicos, impunha a laicização do ensino, expulsava as ordens religiosas e laicizava cemitérios e actos civis. Como sintetiza Vítor Neto, "no seu significado, a lei de separação tinha um alcance profundo uma vez que laicizava o Estado, funcionalizava o clero, expropriava os bens da Igreja, abria o caminho a uma nova prática regalista e entregava o culto aos cidadãos organizados em corporações próprias"[33]. Epítome da questão religiosa na Primeira República Portuguesa, a lei de 1911 não poderá, no entanto, justificar a perseguição a membros da Igreja, com grande destaque para os Jesuítas, logo após o 5 de Outubro. Tal perseguição estabelece os seus fundamentos no radical jacobinismo dos republicanos que alimentavam um profundo ódio à sotaina. Como afirma António Teixeira Fernandes, o "republicanismo pretendia impor um projecto cultural construído em bases de gnosticismo e, cada vez mais, ateias e materialistas"[34]. O mesmo autor conclui ainda que a "acção de secularização operada pela primeira república fazia-se ao arrepio da fidelidade do povo à sua fé"[35]. Por este motivo, a questão religiosa foi a causa de maior mal-estar dentro da sociedade portuguesa, católica, analfabeta, conservadora e, na sua maioria, profundamente ruralizada.

O ensino e a instrução foram duas das preocupações centrais da Primeira República, encaradas como instrumentos de transformação da sociedade. Em complemento com a legislação relativa à instrução, que, teoricamente, deveria ter um ciclo mais amplo na formação até à adolescência, surgiam as Universidades Republicanas de Educação Popular e as edições, acessíveis ao público, de obras fundamentais da cultura portuguesa e universal. Estes dois projectos, entre outros, tiveram como objectivo a educação de um povo na sua maioria analfabeto.

---

[33] Vide *O Estado, o Igreja e a sociedade em Portugal (1832-1911)*, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p.272.

[34] Vide António Teixeira Fernandes, *Igreja e sociedade na Monarquia Constitucional e na Primeira República*, Porto, Estratégias Criativas, 2007, p.248.

[35] Vide António Teixeira Fernandes, *Ob. cit.*, p.245.

Contudo, como já adiantámos, há que ter em conta que Portugal experimentou por duas vezes, durante a I República, a experiência da Ditadura. A primeira, em 1915, com Pimenta de Castro, e a segunda, entre Dezembro de 1917 e Dezembro de 1918, com Sidónio Pais. Se o primeiro, ao destituir Manuel de Arriaga como Presidente da República, iniciou o período de maior influência dos militares no governo, a segunda, mais longa, marcou seriamente o panorama político português anterior ao 28 de Maio de 1926. Personalidade, pessoal e politicamente, complexa, Sidónio Pais foi, no epíteto criado por Fernando Pessoa, o "Presidente-Rei". Iniciando um novo estilo na governação, a ditadura sidonista foi apenas um breve intróito à Ditadura Militar que, mais tarde, foi instaurada. Presidindo a uma Junta Revolucionária, Sidónio Pais, major e professor na Universidade de Coimbra, com o apoio do Partido Unionista, alterou por decreto a Constituição, instaurando um regime presidencialista, a "República Nova". Prestando grandes cuidados à imagem que dava de si, Sidónio Pais construiu um regime autoritário, com larga base popular e promovendo o terror para com os seus adversários políticos. Mesmo não tendo desenvolvido um programa concreto para atacar os problemas do país, a "República Nova" registou uma actividade legislativa intensa. Entre as inúmeras medidas tomadas por Sidónio Pais, refira-se as que alteraram a lei de Separação do Estado das Igrejas, onde se devolveu algum poder ao clero, no que ao culto diz respeito. No entanto, as medidas tomadas não foram suficientes para alcançar uma estabilidade político-social, que permitisse consolidar o novo regime, sendo Sidónio Pais assassinado em Dezembro de 1918.

Entrementes, a experiência da guerra marca o país. A declaração de guerra da Alemanha a Portugal, a 9 de Março de 1916, obrigou o país a entrar, formalmente, na Primeira Guerra Mundial. Na verdade, o governo português acedera ao pedido da Inglaterra para requisição de todos os navios mercantes alemães que se encontrassem em águas do Império Português, o que, naturalmente, originou a declaração germânica. Ainda que, por detrás da decisão estivessem alguns ideais, a posição portuguesa não foi, de todo, inocente. Na verdade, apoiando os Aliados, o governo republicano esperava ser reconhecido pelos governantes europeus, já que apenas existiam duas Repúblicas na Europa, a francesa e a suíça, uma raridade vista com desconfiança. Por outro lado, Portugal esperava ter a protecção dos vencedores e, com isso, defender o seu Império, cobiçado por vários Estados europeus[36].

[36] Cfr. A. H. de Oliveira Marques, *Ensaios de História da I República Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, pp. 63-64.

Estes anos de participação na Grande Guerra tornaram-se difíceis para o país: às notícias de inúmeras baixas na frente de batalha (com a pesada derrota na Batalha de La Lys, em Abril de 1918), somou-se a carestia de bens essenciais, com a distribuição de senhas de racionamento e cartas de consumo. A um novo regime, que tentava a sua consolidação, surgiu uma situação económico-financeira ainda mais adversa e com ela o aumento da contestação social. Ainda que se tenham tomado várias medidas para apoiar as classes trabalhadoras[37], elas não impediram o crescimento das bases de apoio aos partidos Socialista e Comunista, nem ao movimento Anarquista. O pós-guerra foi, por isso, caracterizado por vagas de greves e violência, na reivindicação por melhores salários. Refira-se que, com a justificação da guerra, iniciou-se, em 1916, um primeiro período de censura a periódicos, à correspondência trocada com o estrangeiro e as colónias, ao telégrafo e ao cinema.

Não cabe, num trabalho desta natureza, dedicar muito espaço à discussão em torno das características do regime republicano. Teria sido a Primeira República um regime liberal? Nesta questão, discutida por Rui Ramos, importa reter que para alguns historiadores, como Amadeu Carvalho Homem, a Primeira República foi um "estado liberal", no sentido em que se estava perante um Estado onde o indivíduo era o único sujeito de direitos, o sistema político se pretendia representativo, e a propriedade privada estava consagrada na lei[38]. Para Rui Ramos, no entanto, o sistema da Primeira República "não era liberal em relação ao passado da monarquia liberal portuguesa, nem foi liberal (ou democrático) em relação às democracias liberais europeias do pós-guerra" e por isso, conclui que "a maior parte das dificuldades políticas da República na década de 20 não provinham da crise da fórmula democrático-liberal, mas precisamente da dificuldade em efectuar a transição para essa fórmula. A intervenção interna das Forças Armadas foi sendo encarada como a solução óbvia para o impasse"[39].

Miguel Dias Santos analisa sucintamente os diversos estudos em torna desta questão, sintetizando as várias linhas de leitura:

---

[37] Entre elas contam-se o decreto estabelecendo a semana de 48 horas para a maioria dos trabalhadores e de 42 horas para os empregados bancários e de escritório, os seguros sociais obrigatórios e a construção de bairros sociais. Cf. A. H. de Oliveira Marques, *Ensaios de História da I República Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, pp. 65.

[38] Vide Rui Ramos, "Foi a Primeira República um regime liberal? Para uma caracterização política do regime republicano português entre 1910 e 1926", in *Elites e poder. A crise do sistema liberal em Portugal e Espanha (1918-1931)*, Lisboa, Edições Colibri-CIDEHUS-EU, 2004, p.187.

[39] Vide Rui Ramos, *Ob. cit.*, p.244-245.

> "Para alguns historiadores, a república revelou-se um regime progressista e defensor dos direitos liberais, apesar das dificuldades e vicissitudes conjunturais, como o provam a sua constituição política e alguns progressos sociais e culturais. Para outros, a república representou a continuação do liberalismo oligárquico da monarquia constitucional, dada a predominância da mesma elite liberal e a persistência de uma estrutura económica e social arcaica que pouco ou nada mudou durante a nova ordem política. Finalmente, alguns especialistas acentuam a dimensão revolucionária e ditatorial da república, a partir do predomínio do Partido Democrático.
>
> Mais recentemente, Rui Ramos subscreveu a tese de um regime estruturalmente revolucionário, cujo poder se baseava numa constituição não-escrita que presumia que se a nação constituía património de todos os portugueses, o Estado era propriedade exclusiva dos republicanos. Só a fé republicana podia garantir a defesa da República, vedando assim o acesso ao poder aos adversários do regime. A 'ditadura da rua', instituindo uma legitimidade revolucionária persistente, explica assim o falhanço da I República por ausência de legitimidade legal, na medida em que os poderes eram muitas vezes exercidos fora da alçada da lei. Para Rui Ramos, esta arbitrariedade do poder coercivo de uma parte dos cidadãos desmente o carácter liberal do regime republicano, porque aquela não permitia a formação de uma verdadeira comunidade política"[40].

Não poderemos deixar de sublinhar que, ao longo deste período de 1910 a 1926, a oposição ao republicanismo vigente foi feroz, aguerrida e tomou várias feições e designações, entre elas, Integralismo Lusitano, Causa Monárquica ou Democracia Cristã. A unificá-las apenas uma oposição radical à ideologia e ao regime republicanos, com cavados sentimentos antiliberais, monárquicos e católicos. Analisemos, ainda que breve e sucintamente, cada uma delas.

Em Abril de 1914, surgiu a publicação *A Nação Portuguesa*, do Integralismo Lusitano. Monárquico, tradicionalista, corporativo e nacionalista, o movimento chefiado por António Sardinha demonstrou sempre grande admiração pelas ditaduras de Primo de Rivera e Benito Mussolini. Por isso, foi um dos primeiros a avançar com a ideia do estabelecimento de uma ditadura como alternativa ao regime republicano. Ao longo dos anos 20, o seu papel foi determinante quer nos vários esforços violentos para restaurar a

[40] Vide *Antiliberalismo e contra-revolução na I República (1910-1919)*, s.l., Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009 [dissertação de doutoramento], p.4-5.

Monarquia, quer na reacção militar contra a Democracia. Contudo, a sua relevância vai-se perdendo ao longo do período de vigência da Ditadura Militar e do estabelecimento do Estado Novo, de 1926 a 1933[41].

Claramente demarcada do Integralismo Lusitano, a Causa Monárquica defendia os interesses de D. Manuel II na restauração do trono português. Os apoiantes do regime monárquico dividiram-se logo após o 5 de Outubro, não apenas pela questão dinástica, mas também pelo fundamental debate em torno do tipo de regime a instaurar. Os monárquicos não apoiantes do Integralismo Lusitano dividiram-se assim em legitimistas[42] e restauracionistas[43], entre os constitucionalistas[44] e os defensores de uma via armada e violenta. Liderada por Paiva Couceiro, esta facção militar, tradicionalista e anti-parlamentar aderiu ao Sidonismo e com ele colaborou activamente. Com a morte de Sidónio Pais e o fracasso da tentativa de restauração de 1919, os monárquicos começaram a apoiar D. Duarte Nuno, neto de D. Miguel I. Apenas a morte de D. Manuel II sem descendência, em 1932, provocou a união das várias tendências da direita monárquica portuguesa.

A Democracia Cristã teve o seu maior foco em Coimbra, no Centro Académico de Democracia Cristã (CADC), fundado em 1901[45]. As figuras de António de Oliveira Salazar, Manuel Gonçalves Cerejeira ou Pacheco de Amorim foram, então, as mais destacadas deste movimento católico conservador, que marcou a vida intelectual e académica da cidade e do país durante a Primeira República. Defendendo a doutrina social da Igreja, cujo documento mais importante era a encíclica *Rerum Novarum* (1891), o CADC assumiu-se como o braço de intervenção social da Democracia Cristã, sem uma clara interferência política. Tal atribuição foi reservada ao Centro Católico

---

[41] Sobre o Integralismo Lusitano, vide António Costa Pinto, "Integralismo Lusitano", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.8, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 2000, pp.280-281.

[42] Os monárquicos legitimistas apoiavam D. Miguel II, filho de D. Miguel I, como pretendente legítimo ao trono.

[43] Fiéis a D. Manuel II, os monárquicos restauracionistas lutavam pela restauração da Monarquia, tal como ela era quando fora abolida em 1910.

[44] Os monárquicos constitucionalistas estavam ligados por Aires Ornelas ao rei no exílio – D. Manuel II – e defendiam uma restauração monárquica por via reformista e parlamentar, ou seja, pela alteração da Constituição, lei fundamental do país.

[45] Sobre o CADC e Democracia Cristã no início do Estado Novo vide Jorge Seabra, António Rafael Amaro, João Paulo Avelãs Nunes, *O CADC de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905-1934)*, Lisboa, Edições Colibri, 2000 e Adriano Moreira, "Democracia Cristã", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.VII, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 2000, pp.500-502.

Português, criado em 1915, no âmbito da União Católica. Logo nesse mesmo ano, conseguiu eleger dois candidatos às eleições legislativas.

Tentando unificar as várias tendências da direita monárquica, republicana e católica, foi organizada a Cruzada Nacional D. Nuno Álvares Pereira, activa entre 1918, ano da beatificação, e 1938. Culto cívico-político e cívico-religioso, no período de actividade da Cruzada, como tão sucintamente definiu Ernesto Castro Leal, "assistiu-se à promoção de um forte imaginário identitário com o heroísmo e a santidade de Nuno Álvares"[46]. A sua relevância para a História deste período advém do facto de ter permitido uma articulação entre a Igreja Católica, as Forças Armadas e a Administração Pública, de algum modo enformando as bases elitistas e corporativas do Estado Novo.

Não esquecemos o lugar dado a outras ideologias, nomeadamente o Nacional-Sindicalismo ou o Franquismo, também elas essenciais na compreensão do processo de formação do Estado Novo. Ainda que menos relevantes no decurso deste período, uma e outra trazem ao discurso político-ideológico conceitos tão fundamentais como o anti-semitismo ou o autoritarismo.

Formados ao longo da Primeira República, todos estes movimentos político-ideológicos estiveram na base de várias acções de reacção das diferentes tendências de opositores ao regime republicano. Entre elas, registaram-se várias incursões monárquicas pelo país, sobretudo no norte. A título de exemplo, há a referir uma insurreição monárquica no Porto, em 1911. E após o assassinato de Sidónio Pais, em quem os monárquicos depositavam esperanças, estes movimentos culminaram na proclamação da Monarquia a 19 de Janeiro de 1919. Se a revolta foi rapidamente subjugada a sul, no norte, tendo como centro a cidade do Porto, ela manteve-se até 13 de Fevereiro desse ano, num episódio que ficou conhecido como Monarquia do Norte ou, devido à intolerância para com os republicanos, Reino da Traulitânia[47]. Liderada por Paiva Couceiro (militar que já vimos ligado à Causa Legitimista e que, como tal, já havia chefiado outras tentativas de imposição do trono), foi mesmo criada a Junta Governativa do Reino, o que demonstra uma certa, ainda que reduzida, vitalidade do movimento monárquico nesta zona do país. Segundo Miguel Dias Santos, o malogro desta tentativa restauracionista deveu-se à falta de unidade entre os apoiantes, à inexistência de um movimento monárquico único, à dispersão das tentativas de golpe de

[46] Vide *Nação e nacionalismos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p.49.
[47] Cf. Fernando J. Almeida, "O Reino da Traulitânia. Monárquicos em armas contra a República", in *História* (2ª série), Ano XX, n.10, Janeiro 1999, pp.32-37.

estado, à falta de um corpo doutrinário. Mas sobretudo, a Monarquia do Norte foi implantada sem o apoio do rei, sem organização, sem objectivos. E, como conclui, "o grande mérito da Monarquia do Norte foi demonstrar aquilo que já todos sabiam: a realeza não era solução para a instabilidade que se vivia em Portugal. (…) Como a Monarquia e a República não eram solução para o país, vieram os militares e a ditadura, até que uma nova solução se firmou nos desígnios da nação: veio o Estado Novo e com ele uma nova esperança para os monárquicos"[48].

Com um nível de desestabilização tão elevado, verificou-se, por outro lado, um crescimento dos movimentos de esquerda. Em 1921, foi fundado o Partido Comunista Português, na senda da Federação Maximalista Portuguesa, devedora da Revolução Russa de 1917. Por outro lado, e ainda neste ano de 1921, foi lançada a revista *Seara Nova*. Não se definindo, porém, como partido político, o grupo, onde pontuavam Jaime Cortesão ou Raul Proença, apresentava-se com os princípios do socialismo democrático[49].

Nestes anos, em Coimbra, foram ganhando consistência os contornos da figura de António de Oliveira Salazar[50]. Este professor de Economia Política e Finanças da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra fora, em 1919, indiciado no processo de sindicância a professores desta Universidade, acusado de ligações a movimentações conspirativas monárquicas[51]. Assumindo as suas posições políticas e ideológicas, Salazar era ainda um activo membro do CADC, escrevendo regularmente no jornal *O Imparcial* e proferindo conferências de teor católico. Em Coimbra, Salazar convivia com vários professores conservadores da instituição universitária, entre eles Mário de Figueiredo, Manuel Rodrigues ou Mendes dos Remédios, e viveu, no Colégio de Santa

---

[48] Vide Miguel António Dias Santos, *A contra-revolução monárquica – do sidonismo à Monarquia do Norte*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998, [dissertação de mestrado], pp.147-148.

[49] A revista *Seara Nova*, publicada entre 1921 e 1978-1979, foi o veículo por excelência da divulgação de ideais republicanos de esquerda. Foram suas figuras de proa Jaime Cortesão, Raul Proença, Aquilino Ribeiro, Raul Brandão e António Sérgio. Sobre a revista e o movimento seareiro, vide António Reis, "'Seara Nova'", in *Dicionário de História do Estado Novo* (dir. de Fernando Roas e J. M. Brandão de Brito), vol. II, s.l., Círculo de Leitores, 1996, pp.890-893.

[50] Sem referir obras de cariz não historiográfico, como as de António Ferro ou Franco Nogueira, e as inúmeras referências em obras de maior âmbito, como as diversas *Histórias de Portugal*, não podemos deixar de referir uma fotobiografia que tem o estadista por tema, Joaquim Vieira, *Salazar* (col. Fotobiografias século XX), s.l., Círculo de Leitores, 2001, bem como Fernando Rosas, "Salazar", in *Dicionário de História do Estado Novo* (coord. de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito), vol.II, s.l., Círculo de Leitores, 1996, pp.861-876.

[51] Enquanto professor na Universidade de Coimbra, Salazar produziu diversas obras que o notabilizaram em questões económico-financeiras essenciais para o país, nomeadamente *A questão cerealífera: o trigo* e *O ágio de ouro. Sua natureza e suas causas*.

Rita, com Manuel Gonçalves Cerejeira, futuro Cardeal-Patriarca de Lisboa e, ao tempo, professor na Faculdade de Letras[52].

Consequência natural do final da Primeira Guerra Mundial foi o regresso ao país dos militares envolvidos no conflito armado. Como apontou Oliveira Marques, a maioria dos soldados regressou aos seus lares e, tranquilamente, retomou a sua actividade económica, novamente reintegrados na ordem social existente. Não se verificaram, portanto, as convulsões sociais, decorrentes do regresso a casa dos militares, como em outros países. Todavia, como notou o mesmo autor, "já os oficiais (…) encontram um País onde os civis se tinham acostumado a dominar e onde uma classe política, que eles muitas vezes desprezavam, segurava firmemente as alavancas do poder"[53]. Desacreditados dos grupos políticos dominantes, é entre os oficias que se irá colocar em causa, com sucesso, a ordem política estabelecida.

De facto, entre 1919 e 1923, o país atravessou uma fase de forte instabilidade, onde os governos se sucederam vertiginosamente, as greves pararam vários sectores de actividade, sucederam-se os ataques à bomba, grassou a corrupção, aumentou a inflação e se começou a sentir uma certa ineficiência na acção política. É neste ambiente que as personalidades, que haviam dominado o meio político da "República Velha", se afastam da intervenção activa, deixando espaço para que os militares tomassem controlo do poder político. Esta paulatina, mas segura, ascensão da classe militar foi apoiada pelo povo que viu nela uma oportunidade para estabilizar a sua vida quotidiana.

É neste contexto que, em 1926, o General Gomes da Costa (também ele um militar regressado da Primeira Grande Guerra) avançou com o Exército, a partir de Braga, numa ofensiva que ficará conhecida, e assim será celebrada durante o Estado Novo, como o 28 de Maio. A sua complexidade não permite que aqui nos detenhamos a fundo no acompanhamento dos acontecimentos que se seguiram ao movimento de Braga. No entanto, não poderemos deixar de evidenciar que, partindo do norte, o movimento se estendeu a todo o país, chegando a Lisboa a 6 de Junho. Aqui, Gomes da Costa negociou com o Comandante Mendes Cabeçadas, antigo herói do 5 de Outubro e

---

[52] A relação entre Salazar e Cerejeira, e entre o Estado e a Igreja nunca foram consensuais entre os historiadores deste período. Interessando-nos a posição da Igreja no período de formação do Estado Novo, não nos alongaremos, no entanto, em considerações em torno deste tema. Sobre Cerejeira vide Irene Flunser Pimentel, *Cardeal Cerejeira. O Príncipe da Igreja*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010; sobre as relações entre Estado e Igreja, vide Manuel Braga da Cruz, *O Estado Novo e a Igreja Católica*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 1998.

[53] Vide Cfr. A. H. de Oliveira Marques, *Ensaios de História da I República Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, pp. 66-67.

da ala mais moderada das Forças Armadas, chegando a acordo. Após a queda do último Ministério de António Maria da Silva e de Bernardino Machado, Presidente da República, Cabeçadas tomou posse como líder do primeiro governo da Ditadura Militar. No entanto, os diversos interesses dos militares não permitiram um prolongado entendimento que facilitasse a governação.

Para melhor compreendermos a dinâmica governativa da Ditadura Militar que então se iniciou, recorremos à periodização estabelecida por Douglas Wheeler. Partindo das sucessivas características políticas, o autor define três períodos, com a seguinte estrutura: de Maio de 1926 a Abril de 1928, o período de "jovens tenentes" ou "parlamentarismo de caserna"; o segundo período de Abril de 1928 a Julho de 1930, marcado por Salazar e por um autoritarismo civil; finalmente, o terceiro período de Julho de 1930 a Abril de 1933, tempo de formação do Estado Novo[54].

Não podemos deixar de sublinhar as referências a uma ligação do Movimento do 28 de Maio à Igreja Católica, que se foram construindo e divulgando ao longo da Ditadura Militar e do Estado Novo. Facto incontornável é que Gomes da Costa partiu de Braga quando, nesta cidade, se realizava o Congresso Mariano e a peregrinação nacional ao Santuário do Sameiro. Tal significava que em Braga se encontrava a maioria da alta hierarquia da Igreja Católica Portuguesa e muitos fiéis, mais ou menos anónimos. Ainda que a propaganda estado-novista tal quisesse fazer crer, António de Araújo comprovou que a Igreja Católica, enquanto estrutura, nada teve que ver, pelo menos directamente, com o golpe militar que terminou com a Primeira República, tudo não passando de coincidência. Segundo este autor, "tudo indica que não houve qualquer relação entre o golpe militar e o Congresso Mariano e que a Igreja, enquanto tal, não participou directamente na conjura revolucionária. Ao invés, alguns dados apontam para que tudo não passou de uma coincidência, não tendo a hierarquia eclesiástica qualquer conhecimento do que sucedia nos quartéis da cidade"[55]. No entanto, ao Estado Novo interessava evidenciar o carácter providencialista da tomada do poder pelos militares que possibilitou a ascensão de Salazar ao Poder e orientar a Salvação Nacional. A historiografia do regime apelidaria este facto como o "milagre de Nossa Senhora do Sameiro".

---

[54] Cf. "Ditadura Militar", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.VII, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 1999, pp.561-564.

[55] Vide António de Araújo, "Braga, Maio de 1926. O Congresso Mariano e o golpe militar", in *O 28 de Maio oitenta anos depois. Contributos para uma reflexão*, s.l., CEIS20/IHTI-FLUCoimbra, 2006, p. 31.

Após um curto entendimento, Gomes da Costa entrou com o seu exército, triunfalmente, em Lisboa, destituiu Mendes Cabeçadas e tomou posse como presidente do Ministério, por decreto de 19 de Junho de 1926. Logo no dia 22 foi divulgada uma nota com a instauração da censura prévia à Imprensa, então sob a alçada da Guarda Nacional Republicana. Gomes da Costa havia afirmado que não desejava a censura, mas foi ele o responsável pela sua implantação, sendo que a partir de então nenhuma publicação podia ser distribuída sem a fiscalização prévia do aparelho censório. A partir de dia 24, todos os títulos da imprensa traziam a divisa "Este número foi visado pela Comissão de Censura"[56].

Instrumento privilegiado de opressão, a censura permitiu o controlo das correntes de opinião, impediu a formulação de críticas ao poder e a propagação de ideias contrárias à doutrina oficial do governo. Tal como conclui José Barreto, "enquanto a opinião pública era assim remetida a uma situação de dependência, indiferenciação e opacidade, a vida partidária em Portugal era forçada a extinguir-se ou retrogradar a um estádio embrionário, reunindo-se deste modo as condições propícias ao triunfo do projecto autoritário"[57]. Foi com o estabelecimento da censura que se iniciou este longo processo de controlo social, desenvolvido e incentivado pelo Estado Novo, que será extinto, apenas, com o 25 de Abril de 1974.

Tentando criar um governo de direita, Gomes da Costa pretendia afastar os "centristas", no que não é bem sucedido. Por esse motivo, foi exonerado do cargo de Chefe do Governo e das pastas ministeriais que detinha, e os mesmos foram entregues ao General Óscar Carmona, atribuindo este, pela primeira vez, alguma estabilidade governativa à Ditadura Militar. Mais tarde, Gomes da Costa foi promovido a Marechal, de modo a contornar o perigo de rebelião que o então general ainda poderia constituir.

Como temos vindo a demonstrar, a instabilidade governativa da Primeira República, demonstrando uma incapacidade dirigente por parte dos líderes do PRP e, sobretudo, as experiências ditatoriais da Primeira República, com Pimenta de Castro e Sidónio Pais, permitiram o estabelecimento da ideia de uma ideal saída para a crise política que se encontraria nas mãos dos militares. Imposta a 28 de Maio de 1926, a Ditadura Militar ao instituir as grandes linhas de controlo social e político, como a censura e um esboço de polícia política, afastou com eficácia os seus detractores até

[56] Cf. José Barreto, "Censura", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.VII, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 1999, pp.275-284.
[57] Vide "Censura", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.VII, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 1999, p.275.

colocar na Presidência da República um homem que unia as diversas tendências dentro da direita, o General Óscar Carmona.

Com Óscar Carmona, senhor absoluto da situação política em Portugal, abre-se um novo ciclo. Salazar, já imbuído de grande prestígio, foi chamado a presidir a uma comissão encarregue de reorganizar os serviços de contribuições e impostos do Estado. Iniciava-se uma aproximação lenta e progressiva de Salazar ao poder.

Entre 1926 e 1927, além da censura, foram várias as iniciativas para a criação de instrumentos de controlo social, por parte do governo central. Assim, foi nestes anos que se tomaram as primeiras iniciativas legislativas para a criação de uma polícia secreta para recolha de informações. Será esta a estar na base da criação, em 1933, da PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, que se tornará rapidamente na temida PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Foram estas medidas para controlo global da sociedade portuguesa que permitiram aos líderes da Ditadura Militar assegurar o poder e derrotar as revoltas militares que iam tendo lugar em diversos pontos do país.

Entre essas sublevações militares contam-se como as mais significativas a as movimentações de 3 a 9 de Fevereiro de 1927, a Revolta do Castelo em 1928 e o conjunto das revoltas ocorridas no ano de 1931. Este conjunto de movimentos de oposição e revolta são a expressão do Reviralhismo, movimento essencial de contestação à Ditadura Militar, que "não constituindo a única estratégia de combate à Ditadura, é, porém, aquela em que desaguam todas as águas da oposição republicana democrática e liberal. O poder ditatorial instalara-se pela força e só poderia ser desalojado da mesma forma"[58]. Tendo a sua origem na esquerda republicana, na radicalidade de alguns militares e na Seara Nova, o movimento reviralhista promove manifestações, golpes e revoltas, numa tentativa de restaurar a legitimidade democrática.

Não nos detendo em todas as acções do Reviralhismo, não podemos deixar de salientar a revolução de 3 a 9 de Fevereiro de 1927[59]. Iniciada no Porto e alastrada a Lisboa, esta revolução representa o fim de um certo estado de graça em que vivia a Ditadura Militar, resultado do desgaste da acção do Partido Democrático durante os anos da Primeira República. Tendo até então beneficiado da crise profunda que o país

[58] Cf. Luís Farinha, *O reviralho. Revoltas republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo. 1926-1940*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p.15.

[59] Daremos atenção aos acontecimentos de Fevereiro de 1927 já que a revolução terá impacto nas páginas da revista *Ilustração Moderna* como nenhum outro acontecimento político-militar, mesmo considerando os acontecimentos de Maio de 1926.

vivia, a Ditadura não fora capaz de obter a pacificação política e social que se desejava, nem contornar as questões económicas e financeiras. A perseguição, prisão e deportação de muitos vultos republicanos, aliado a uma hostilização ostensiva do Partido Democrático, conduziu ao divórcio definitivo com as forças republicanas que nunca mais sarará e abriu caminho a um combate anti-ditatorial sem precedentes[60].

Os acontecimentos de Fevereiro de 1927 constituem a revolta mais significativa desde o 28 de Maio. As acções no Porto foram de autêntica guerra civil e resultaram em centenas de mortos, milhares de feridos, prejuízos materiais de elevada monta e centenas de deportações e prisões. Estas consequências deixarão marcas profundas na cidade e, naturalmente, na sua população. O Porto fica marcado pelos efeitos destrutivos das bombas, tendo ficado destruídos o Quartel-General, o Governo Civil e o edifício dos Correios e Telégrafos, além de vários edifícios particulares, entre eles hotéis, bancos e quartéis de bombeiros. Tendo ficado isolado na luta contra as tropas fiéis ao Governo, o Porto foi incapaz de promover um levantamento em Lisboa e ficou, por isso, uma cidade sitiada[61].

Este estado de guerra vivido na cidade marcou a sua população, não apenas pela perda elevada de vidas humanas, mas também pelo receio de agravamento da situação de guerra civil. Como notou Luís Farinha, reportando-se às posições do jornal *Comércio do Porto*, "o que burguesia portuense receia é a incapacidade do Exército para impor a 'disciplina social' porque, acrescenta o (…) jornal: 'A última revolução não foi gravíssima apenas pelos ferimentos e pelas ruínas que causou; a última revolução foi, sobretudo, perigosíssima pelas ideias subversivas que fizeram eclosão e pelos actos praticados para essas ideias terem assomo de triunfo'"[62]. Os medos dos ideais revolucionários tomam conta da burguesia da cidade, que se unem, juntamente com a Igreja, no apoio às vítimas de Fevereiro de 1927.

Na sequência destes acontecimentos, o governo tomou diversas medidas, entre as quais se contavam a extinção de várias unidades revoltosas do Exército, o afastamento de intelectuais que afrontavam o regime (como é o caso de Jaime Cortesão ou António Sérgio), o ataque a sedes de jornais da oposição, o encerramento de sindicatos, o esmagamento de manifestações hostis ao regime, o estabelecimento dos

[60] Cf. Luís Farinha, *Ob. cit.*, pp.29-34.
[61] Cf. Luís Farinha, *Ob. cit.*, p.41.
[62] Vide Luís Farinha, *Ob. cit.*, p.58.

primórdios da organização corporativa do trabalho, a celebração anual do aniversário da "Revolução Nacional" e a organização de manifestações de apoio à Ditadura.

Apesar de ao longo da Ditadura Militar, ter criticado acerrimamente a política financeira dos diversos governos, António de Oliveira Salazar assumiu o cargo de Ministro das Finanças do governo de Vicente de Freitas, a 27 de Abril de 1928. No célebre discurso de tomada de posse, Salazar tinha já bem definidos os seus objectivos políticos: "Sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses". Esta afirmação revela bem a clareza de definição dos objectivos políticos de Salazar, que se manteria no poder até ao final da sua vida.

O pensamento de Salazar, não apenas académico, mas sobretudo político, foi-se tornando relevante no contexto nacional. Tal facto, havia conduzido à sua eleição para deputado em 1921, cargo que ocupara efemeramente, e determinou os convites que lhe foram dirigidos para ministro. Abandonando o governo de Vicente de Freitas em Janeiro de 1930, Salazar afastou-se para o sossego da sua vida académica coimbrã, desprezando a agitada vida política da capital. Para regressar, ainda nesse mesmo mês, exigiu ao novo primeiro-ministro, Domingos de Oliveira, o controlo absoluto das contas públicas, o que implicava a superintendência dos gastos dos outros ministérios, e não apenas o das Finanças, procurando o "equilíbrio orçamental", cuja falta tanto criticava. O seu poder foi, por isso mesmo, imenso e o seu posicionamento no contexto governamental e político, incontornável. Ministro das Finanças em diversos governos, reconhecido pelos seus pares como de grande competência técnica e científica, projectando uma imagem associal de homem dedicado aos assuntos académicos e de Estado, Salazar é "naturalmente" chamado por Carmona a formar um governo.

A 5 de Julho de 1932, António de Oliveira Salazar foi convidado, pelo General Carmona, a formar governo, ocupando o cargo de presidente do ministério até entrada em vigor da nova Constituição, em 1933. Esse ano marcará, assim, aquele que poderá ser considerado o ano oficial do início do auto-designado Estado Novo. Nesse ano, mítico para a geografia político-jurídica do regime, será plebiscitada e promulgada a nova Constituição (que governará Portugal até 1974), fundado o Estado Corporativo e criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). É o terminar de um processo que estabeleceu o Acto Colonial (1930), fundou a União Nacional (1932) e iniciou as grandes máquinas repressivas: a censura, a polícia política (a PVDE) e o para-militarismo (com a Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa).

Ainda que muitos tenham sido aqueles que prepararam o caminho para a consolidação do regime ditatorial, a figura de Salazar e do seu papel providencial, veiculado pela propaganda estado-novista, é inegável[63]. Neste sentido, e apodando Salazar como o "Chefe do Renascimento Português", vão as palavras de Carneiro Pacheco: "Chegado o momento de se edificar o novo regime, sem o qual o 28 de Maio soçobraria, o presidente Carmona, a toda a altura da sua missão histórica, intérprete fiel do Interesse Nacional, entregou a Obra, com todas as responsabilidades, ao arquitecto de génio que a projectara"[64]. Estava estabelecido o mito.

[63] Cfr. Luís Bigotte Chorão, *A crise da República e a Ditadura Militar*, Lisboa, Sextante Editora, 2009, p.9-17.

[64] Vide Carneiro Pacheco, *Portugal renovado (discursos)*, Lisboa, 1940, p.158 (citado por Luís Bigotte Chorão, *Ob. cit.*, p. 9).

CAPÍTULO II

A REVISTA *ILUSTRAÇÃO MODERNA* E A SOCIEDADE DO PORTO

Para melhor compreendermos os coleccionadores e as suas colecções de arte surgidos na revista *Ilustração Moderna*, teremos de analisar e reflectir sobre a própria revista – lê-la, perceber o contexto político-ideológico onde se insere, que valores advoga – e sobre a cidade do Porto, a realidade social para a qual e na qual a revista é produzida – qual a sua população, que estrutura social caracteriza a cidade, qual o aspecto físico da cidade nos anos 20.

A *Ilustração Moderna*. Uma revista conservadora e elitista

A revista *Ilustração Moderna* foi publicada no Porto entre 1926 e 1932, período de sete anos compreendido, como já referimos, por duas balizas importantes para a História de Portugal: o estabelecimento da Ditadura Militar e a entrada em vigor da Constituição estado-novista. Como já analisámos no capítulo anterior, estas duas datas marcam o predomínio da influência dos militares na esfera política e, lançando os princípios de uma ditadura que durará 48 anos, marcam a ascensão de António de Oliveira Salazar ao Poder. Portugal ficará, obrigatoriamente, marcado por estes anos,

pelo que este período é determinante para a compreensão da contemporaneidade portuguesa.

A revista não poderá ser integrada no conceito de revista cultural de vanguarda que caracterizou esta época, destacando-se, entre elas, as publicações em que Fernando Pessoa organizou, participou e promoveu, como por exemplo, a *Orpheu*. Aliás, é bem sintomático que não surja nenhuma referência à *Ilustração Moderna*, nos verbetes "Revistas Culturais" do *Dicionário de História do Estado Novo*[65] e "Jornais e revistas culturais" da actualização do *Dicionário de História de Portugal*[66]. Por outro lado, poderemos adiantar estarmos perante uma revista em grande parte dedicada às artes e ao património construído, e não às artes e às letras de vanguarda.

Começaremos a análise da revista pela sua descrição, referindo o ritmo da sua publicação, caracterizando as capas, aludindo à publicidade e mencionando o seu editor. Seguidamente, procederemos a uma análise do conteúdo da revista, considerando três grandes áreas: a política, a social e a cultural.

A revista *Ilustração Moderna* teve 58 números, publicados entre Maio de 1926, o número 1, e Novembro/Dezembro de 1932, o número 58. Num primeiro período, até ao final de 1930, a revista é publicada mensalmente, passando a bimensal em Janeiro/Fevereiro de 1931 e assim se mantendo até à sua extinção. No entanto, importa referir que, a partir de 1927, não era publicada nos meses de Setembro e Outubro. Por isso, na realidade são publicados dez números por ano, no primeiro momento, e cinco, no segundo momento, até 1932. A sua organização faz-se em volumes, sendo o primeiro volume correspondente aos primeiro e segundo anos (1926-1927), o segundo volume correspondente aos terceiro e quarto anos (1928-1929) e o terceiro e último volume relativo aos quinto, sexto e sétimo anos (1930-1932). Esta divisão foi estabelecida pela própria direcção da revista, sendo referida no último número de cada volume, ou seja, nos números 18, 38 e 58. Por este motivo, a paginação é feita sequencialmente, respeitando os volumes e não os números individuais de cada revista. Todavia, nos exemplares que compulsámos, as encadernações, da responsabilidade do encadernador Correia Cardoso, de Coimbra, são individualizadas,

[65] Cf. Clara Crabee Rocha, "Revistas culturais", in *Dicionário de História do Estado Novo* (dir. de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito), vol.II, s.l., Círculo de Leitores, 1996, pp.836-839.
[66] Cf. Daniel Pires, "Jornais e revistas culturais", in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de António Barreto e Maria Filomena Mónica), Suplemento, vol.VIII, Lisboa/Porto, Figueirinhas, 1999, pp.307-311.

feitas especialmente para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, uma vez que têm essa referência nas lombadas [67].

A sua capa em cartão[68], assinada por Joaquim Lopes[69] e mantida ao longo de todas as edições, apresenta uma composição clássica com motivos vegetalistas estilizados, bem ao gosto conservador do início de século XX para edições deste tipo. No entanto, no duplo número 25/26, de Julho e Agosto de 1928, a *Ilustração Moderna* apresenta uma capa diferente para assinalar os 800 anos da Batalha de S. Mamede. Nesta capa, um escudo e uma espada são evidenciados pelos raios de luz de um enorme sol sobre um fundo onde surge, estilizado, o Castelo de Guimarães. As evocações desta representação são evidentes. A "primeira tarde portuguesa", como foi designado este confronto entre as tropas conjuntas do Conde de Trava e de D. Teresa, condessa de Portucale, por um lado, e as de D. Afonso Henriques, por outro, foi encarada como um momento mítico da História de Portugal e, como tal, deveria ser sublimado. O nascimento (raios de Sol) da Pátria (Castelo de Guimarães) triunfa com uma vitória num confronto militar (escudo e espada). O nacionalismo está aqui bem patente e é prova do sentido editorial da revista.

Voltando à análise, e utilizando as palavras de Daniel Pires, a revista é um "mensário com excelente apuro técnico"[70]. Publicada, de facto, em papel de elevada qualidade, a revista não apresenta publicidade no seu interior. A excepção faz-se nas capas e contracapas, onde surge publicidade muito pouco diversa. Em todos os 58 números há publicidade às edições Marques de Abreu. Entre elas, não podemos deixar

---

[67] Os exemplares que consultámos encontram-se em depósito na Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e ainda se encontram em excelente estado de conservação, considerando serem objectos em suporte papel e têm cerca de 80 anos.

[68] Ver Anexo I, Fig.1.

[69] Artista, professor e crítico de arte, Joaquim Lopes (1886-1956) era natural de Vila Nova de Gaia. Estudou Desenho, Pintura e Modelação na Escola Industrial Passos Manuel, o que lhe possibilitou trabalhar em várias fábricas de cerâmica em Vila Nova de Gaia, como seja a do Carvalhinho. Em 1915, licenciou-se em Pintura pela Academia Portuense de Belas Artes, partindo de seguida para Paris, onde se deixou tocar pelos impressionistas. O regresso a um país dominado pelo naturalismo tardio teve larga repercussão na sua obra, deixando-se facilmente por ele dominar. Por essa mesma razão foram-lhe atribuídos diversos prémios artísticos entre as décadas de 20 e 50. Cremos que foi a sua formação na Escola Industrial Passos Manuel que lhe permitiu colaborar com a *Ilustração Moderna* na composição da sua capa. Cfr. *O grande livro dos portugueses*, s.l., Círculo de Leitores, 1990 e http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1001279 [Consult. 2010-04-09].

[70] Vide Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996, p.199 (a partir de agora referenciado apenas como *Dicionário da imprensa…*).

de assinalar obras de Monsenhor José Augusto Ferreira[71], Júlio Brandão[72], Padre Manuel de Aguiar Barreiros[73] e do próprio Marques Abreu, todos eles colaboradores da revista, redigindo textos nas áreas dos seus interesses culturais e científicos. Por outro lado, há publicidade à Fábrica Cerâmica do Carvalhinho – Azulejos e Mosaicos (Porto)[74], ao modelo A da Ford e à Aquila. Peres, Monteiro e C.ª L.da, do Porto. Como não poderia deixar de ser, há ainda publicidade à oficina impressora, a Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, fundada em 1900 e sita no Porto, na Avenida Rodrigues de Freitas, 310.

Debrucemo-nos, agora, sobre o seu editor. José Marques Abreu foi uma relevante personalidade da vida cultural portuense na primeira metade do século XX, sobretudo na área das artes gráficas, de que a revista, presentemente em análise, é prova[75]. Nascido em Tábua, a 14 de Novembro de 1879, cedo veio para o Porto, onde começou por ser ajudante de farmácia. Certamente por se ter tornado uma figura de referência das artes gráficas na cidade, ocupou o lugar de professor na Escola Industrial Infante D. Henrique. O seu interesse por revistas culturais leva-o a fundar, dirigir ou colaborar em diversas publicações. No que respeita à fundação de publicações periódicas, temos a referência à *Ilustração Moderna*, aqui motivo de estudo. No entanto, juntamente com Oliveira Passos, director literário, fundou e dirigiu, artisticamente, a *Ilustração Moderna. Revista de Literatura e Arte*, publicada no Porto, entre Julho de 1898 e Junho de 1903. Como colaborador, participou na revista *A Rajada. Revista de Crítica, Arte e Letras*, publicada em Coimbra, entre Março e Junho de 1912. Finalmente, contribuiu com o seu labor, apresentando gravuras, em diversas revistas: *Nova Aurora. Revista Mensal de Literatura e Crítica*, vinda a lume na sua terra natal, Tábua, entre 1900 e 1901; *Gente Moça. Revista Quinzenal de Literatura e Arte*, publicada no Porto, no dia 1 de Março de 1913; *Prisma. Revista de Filosofia, Ciência e*

---

[71] José Augusto Ferreira (1860-1944) foi sacerdote e historiador, tendo dedicado vários estudos – alguns deles publicados por Marques Abreu – ao património da paróquia que dirigiu durante vários anos, Vila do Conde. Cf. *O grande livro dos portugueses*, s.l., Círculo de Leitores, 1990.

[72] Escritor, Júlio Brandão (1869-1947) destacou-se como director do Museu Municipal do Porto. É do resultado da sua experiência neste museu que, na Marques de Abreu, publica *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*. Cf. *O grande livro dos portugueses*, s.l., Círculo de Leitores, 1990.

[73] Medievalista renomado, o Padre Manuel Aguiar Barreiros foi o responsável por muitas das descobertas arqueológicas na região minhota, sobretudo em Braga. Disso nos podemos inteirar pela vasta bibliografia que publicou. Cf. http://bragamonumental2.blogs.sapo.pt/10011.html [Consult. 2010-04-09].

[74] Fábrica onde trabalhava, ou havia trabalhado, Joaquim Lopes, autor da capa da *Ilustração Moderna*.

[75] Vide "José Marques de Abreu", in *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-03-26].

Arte, publicada no Porto, já mais tarde, entre 1936 e 1941[76]. Pela natureza da sua participação nas diversas publicações, a par da maior ou menor longevidade das mesmas, pode concluir-se que a *Ilustração Moderna*, publicada entre 1926 e 1932, é, sem dúvida, a que mais tomou a atenção e o empenho de Marques de Abreu.

Todavia, a actividade editorial de Marques Abreu não se esgota na edição de publicações periódicas, revelando-se em edições de maior fôlego. Entre elas, não poderíamos deixar de salientar a edição de *Arte em Portugal*, já que a revista *Ilustração Moderna* reproduz várias estampas relativas a monumentos que já haviam sido publicadas naquela edição. Por outro lado, a arte em que se distingue, as artes gráficas, também são alvo da sua atenção e da sua divulgação. Naturalmente com este sentido, publicou *O Ensino das Artes Gráficas*, em 1935, e *O Ensino das Artes do Livro*, em 1942.

Falecido a 3 de Agosto de 1958, no Porto, a sua cidade de acolhimento não deixou de lhe prestar a devida homenagem ainda em vida, promovendo uma exposição realizada na Escola Superior de Belas-Artes, em 1955.

Recorrendo aos conteúdos da revista, destacando os seus artigos mais significativos, procedemos agora a uma análise geral da publicação. Contudo, devemos referir que cada número não obedece a uma estrutura regular, surgindo e desaparecendo secções ao longo da existência, sem qualquer periodicidade, ou a mesma relevância de número para número. Iremos considerar três vectores de análise – o político, o social e o cultural – para, posteriormente, observarmos os protagonistas que interessam a esta dissertação, os coleccionadores, as obras e os artistas por eles coleccionados.

Tomemos dois exemplos para caracterizar politicamente a *Ilustração Moderna*: o reflexo do 28 de Maio de 1926 nas suas páginas e a leitura dos acontecimentos de Fevereiro de 1927, dois momentos fundamentais do jogo político e estratégico da Ditadura Militar. Se o primeiro momento foi o do estabelecimento do novo regime, terminando o período da Primeira República Portuguesa, o segundo nada mais foi que uma tentativa de inverter o rumo ideológico que as forças armadas tinham impregnado na vida política do país.

[76] Sobre as revistas culturais, vide os diversos verbetes respeitantes às diferentes revistas em Daniel Pires, *Dicionário da imprensa…*, Lisboa, Grifo, 1996.

Comecemos pelo 28 de Maio de 1926[77]. Como já vimos no capítulo anterior, esse acontecimento capital na História de Portugal, foi considerado, por uma secção significativa da população, como benéfico para o país. O que se queria era um Portugal pacificado. Esse segmento era maioritariamente conservador, tradicionalista, católico. No número 2 da revista, de Junho de 1926, um artigo, assinado por Ângelo César e intitulado "O 27 de Maio", ilustra bem esta posição tradicionalista, conservadora, católica e, até, militarista[78]. Após breves referências à situação da Pátria ("Incerta era a hora que passava…" ou "À desgraça da Pátria parecia que ninguém viria trazer um socorro eficaz"), o autor afirma: "Louvado sejas Exército sacrificado e pobre de bens materiais, mas rico de heroísmos como nenhum outro". E conclui:

> "Houve em Braga um momento em que a esperança da vitória se fez certeza. Em filas compactas passava subindo a rua do Quartel General a 'procissão das velas'. Gente do povo, sacerdotes e colégios, em duas filas intermináveis, iam seguindo lentamente, levando nas mãos erguidas as velas acesas e entoando cânticos religiosos, hinos de amor à Virgem Mãe que se misturavam num marulhar de vozes.
>
> E, em sentido contrário, marchavam os soldados para os postos dianteiros. Uns não perturbavam os outros. Os crentes continuavam a sua marcha lenta e os soldados a sua marcha rápida. Uns seguiram num sentido e outros no outro. Mas quem os olhou com os olhos da alma viu bem que pisavam o mesmo Caminho, que as orações e as armas serviam o mesmo amor…"[79].

Pela análise do conteúdo do texto, torna-se evidente que o autor pretende justificar o sucesso da operação militar com a ajuda divina, suplicada pelos crentes em procissão. Como já analisámos, esta crença interessará sobremaneira à Ditadura Militar e ao Estado Novo como meio de legitimar a tomada do poder pela força militar e a posterior entrega do governo a Oliveira Salazar. Estamos perante a expressão de uma posição conservadora, de um homem que, cansado das inconstâncias governativas da Primeira República, vê nas movimentações militares e na tomada do Poder pelo General Gomes da Costa a oportunidade que o país precisa para evoluir. E tal passou-se com o apoio divino da Virgem, expressa na procissão referida e integrada no Congresso Mariano Nacional que, então, tinha lugar em Braga. Como já demonstrou António de

[77] A *Ilustração Moderna* publica várias imagens dos protagonistas do movimento militar, sobretudo de Costa Gomes e Mendes Cabeçadas. Veja-se Anexo I, Figs. 3 e 4.
[78] Não nos foi possível encontrar informações adicionais sobre Ângelo César, o autor do artigo.
[79] Vide "O 27 de Maio", in *Ilustração Moderna*, n.º2, Junho 1926, p.47.

Araújo, as altas hierarquias da Igreja Católica Portuguesa nada tiveram que ver com o Golpe Militar do 28 de Maio, tratando-se apenas de mera coincidência a partilha do mesmo espaço físico para iniciativas distintas e de diferentes carácteres[80]. No entanto, como também já vimos, interessava aos apoiantes do 28 de Maio sublinhar a expressão divina do acontecimento. Neste sentido, a *Ilustração Moderna* publica diversas fotografias do Congresso Mariano de Braga, algumas das quais se tornarão verdadeiros ícones da propaganda durante o Estado Novo, revelando-se assim a faceta católica desta publicação[81].

Naquele mesmo número, mas num outro texto, sem assinatura, intitulado "Movimento Nacional", o autor, depois de fazer o elogio do General Gomes da Costa e de descrever o movimento do 28 de Maio, termina:

> "Há, contudo, uma grande aspiração na alma dos verdadeiros portugueses: a de que reine finalmente paz e concórdia em nossa terra, para que esta inditosa terra de alguns seja, por fim, a terra de todos, valorizada pelo trabalho, vitalizada pela crença nos destino da raça, e para que Portugal continue a ser uma Nação, para que possamos viver numa Pátria"[82].

Este excerto mostra o desejo de pacificação na utilização de palavras como "paz" e "concórdia", mas também um incontornável sentimento nacionalista revelado na aplicação das palavras "Portugal", "Nação", "Pátria", a quem a "alma dos verdadeiros portugueses" deve querer o bem, de modo a que o país deixe de ser a "inditosa terra de alguns". Claramente uma posição nacionalista, contra a instabilidade político-social que então se vivia.

Na revista, maior destaque é dado aos acontecimentos de Fevereiro de 1927. Esta revolta centrou-se no Porto, apesar das tentativas de a estender a Lisboa, e a *Ilustração Moderna* reflecte os efeitos da "Semana Sangrenta" naquela primeira cidade. No artigo "Uma Nova Revolução" publicado no número 10, o autor, novamente desconhecido, demonstra bem o seu desejo por um país pacificado, sem lutas ou conflitos: "Oxalá que ao menos uma época de paz afaste para longe, e por muito tempo, os sobressaltos, as angústias e os morticínios"[83]. Mesmo reconhecendo que houve consequências graves para famílias, para a cidade e para o país, o autor, com um tom de

---

[80] Cfr. "Braga, Maio de 1926: o Congresso Mariano e o golpe militar", in *O 28 de Maio oitenta anos depois. Contributos para uma reflexão*, Coimbra, CEIS20/IHTI-FLUC, 2006, pp.29-41.
[81] Veja-se um exemplo destas imagens no Anexo I, Fig.5.
[82] Vide "Movimento Nacional", in *Ilustração Moderna*, n.º2, Junho 1926, p.51.
[83] Vide "Uma Nova Revolução", in *Ilustração Moderna*, n.º10, Fevereiro 1927, p.240.

aprovação, considera que o Governo tomou novamente conta da situação. O artigo é complementado com a inclusão de uma vasta reportagem fotográfica, conferindo-lhe uma elevada relevância editorial[84].

Se é certo que estes dois acontecimentos tiveram algum impacto nas páginas da revista, também não é menos verdade que a partir de 1927 mais nenhum acontecimento político *stricto sensu* teve qualquer referência na *Ilustração Moderna*. Há, no entanto, diversas referências a movimentos importantes na sociedade portuguesa que tiveram largo impacto na política nacional. Neste caso está o artigo "Dos homens e dos tempos. O culto de Nun'Álvares"[85]. Este artigo, remetendo claramente para a Cruzada D. Nuno Álvares Pereira, reflecte esse movimento nas palavras:

> "o culto de Nun'Alvares está hoje, pois, oficialmente estabelecido na Igreja Católica. A sua festa está fixada em 6 de Novembro. Também na alma popular vai renascendo a devoção de outrora. Auxiliar este renascimento não é só uma obra de propaganda religiosa: é uma obra de propaganda patriótica"[86].

Segue-se um outro artigo, não assinado, intitulado, "A Batalha de Aljubarrota", em que se adjectiva Nuno Álvares Pereira como "Figura gloriosa e gigantesca", evidenciando o seu papel como inspirador de historiadores e literatos [87].

A revista torna-se, então, uma publicação dedicada, fundamentalmente, à sociedade e à arte. Todavia, tal não se deve, obviamente, ao facto de não existirem acontecimentos dignos de registo jornalístico: até 1932, data de extinção da revista, há a registar a ascensão e a queda de governos e, relacionado com estes, por exemplo, a subida ao poder, rápida e segura, de António de Oliveira Salazar. Por outro lado, ainda que seja dispensado bastante espaço a notícias de encontros religiosos ou nomeações do clero, não há qualquer referência à eleição de D. Manuel Gonçalves Cerejeira como Cardeal-Patriarca de Lisboa, em 1929. Tudo isso, nos leva a questionar a origem geográfica das notícias e não tanto a sua natureza, ainda que, por exemplo, o Cardeal Cerejeira fosse natural de Lousado, Vila Nova de Famalicão. É de notar que estes últimos acontecimentos não têm o Porto e o norte do país como palcos centrais, ao passo que os dois acontecimentos que analisámos, o 28 de Maio e o 27 de Fevereiro, tiveram a sua origem, respectivamente, em Braga e no Porto. Cremos, por isso, que o

---

[84] Vide, Anexo I, Fig.6.
[85] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º45, Junho 1930, p.157-162.
[86] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º45, Junho 1930, p.162.
[87] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º45, Junho 1930, p.163-164.

factor regional desempenhou aqui o papel decisor na selecção da notícia com interesse editorial, ainda que a sua relevância político-social no contexto nacional seja enorme, com grandes repercussões na vida do país, o que, naturalmente, também teve peso decisor.

A oposição norte-sul, explicada já por José Mattoso na sua famosa obra *Identificação de um país*, tem na *Ilustração Moderna* um excelente testemunho. Não querendo de modo nenhum resumir o ensaio e com isso diminuir a sua relevância historiográfica, apenas referiremos que o autor sublinha as diferenças geográficas, antropológicas, etnológicas e linguísticas, já estudadas por Orlando Ribeiro, Joaquim Nazareth e Robert Rowland, Jorge Dias e Ernesto Veiga de Oliveira, Paiva Boléo, Herculano de Carvalho e Lindley Cintra, respectivamente. Partindo delas, analisa o período de formação da nacionalidade portuguesa, vincando que "se encontram no território português sistemas de relacionamento, estruturas sociais e económicas e esquemas culturais diferentes, mas que normalmente se podem articular em dois grandes grupos, situados em áreas geográficas distintas"[88]. Essas áreas serão o norte e o sul do País, marcada a sua divisão pelo sistema montanhoso Montejunto/Estrela.

A capacidade de editar uma revista onde se valorizam monumentos e temas ligados ao Porto e ao norte do País é prova da vitalidade da cultura portuense e da sua faculdade para se projectar numa publicação de qualidade. Na revista apenas é excepção a reprodução de imagens de vários monumentos da região sul, onde se incluem exemplares de Lisboa, Évora, etc. Cremos que tal se deve ao facto de terem sido retiradas da obra *A arte em Portugal*, também editada por Marques Abreu, onde não tem qualquer relevância a questão regionalista. Por isso, podemos afirmar que são imagens retiradas do peso da sua inserção geográfica, mas valorizadas pelo significado artístico no contexto do património português.

Neste sentido, podemos inserir a reportagem da visita ministerial ao norte[89]. Os ministros são o da Instrução, Alfredo Magalhães, e o do Comércio, João Antunes Guimarães, que aparecem em diversas fotografias, mostrando-se a massa de populares que segue os governantes. A reportagem sublinha o carácter social da visita, sendo, uma vez mais, evidenciado o seu cunho regionalista, sem esquecer, porém, que os ministros fazem parte de um governo da Ditadura Militar.

---

[88] Vide *Identificação de um país, Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. I – Oposição*, Lisboa, Editorial Estampa, [5]1995, p.30.
[89] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º20, Fevereiro 1928, pp.41-48.

Particularmente importante é o reflexo da censura na *Ilustração Moderna*. Como já afirmámos, a censura foi um determinante instrumento do poder para controlo de opinião, dos meios de comunicação social, em última instância, de toda a sociedade portuguesa. A referência "Este número da 'Ilustração Moderna' foi visado pela censura" surge pela primeira vez no número 6, de Outubro de 1926, a meio da revista, deixando de aparecer nos números seguintes[90]. Só no número 21, de Março 1928, ressurge com nova formulação, lendo-se "Este número da Ilustração Moderna foi visado pela Comissão de Censura"[91]. Há portanto um hiato de 17 meses, sem a impressão da referência à censura. Isto não significa que este dispositivo repressivo, não estivesse a ser implementado. Na verdade, durante o período da Ditadura Militar, a censura, num papel que será reforçado com o Estado Novo, é essencial para o controlo dos opositores ao novo regime. Mendes Cabeçadas não instaurará a censura, cabendo ao governo de Gomes da Costa esse papel, apesar de este ter afirmado que não o faria. Na verdade, terá sido contra a sua vontade que a censura foi introduzida, como instrumento de controlo na divulgação de informação veiculada pela oposição. Seguro é que a censura vingou e enraizou-se em Portugal até 1974, consagrada que foi pela Constituição de 1933.

Não podemos deixar de sublinhar a inserção da reprodução da fotografia do *Retrato de Benito Mussolini*, por Henrique Medina. Ainda que se reporte à obra de um pintor bem ao gosto das classes dirigentes deste período e do Estado Novo, admirado pelo traço académico dos seus retratos, não deixa de ser significativa a apresentação do retrato do dirigente fascista italiano num número da revista de 1930, em nossa opinião, indício de um apoio a ideias conservadores e fascistas. Refira-se que Salazar se deixou fotografar no seu gabinete com a fotografia do ditador italiano na sua secretária de trabalho, numa evidente demonstração de admiração política.

No que respeita a notícias da sociedade, são estas as que menos espaço ocupam na edição da revista. A maioria das vezes, as notícias reportam acontecimentos sociais com um carácter cristão, católico, já que muitas são aquelas que referem festas de caridade ou a tomada de posse de um novo prelado. Logo nas últimas páginas do número 1, se faz uma breve, mas visível, referência a duas festas de caridade: uma realizada no Teatro de S. João a favor da Maternidade criada pela Faculdade de Medicina do Porto e outra no Círculo Católico de Operários. E no número 2, surge a secção "Vida Católica", onde, em jeito de reportagem, se noticiam acontecimentos

[90] Vide *Ilustração Moderna*, vol1, n.º6, Outubro 1926, p.131.
[91] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º21, Março 1928, p.52.

relevantes da acção da Igreja no Norte de Portugal. Nesse número, a acompanhar um pequeno texto, surgem várias fotografias do Congresso Mariano de Braga[92]. Seguem-se várias outras reportagens, cuja análise aprofundada não cabe neste contexto, entre elas sobre as festas da Rainha Santa em Coimbra[93]; ou sobre a celebração do Tratado de Latrão, visto como um triunfo da Igreja do Papa Pio XI[94].

Além das referências a actividades da Igreja Católica, relacionadas, sobretudo, com o norte de Portugal, temos ainda a sublinhar assuntos mais laicos e prosaicos. Entre elas estão, e para termos uma visão abrangente da diversidade de temas tratados, por exemplo: fotografias da recepção de Gago Coutinho em Sevilha, depois da viagem no Junker's entre Lisboa e aquela cidade da Andaluzia[95]; imagens da Feira de S. Pedro, em Vila Real[96]; uma notícia de um incêndio num Palacete da Avenida da Boavista (Porto), onde haviam perecido 6 bombeiros[97]; ou pequenas notícias e fotografias da Exposição de Sevilha de 1928[98], de um cortejo agrícola em Barcelos[99], sobre a protecção à mulher[100], de recitais[101] e até mesmo sobre a eleição de Miss Portugal[102].

Neste âmbito social podemos ainda inserir uma ligação significativa à investigação e ensino da Medicina no Porto, sobretudo no que respeita à Escola Médico-Cirúrgica e à Faculdade de Medicina. Na revista há diversas referências a médicos e professores, congressos e homenagens, bem como à produção bibliográfica destas duas escolas. No número 3, na secção "Roteiro Bibliográfico", surgida neste número pela primeira vez, refere-se o livro *A sífilis – suas manifestações tegumentares*, do Dr. Luís de Freitas Viegas[103] e no número 6, na mesma secção, surge a referência a *Origens da cirurgia portuense*, por Hernâni Bastos Monteiro[104]. Por outro lado, há

---

[92] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º2, Julho 1926, pp.48-50. A título de exemplo, veja-se Anexo I, Fig.5.
[93] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º3, Julho 1926, pp.75-78.
[94] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º31, Março 1929, pp.305-311.
[95] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, pp.28-29.
[96] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º4, Agosto 1926, pp.101-103.
[97] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º7, Novembro 1926, p.154.
[98] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º19, Janeiro 1928, pp.11-13.
[99] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º33, Maio 1929, pp.361-362
[100] O artigo é sobre o Instituto Feminino de Educação e Regeneração. Vide *Ilustração Moderna*, n.º39, Janeiro 1930, p.24.
[101] O recital em causa foi de D. Berta Alves de Sousa e teve lugar no Teatro de Gil Vicente. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º40, Fevereiro 1930, pp.46-47.
[102] Havia sido D. Margarida Bastos Ferreira. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º12, Abril 1927, p.296.
[103]Vide *Ilustração Moderna*, n.º3, Julho 1926, p.74. Luís de Freitas Viegas (1869-1928) desenvolveu importantes estudos dermatológicos, destacando-se os que dedicou à sífilis.
[104] Vide *Ilustração Moderna*, n.º6, Outubro 1926, p.148. Hernâni Bastos Monteiro (1891-1963) foi professor da Faculdade de Medicina do Porto, onde dirigiu o Instituto de Anatomia. Para além da sua

ainda a referência a conferências, como é o caso da de Joaquim Alberto Pires de Lima sobre as anomalias dos membros nos portugueses[105], a congressos, como o Congresso Nacional de Medicina[106], ou a institutos científicos, como o Instituto de Puericultura[107].

São ainda várias as referências a acontecimentos da vida académica do Porto ou da metade norte do país. Entre eles contam-se reportagens sobre conferências ou congressos, destacando-se uma conferência de Reynaldo dos Santos[108] com o título "As origens dos Românico em Portugal", que teve lugar na Sociedade Martins Sarmento[109], ou uma outra de António de Vasconcelos[110] sobre Inês de Castro, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra[111]. Neste contexto, inserem-se também as notícias sobre o XV Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica, onde não podem deixar de ser notadas as referências à "raça" e ao lugar por esta ocupada no contexto internacional[112], ou ao Congresso Nacional de Medicina[113].

Por outro lado, a revista procede a várias referências de carácter mais folclorista, registando feiras, romarias e festividades religiosas, além de alguns, raros, apontamentos sobre o modo de vida das populações. Entre estes artigos podem referir-se os dedicados à Feira de Vila Real[114] e a jugos ornamentais[115].

---

carreira académica, Hernâni Monteiro foi ainda um cultor da poesia e da música. Cf. http://museumaximianolemos.med.up.pt/index.php?src=page29_1b.html [Consult. 2010-04-11]

[105] Vide *Ilustração Moderna*, n.º12, Abril 1927, p.294-296. Professor da Faculdade de Medicina do Porto, Joaquim Alberto Pires de Lima teve a seu cargo a organização do Instituto de Anatomia da sua Faculdade, tendo sido ainda o responsável pela respectiva biblioteca. Cf. http://www.cm-stirso.pt/index.php?Itemid=179&id=41&option=com_content&task=blogcategory [Consult. 2010-04-11]

[106] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º15, Julho 1927, pp.366-368.

[107] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º54, Janeiro-Fevereiro 1932, pp.398-399.

[108] Reynaldo dos Santos (1880-1970) foi médico e investigador de temas artísticos. De entre as suas inúmeras publicações, destaca-se *Os primitivos portugueses*, *A escultura em Portugal* e *Oito séculos de arte portuguesa*. Foi pela sua actividade de investigador que recebeu o Prémio Gulbenkian de História da Arte e o Prémio José de Figueiredo, da Academia Portuguesa da História. Cf. *O grande livros dos portugueses*, pp.457-458.

[109] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º11, Março 1927, pp.258-262.

[110] António Garcia Ribeiro de Vasconcelos (1860-1941) era professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, para onde tinha transitado aquando da extinção da Faculdade de Teologia. Historiador reputado, António de Vasconcelos foi Director da sua Faculdade e do Arquivo da Universidade de Coimbra. Cf. Manuel Augusto Rodrigues (dir. de), *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigensis. 1772-1937*, vol.II, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992, pp.49 e 83.

[111] Vide Ilustração Moderna, vol.3, n.º45, Junho 1930, p.97.

[112] Vide Ilustração Moderna, vol.3, n.º47, Novembro 1930, pp.212-216.

[113] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º15, Julho 1927, pp.366-368.

[114] Vide *Ilustração Moderna*, n.º4, Agosto 1926, pp.101-103.

[115] Texto de Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, Vol.3, n.45, Julho 1930, pp.151-154.

Finalmente, há uma breve referência a duas catástrofes naturais ocorridas nos Açores e na Madeira, um terramoto e um tufão, respectivamente, vindo o pequeno texto acompanhado de imagens dos dois locais[116].

Quanto a uma análise sobre a componente da arte e do artístico na revista, ela pode ser avaliada pela observação das folhas de rosto de cada número[117]. Apresentando sempre a mesma aparência, com destaque para uma imagem que ocupa praticamente toda a folha, o nome da revista surge entre motivos vegetalistas, com o brasão das quinas a meio, provando uma vez mais o carácter nacionalista da publicação. Logo abaixo, surgem as informações respeitantes à *Ilustração Moderna*, referindo-a como publicação mensal (o que muda quando a revista passa a bimensal), bem como o seu editor-director, Marques Abreu. De seguida aparecem as informações de cada número da revista, como sejam o ano de publicação, o mês, o ano civil a que se reportam e o número, bem como o local de publicação, a cidade do Porto. Finalmente, numa última linha, surge o local de impressão, as Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu, e a morada destas.

As folhas de rosto têm todas a mesma organização e apresentam, geralmente, fotografias de peças de arte – escultura ou pintura – sem nunca destacarem temas da actualidade. As únicas excepções são os números temáticos. Num deles, celebrando o aniversário da Batalha de S. Mamede, surge a maqueta de um bronze a ser inaugurado no Castelo de Guimarães, da autoria de Abel Cardoso, professor e director da Escola Industrial e Comercial de Guimarães, com a efígie de D. Afonso Henriques e a inscrição "VIII centenário (1128-1928) – S. Mamede"[118]. Ou um outro dedicado S. Francisco de Assis com a reprodução fotográfica de um fresco de Cimabue, representando aquele Santo [119].

Mas analisemos em maior detalhe a folha de rosto do primeiro número, já que foi ela que se apresentou primeiro aos seus leitores. Nela é apresentada a fotografia de uma escultura, *Criança triste*, de Teixeira Lopes[120]. Este era, desde finais do século XIX, um conceituado escultor que tinha, nas palavras de José-Augusto França, "uma qualidade estética apropriada à época, em suas raízes francesas"[121]. Entre as várias

[116] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º9, Janeiro 1927, pp.222-224.
[117] Veja-se o exemplo de uma folha de rosto em Anexo I, Fig.2.
[118] Vide *Ilustração Moderna*, n.º25-26, Julho/Agosto 1928.
[119] Vide *Ilustração Moderna*, n.º18, Dezembro 1927.
[120] Vide *Ilustração Moderna*, n.º1, Maio 1926. Vide Anexo I, Fig.2.
[121] Vide *História da Arte em Portugal*, vol.5 "O Pombalismo e o Romantismo", Lisboa, Editorial Presença, 2004, p.221.

características do seu trabalho, destacamos o dramatismo contido das suas esculturas, o intimismo dos seus temas e exploração de figuras da infância, tão bem evidentes na escultura aqui apresentada. A qualidade plástica da escultura de um artista no auge da sua carreira, aliada ao gosto tradicional que dominava na sociedade portuguesa, torna Teixeira Lopes especialmente admirado no país, sobretudo no norte, onde residia em Vila Nova de Gaia. Também por este aspecto poderemos entender a regionalismo da revista, valorizando um artista residente na área que se quer evidenciar. Era por isso um "valor seguro" da arte nacional, que não melindraria o gosto tradicional e conservador dos potenciais consumidores da revista.

As primeiras páginas têm, normalmente, reproduções fotográficas de obras de arte, sobretudo pintura[122]. Entre elas, assume especial destaque a reprodução de imagens de obras de Henrique Medina. Já distinguimos a presença do *Retrato de Benito Mussolini*, mas poderemos afirmar que ele é o artista mais representado nas folhas de rosto da revista. Tal dever-se-á ao facto de Henrique Medina ser um retratista famoso entre a mais elevada classe social portuguesa e estrangeira. Não nos podemos esquecer que o artista pintou o retrato de estrelas de cinema, de políticos internacionais, como Primo de Rivera, alguns académicos e muitos elementos da alta burguesia nacional e estrangeira. Na *Ilustração Moderna* surgem bastantes reproduções de retratos por si executados, entre elas, e apenas a título de exemplo, o *Retrato do Vice-Chanceler da Universidade de Oxford*[123] e o *Retrato de meu irmão*[124], bem como textos sobre a sua obra. As referências a membros de uma sociedade tradicional, conservadora, burguesa são evidentes.

Mesmo sem tão evidentes referências ideológicas, as restantes obras apresentadas nas primeiras páginas da revista são de pintores tradicionais, com ideais estéticos conservadores, que têm a sua formação no século XIX, radicando o seu formalismo e o seu gosto na arte naturalista que caracterizou oitocentos e, por via de um gosto cristalizado, atravessará todo o século XX e entrará mesmo no século XXI. Na revista surgem João Augusto Ribeiro, Souza Pinto, Roquemont, Cândido da Cunha, Artur Loureiro, Marques de Oliveira, Carlos Reis, João Reis, Fausto Gonçalves ou Sofia de Sousa. Por outro lado, aparecem algumas fotografias de obras escultóricas, de Teixeira Lopes, como vimos, ou Soares dos Reis, com a escultura *Flor Agreste*, que

[122] Vide Anexo I, Quadro 1.
[123] Vide *Ilustração Moderna*, n.º27, Novembro 1928.
[124] Com a referência de ter sido adquirido pelo Estado Francês para o Museu do Luxemburgo. Vide *Ilustração Moderna*, n.º49, Janeiro-Fevereiro 1931.

analisaremos mais adiante. Refiram-se ainda outras peças de períodos mais recuados da arte nacional como as portas do tríptico do Espírito Santo, de Miragaia, ou a *Virgem com o Menino*, de Frei Carlos, pertencente ao Museu Municipal do Porto. Finalmente, não poderíamos deixar de referir obras de artistas estrangeiros, como László[125] (*Retrato de Miss Carnegie*), Rafael Sanzio (*Madona della Seggiola*) e Sansovino (*A Virgem com o Menino*, pertencente ao Museu de Arte Antiga, ou *O Baptismo de Cristo*, do Baptistério de Florença). Num outro plano, o do património construído, teremos ainda que referir a presença de uma fotografia de um monumento do país, a Igreja da Lourosa.

No que respeita a artigos sobre arte, a *Ilustração Moderna* atribui destaque a diversos artistas, onde se contam muitos do norte do país, como Maria de Lourdes Barahona de Matos Braancamp Figueiredo[126], Cândido da Cunha[127], José Augusto Ribeiro[128], Artur Loureiro[129], Marques de Oliveira[130], João Reis[131], Carlos Reis[132], Vitorino Ribeiro[133], Acácio Lino[134], Fausto Gonçalves[135], Sousa Pinto[136], Joaquim Lopes[137], Henrique Medina[138], António Carneiro[139] e Teixeira Lopes[140]. Os artistas que citámos são, sem excepção, pintores que radicam as suas obras no gosto oitocentista, seja por terem realizado a sua formação no final dessa centúria, seja por encontrarem o seu meio de expressão em fórmulas mais académicas, herança de modelos do realismo e naturalismo do século XIX. Esse conservadorismo, essa radicação em técnicas e temas tradicionais da pintura que estes autores seguiam agradava a uma classe alta, também por sua vez conservadora, tradicional e burguesa, desejosa de um ambiente mais calmo e consentâneo com os seus interesses económicos e políticos numa sociedade que

---

[125] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º13, Maio 1927. No interior da revista surge um artigo sobre a vinda do pintor de origem húngara a Portugal para execução dos retratos dos embaixadores britânicos em Lisboa. É o retrato da filha dos embaixadores que surge na folha de rosto deste número.
[126] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, p.3-4.
[127] Dois artigos da autoria de José Augusto Ribeiro e de Carlos Manuel Ramos, vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º7, Novembro 1926, p.156-163.
[128] Artigo assinado por Joaquim Costa. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º10, Fevereiro 1927, p.226-231.
[129] Artigo assinado por Campos Monteiro. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º12, Abril 1927, p.275-277.
[130] Artigo da autoria de João Augusto Ribeiro. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º17, Novembro 1927, p.398.
[131] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º19, Janeiro 1928, p.2.
[132] Artigo de Manuel de Moura. Vide *Ilustração Moderna*, n.º20, Fevereiro 1928, pp.26-27.
[133] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º27, Novembro 1928, pp.196-198.
[134] Texto de Manuel de Moura. Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º29, Janeiro 1929, pp.258-261.
[135] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º31, Março 1929, pp.292-293.
[136] O artigo é da autoria de Joaquim Costa. Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º35, Julho 1929, p.388.
[137] Texto da autoria de Manuel de Moura. Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º36, Agosto 1929, p.416.
[138] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º37, Novembro 1929, p.436-437.
[139] Texto de Júlio Brandão. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º42, Abril 1930, pp.85-87.
[140] Artigo de Magalhães Lima, "Teixeira Lopes e as metamorfoses da sua arte". Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º56, Maio-Junho 1932, pp.428-430.

dominava e queria estratificada nas suas classes[141]. É esta classe endinheirada e desejosa de aumentar o seu prestígio social que integra o coleccionismo nos seus interesses culturais, que tem gosto em adquirir peças em leilões e directamente aos artistas, e a quem os artistas satisfazem as concepções estéticas ao produzirem obras ao gosto destes compradores.

Fora deste ambiente de apreço por artistas tradicionais e académicos que a revista tão bem ilustra, apenas detectámos dois artigos dedicados a artistas e obras mais contemporâneas. Um sobre o novo monumento a Gonçalves Zarco, da autoria de Francisco Franco e Cristino da Silva[142], e outro dedicado a uma exposição do fotógrafo San Payo[143]. Não havendo referências a artistas de vanguarda do início do século XX, nem em artigos de fundo, nem em notícias de exposições, a referência à obra de Francisco Franco (1885-1955) não deixa, no entanto, de fazer sentido. Criada para enaltecer o espírito empreendedor dos aventureiros portugueses do século XVI, a escultura tem o seu papel num contexto nacionalista de celebração das personalidades portuguesas daquela que era considerada a época áurea da História de Portugal – a Expansão. Por outro lado, Franco era visto como o estatuário que recuperara um certo espírito clássico na escultura portuguesa, com a sua inspiração nos célebres painéis de Nuno Gonçalves[144]. Era, por isso, visto como o escultor português que havia sido capaz de transpor para a pedra o melhor do espírito nacional.

Quanto a San Payo (1890-1974), que iniciara a sua carreira na década de 1910, embora conhecedor da vanguarda artística, tornou-se um retratista clássico, construindo uma obra onde "a sua falta de audácia estética emparceirava com uma ousadia técnica e com uma modernidade dignas de registo"[145]. Na revista *Ilustração Moderna*, a obra de San Payo é referida a propósito de uma exposição sua no Salão Silva Porto, num texto assinado por A. Socasaux, que termina afirmando "Enfim, [San Payo] possui a centelha dos *eleitos do Senhor*. Eis o que penso deste nortenho, português, digno desse nome, que tem – além do mais – um coração generoso e um carácter rígido"[146]. A inclusão de obras do fotógrafo e do texto justifica-se por ser originário do norte do país e por ter

---

[141] Cf. José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d., p.36-38.
[142] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º27, Novembro 1928, p.198-202.
[143] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º57, Julho-Agosto 1932, p.470-472.
[144] Cf. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, ^{3}1991, p.261.
[145] Vide António Barreto, "San Payo: a arte do retrato, a sociedade e a política", in *San Payo. Retratos fotográficos*, s.l., IPM, 1995, [catálogo] p.27.
[146] Sublinhado do autor. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, Julho-Agosto 1932, p.472.

tido uma exposição num local de grande nomeada do Porto e, não tanto, pela sua posição no contexto da fotografia portuguesa.

Para além das páginas dedicadas a alguns artistas e à sua obra, encontramos vários artigos sobre arte e colecções. Para alcançarmos a variedade de assuntos tratados refiram-se os dedicados às colecções do Museu Regional de Aveiro[147], a uma exposição de cerâmica no Museu do Carmo[148], ao Museu de Ourivesaria, Tecidos e Bordados (anexo ao Museu Machado de Castro)[149], ao Museu Alberto Sampaio[150], a um medalhão da renascença italiana no Museu Machado de Castro[151], ao tesouro de Arouca[152], e ao Museu Nacional Soares dos Reis[153].

A par da presença da reprodução fotográfica de obras de arte, ainda contamos com artigos referentes ao património construído. Para além de artigos de fundo, como é o caso de "O culto dos monumentos"[154] ou de "Bastardias da arquitectura da actualidade"[155], a revista é rica em artigos e reproduções fotográficas de monumentos de diversas regiões do país, com grande destaque para o espaço a norte do Mondego. Neste caso contam-se artigos com temas ligados ao túmulo de Inês de Castro[156], à Igreja de S. Francisco[157], à Matriz de Vila do Conde[158], à Sé Catedral do Porto[159], ao Mosteiro e à Igreja de Paço de Sousa[160], à Igreja de Águas Santas[161], ao Mosteiro da Conceição de Beja[162], à Igreja de S. Tiago, em Coimbra[163], ao Mosteiro dos Jerónimos[164], ao Mosteiro

---

[147] Texto de Marques Gomes. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, p.14-19.
[148] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, p.21.
[149] Assinado por A. Gonçalves (que cremos ser António Augusto Gonçalves), o artigo dispersa-se por vários números da revista. Para a primeira parte, vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º6, Outubro 1926, pp.139-144.
[150] Texto assinado por A. de Carvalho. Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º27, Novembro 1928, pp.201-204.
[151] Artigo da autoria de Guido Battelli. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º52, Julho-Agosto 1931, pp.326.
[152] Texto assinado por Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembo 1932, pp.486-488.
[153] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembro 1932, p.504.
[154] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º40, Fevereiro 1930, pp.26-29.
[155] Artigo de Jaime Magalhães Lima. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembro 1932, pp.482-486.
[156] O artigo é da autoria de António de Vasconcelos, sendo um excerto de um livro do autor a publicar pela Marques Abreu. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, pp.7-10.
[157] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º6, Outubro 1926, pp.131-136.
[158] Artigo da autoria de Monsenhor J. Augusto Ferreira. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º7, Novembro 1926, pp.166-172.
[159] Da autoria de Carlos Passos, o artigo estende-se por vários números. Para o seu início, vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º8, Dezembro 1926, pp.185-192.
[160] Artigos respectivamente de Fortunato de Almeida e Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º12, Abril 1927, pp.278-279 e 281-287.
[161] Texto de Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º15, Julho 1927, pp.349-359.
[162] Texto de Manuel Ançã. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º17, Novembro 1927, pp.398-408.

da Batalha[165], à Sé de Lisboa[166], a Santa Maria Maior de Tarouquela[167], à Sé Nova, de Coimbra[168], ao Palácio de Queluz[169] e a Coimbra[170].

Interessante é a discussão científica realizada nas páginas da revista em torno da presença de Sansovino em Portugal e da autoria do claustro do Convento de Tomar. A discussão é esgrimida entre Guido Battelli, professor de História da Literatura Italiana na Faculdade de Letras de Coimbra e autor de vários artigos publicados sobre as relações culturais entre Portugal e Itália[171], e Garcez Teixeira, coronel de engenharia e crítico de arte, com vasta produção escrita sobre Tomar e o seu património construído[172]. Os dois colocam as suas hipóteses em torno da autoria do referido Claustro: Battelli defendendo Sansovino como o autor do traço, Teixeira propondo o nome de João de Castilho como autor do projecto de arquitectura em causa.

Uma outra vertente da componente artística da *Ilustração Moderna* é a homenagem que presta a personalidades a ela ligadas. Neste caso, contam-se artigos sobre Joaquim de Vasconcelos, Pedro Vitorino e António Augusto Gonçalves. Sobre o primeiro, na revista, onde lhe são dedicados vários artigos, escrevem José de Figueiredo, Luís de Pina e Reynaldo dos Santos[173]. Personalidade prestigiada no mundo da cultura, viúvo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), historiador com diversificados interesses culturais, era um homem reconhecido no Porto, sendo uma das suas figuras cimeiras. Outra personalidade relevante na vida cultural do Porto e de grande projecção na história da arte do início do século XX foi Pedro Vitorino (1882-1944). Também ele participou com vários artigos na *Ilustração Moderna*, tendo Leite de Vasconcelos dedicado um artigo a este

---

[163] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º41, Março 1930, pp.71-72.
[164] Texto de Reynaldo dos Santos. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º46, Agosto 1930, pp.178-179.
[165] Texto da autoria de Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º48, Dezembro 1930, pp.234-239.
[166] Texto retirado de *A arte em Portugal*. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º53, Novembro-Dezembro 1931, pp.364-371.
[167] Artigo assinado por Pedro Vitorino. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º54, Janeiro-Fevereiro 1932, pp.386-396.
[168] "As linhas de proporção da fachada da Sé Nova de Coimbra", artigo de António Nogueira Gonçalves. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º56, Maio-Junho 1932, pp.440-447.
[169] Texto assinado por Nogueira de Brito. Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º57, Julho-Agosto 1932, pp.454-459.
[170] Artigo de António de Vasconcelos, "Alguns aspectos inéditos da Coimbra de há meio século". Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembro 1932, pp.495-497.
[171] Cf. Manuel Augusto Rodrigues (dir. de), *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigensis. 1772.1937*, vol.II, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992, p.67.
[172] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 12, p.160.
[173] Vide *Ilustração Moderna*, vol.2, n.º30, Fevereiro 1929.

historiador[174]. Quanto a António Augusto Gonçalves (1848-1932), há que referir o texto onde Mendes dos Remédios o apoda de "Grande Mestre"[175]. Professor de Desenho na Faculdade de Filosofia da Universidade de Coimbra, arqueólogo, historiador da arte, crítico e artista, António Augusto Gonçalves distinguiu-se como dinamizador da Escola Livre das Artes do Desenho, instituição que tão destacado papel exerceu em Coimbra entre o final do século XIX e o início do século XX. Ligado ao Museu do Instituto de Coimbra, António Augusto Gonçalves foi o primeiro director do Museu Machado de Castro, em 1911, uma instituição criada pela República, tendo transitado para a Faculdade de Ciências da sua Universidade, aquando da reorganização desta escola superior[176]. Certamente por ter participado com diversos textos ao longo da existência da revista e por se ter ligado a diversos restauros de monumentos de Coimbra referidos em alguns artigos, por ocasião da sua morte, António de Vasconcelos, também ele destacada personalidade de Coimbra, escreveu um artigo[177].

Curiosos são os artigos referentes a temas que reflectem a união de áreas distintas do Saber, revelando a riqueza da cultura dos seus autores, o que hoje apelidaríamos de trans e interdisciplinaridade. Neste caso está o texto "A polimastia na arte"[178], da autoria do Professor Pires de Lima, que já vimos referido na revista pela sua actividade docente e médica na Faculdade de Medicina do Porto. Este texto prova a natureza diversificada da sua formação, onde convergem saberes científicos e médicos, a par dos seus conhecimentos como entendido em arte.

Finalmente, uma última linha de análise ligada à literatura, permite-nos perceber a publicação de alguns textos poéticos de autores sem grande relevância na história da literatura. É o caso de João de Lebre e Lima, que publicou o poema *Serenidade* no número 1[179]. A excepção são três poemas traduzidos de Rabindranath Tagore, poeta e filósofo indiano que havia ganho o Prémio Nobel da Literatura em 1913[180].

Numa perspectiva conservadora, elitista, burguesa e diletante, podemos também integrar nesse espírito as colecções que nela aparecem referidas. Desde logo,

---

[174] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º48, Dezembro 1930, pp.220-221.
[175] Mendes dos Remédios era Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e havia sido Reitor da mesma instituição durante o período republicano. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º16, Agosto 1927, pp.370-376.
[176] Cf. Manuel Augusto Rodrigues (dir. de), *Ob. cit.*, pp.280 e 305-306.
[177] Vide Ilustração Moderna, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembro, 1932, pp.508-511.
[178] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º45, Julho 1930, pp.146-147.
[179] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º1, Maio 1926, p.22.
[180] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º9, Janeiro 1927, pp.203-204.

teremos de sublinhar que da leitura da revista se sente um grande entusiasmo em torno da divulgação de colecções de arte nas suas páginas. No entanto, o programa proposto não é totalmente cumprido, chegando mesmo a desaparecer a secção em causa. A apresentação das colecções inicia-se no número 2, onde no texto de J. A. Ribeiro se faz referência às colecções[181], e no número 4, num texto sem assinatura, delineia-se o programa de divulgação proposto aos leitores e que não vai ser completo[182], referindo-se os coleccionadores que serão apresentados e cujas colecções de arte poderão ser vistas em números posteriores da revista.

O Porto nos anos 20. Uma sociedade burguesa

Uma revista eminentemente burguesa é publicada num determinado contexto citadino. No caso da *Ilustração Moderna*, funcionando como cenário, temos a cidade do Porto. Que população habitava a cidade? Qual a posição do Porto relativamente ao resto do país? Que espaço urbano era este? Quais os seus limites físicos? Qual a sua arquitectura? Quem nela vivia? Quais eram o seus hábitos quotidianos? Tentaremos responder a estas questões ao longo das próximas páginas.

No início do século XX, a população portuguesa rondava os 5 milhões e meio de habitantes, em 1920 os 6 milhões, sendo 10 anos depois já 6.825.883 habitantes [183]. Considerando o Censo de 1930 e analisando a densidade populacional, Aristides de Amorim Girão afirmou ser a "população muito densa ao norte mas em progressiva rarefacção à medida que caminhamos para o interior; população de fraca intensidade ao sul, só desmentida na faixa algarvia litoral"[184].

Ao longo das primeiras décadas do século XX, as cidades haviam crescido consideravelmente. Este crescimento deveu-se não ao aumento da taxa de natalidade mas ao fluxo migratório do campo para as cidades litorais, corrente que se acentuará ao

[181] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º2, Junho 1926, pp.36-38.
[182] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º4, Agosto 1926, p.86.
[183] Sobre a população portuguesa entre os séculos XIX e XX veja-se Vitorino Magalhães Godinho, *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, Lisboa, Arcádia, [2]1975, pp.174-179 e Idem, "Sociedade portuguesa", in *Dicionário de História de Portugal*, vol.VI, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1979, pp.20-51.
[184] Vide X – Densidade populacional, *Atlas de Portugal*, Coimbra, s.e., 1941, s.p.

longo da segunda metade de novecentos[185]. No entanto, como notou Vitorino Magalhães Godinho, Portugal "é muito mais um país de vilas e grandes aldeias do que de verdadeiras cidades"[186], ao que Maria de Fátima Bonifácio acrescenta serem essas vilas "inteiramente desprovidas do comércio, dos transportes, da iluminação, dos horários, da oferta cultural e da animação social que fazem aquilo a que se chama, propriamente, vida urbana"[187]. Ainda assim, entre 1920 e 1940, o Porto aumenta a sua população de 203.091 habitantes para 262.309 habitantes o que representa um crescimento de 59.318 habitantes. No contexto do território continental português e por comparação com a capital, o Porto foi sempre a segunda maior cidade portuguesa. Amorim Girão nota que, comparando com Lisboa, o Porto tem "um crescimento menos acentuado mas constante, sem regressões nem saltos bruscos"[188]. Importante é ainda ter em conta que no início do século XX, o período que mais importa a este estudo, dois terços da população da cidade vivia no seu centro, entre as freguesias mais antigas (Miragaia, S. Nicolau, Sé, Vitória) e as criadas na época moderna (Bonfim, Cedofeita, Santo Ildefonso)[189].

Em 1940, do total da população da cidade, 81,3% representa a população activa com idade superior a 10 anos. Segundo o estudo de Maria Fernão Couceiro da Costa, a que mais se destaca entre as profissões apuradas na cidade do Porto é a dos criados, com 18.023 elementos, sendo os comerciantes constituídos por 4.853 pessoas. No mesmo estudo, esta camada da população foi ainda analisada segundo a sua situação profissional. Relativamente à actividade de comércio e seguros, importa referir que 18,4% dos profissionais ligados a estas actividades são patrões, constituindo uma percentagem considerável, sendo ultrapassados apenas pelos empregados que constituem 45,9%. No cômputo geral, os patrões representam 5,8% da população activa e os empregados 30,7%. Cremos que estes números revelam uma preponderância muito grande dos profissionais ligados à actividade comercial, sublinhando o carácter burguês, diletante e conservador da cidade do Porto.

---

[185] Cf. Maria Fernão Couceiro da Costa, *Estudos sobre a população da cidade do Porto. Evolução demográfica*, sep. de "Trabalhos de Antropologia e Etnografia", Fasc. I, vol. XI, Porto, Imprensa Portuguesa, 1949, p.15.
[186] Vide "Sociedade portuguesa", in *Ob. cit.*, p.23.
[187] Vide *A Monarquia constitucional. 1807-1910*, Alfragide, Texto, 2010, p.176.
[188] Vide XIII – Cidades portuguesas; Movimento da população, *ob. cit.*, s.p.
[189] Cf. François Guichard, "Século XX", in *História do Porto*, (dir. de Luís de Oliveira Ramos), Porto, Porto Editora, ^{3}2000, p. 535.

O Porto foi sempre considerada a cidade burguesa por excelência, controlada pela alta burguesia e por esta desenvolvida. Ainda que concordemos com esta afirmação, não podemos deixar de referir os estudos de Vitorino Magalhães Godinho que levaram este estudioso a concluir não haver uma verdadeira classe burguesa em Portugal, por a riqueza desta vir da desamortização de bens da igreja e do fim da lei dos morgadios, e não de uma acção verdadeiramente empreendedora, comercial e industrialmente, por parte de uma nova classe em formação. Isso revelar-se-ia não só no facto de o fenómeno urbano ser lento e, comparativamente a outros países, desfasado e modesto, mas também no nível da formação dos homens, deixando de ser súbditos e assumindo o seu papel de cidadãos[190].

Do ponto de vista urbanístico e arquitectónico, a cidade do Porto apenas abandonou as suas estruturas medievais na segunda metade do século XVIII[191]. Tradicionalmente referida como Época dos Almadas, o período entre 1757 e 1804 beneficiou da política do Marquês de Pombal para o Douro, da presença de uma forte comunidade inglesa e da renovação arquitectónica permitida pelo trabalho de Nicolau Nasoni. A cidade engrandeceu-se então com a construção de diversos edifícios, como a Igreja dos Clérigos ou a Cadeia da Relação, foi favorecida com a abertura de novas artérias, onde se destaca a Rua Nova do Almada, tendo sido ainda promovida a construção da Ponte das Barcas, essencial na ligação entre as margens norte e sul do Douro. O Porto expande-se ao longo das antigas vias de comunicação com o norte do país, já que o núcleo urbano é delimitado, a sul, pelo rio Douro.

Com o estabelecimento de uma nova política para a vinha, sobretudo com a criação da Região Demarcada do Douro (1756), o comércio do vinho do Porto conheceu um forte incremento, desenvolvendo-se uma classe burguesa, que a cidade portuária acolheu. A presença marcante de britânicos no Porto oitocentista terá inegáveis consequências na vida económica, social e cultural da cidade, constituindo um momento de atribuição de uma nova marca na caracterização física da cidade. A uma estética setecentista, barroca e nacional, sucede um gosto neoclássico, de sabor internacional e predominantemente oitocentista. Num processo em que têm papel determinante o cônsul John Whitehead e o arquitecto John Carr, a cidade é, então, marcada pela construção de diversos edifícios dentro deste novo gosto, como o Hospital de Santo

[190] Cf. "Sociedade portuguesa", in *Ob. cit.*, pp.20-51.

[191] Sobre o Porto neste período veja-se, sobretudo, Joaquim Jaime Ferreira Alves, *O Porto na época dos Almadas (1757-1804). Arquitectura. Obras públicas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987 [dissertação de doutoramento].

António, numa arquitectura que ficará conhecida como Port Wine, revelando a dupla vertente de influência do gosto britânico nas novas construções, mas também o financiamento por parte da comunidade inglesa. Entre este gosto neoclássico, neopalladiano, e o novo gosto eclético que caracteriza os anos finais do século XIX, a cidade vai crescendo, aumentando de população, como já referimos, e ganhando com os avanços técnicos que permitem o estabelecimento da iluminação a gás, do americano e do carro eléctrico, da ligação ferroviária a Lisboa ou da construção da Ponte D. Luís (1886).

Estes desenvolvimentos urbanos e arquitectónicos só são compreensíveis se tivermos presente a importância do desenvolvimento económico da cidade do Porto ao longo de todo o século XIX. A cidade agita-se não apenas com o comércio que se centra na Ribeira, na parte mais central da cidade, mas também com as indústrias, sobretudo têxtil e cerâmica, que vão povoando a cidade com as suas chaminés. A uma silhueta do Porto marcada pelas torres das suas igrejas juntam-se algumas estruturas industriais, resultantes da actividade burguesa da cidade.

Com o desenvolvimento industrial e comercial verifica-se o aumento do poder económico da burguesia e com ele a ampliação do seu património. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, será a burguesia a beneficiar sobretudo com os edifícios e outros bens imobiliários que haviam pertencido à Igreja. No Porto, entre esses bens contava-se a cerca do Convento de S. Francisco, bem no centro da cidade, muito perto da vitalidade comercial do Porto. Este espaço será adquirido por um grupo de burgueses para aí erguerem um dos símbolos do seu poderio económico e financeiro: o Palácio da Bolsa. A construção do edifício, riscado ao gosto neoclássico por Joaquim da Costa Lima, foi iniciada em 1842 e para a decoração do seu interior, que ultrapassou a barreira do século, foram chamados diversos artistas, entre eles, Veloso Salgado.

Por outro lado, obra verdadeiramente emblemática da dinâmica económica e financeira da cidade, o Palácio de Cristal corporaliza a intenção de dotar o Porto de um espaço condigno para organizar feiras, promovendo a região e os seus produtos. Acolhendo a Feira Internacional do Porto de 1865, o edifício albergará ao longo de quase um século as exposições da cidade, sejam elas agrícolas, industriais ou de belas-artes, e torna-se, no século XIX, um espaço privilegiado de sociabilidade para as classes abastadas do Porto, onde se passeava, ao domingo, depois da missa e se adquiriam obras de arte.

Reflexo mais personalizado do sentido de conforto das classes privilegiadas foram as casas que habitaram. Ao longo do século XIX, a alta burguesia mandou construir palacetes com grandes jardins envolventes, querendo seguir o exemplo dos palácios da nobreza, à medida que substituía esta no topo da influência social[192]. Estes palacetes de gosto eclético foram construídos nos novos espaços urbanizados, da Boavista à Foz, ao mesmo tempo que se foram recuperando as quintas que caracterizavam a cidade do Porto e que na Quinta da Macieirinha se encontra excelente exemplo. Por outro lado, a média burguesia construiu casas altas e estreitas em novas áreas de urbanização fora do perímetro amuralhado da cidade, trazendo consigo os negócios e instalando-os no rés-do-chão desses novos edifícios[193].

O espaço público adquiriu forte significado no final de oitocentos, sendo espaços importantíssimos na cidade e na construção de uma sociabilidade urbana, com determinantes redes de relacionamentos. Entre esses espaços, ocupam lugar de destaque os jardins e as praças que no Porto se tornaram lugares incontornáveis para o convívio. Entre os jardins poderão destacar-se os de S. Lázaro, da Cordoaria ou da Torre da Marca, actualmente o do Palácio de Cristal. Mas o grande centro social da cidade é, pelo final do século XIX, a Praça Nova ou Praça de D. Pedro. É aqui que as famílias ilustres do Porto dão os seus passeios dominicais, que os comerciantes fecham os seus negócios, que os intelectuais discutem as novas e velhas ideias. Neste quadro, e por influência de uma cultura estrangeira que chega a Portugal, o espaço dos cafés adquire uma enorme relevância no ambiente de sociabilidade urbana do século XIX, que se estenderá pelo século XX adentro. Na Praça de D. Pedro distinguia-se o Café Guichard como o mais afamado de todos, e na Rua de Santa Catarina surgirá, em 1921, o Magestic com um luxo decorativo inédito na cidade.

Naturalmente será a classe dominante a ter acesso e a controlar a cultura e os espaços culturais da cidade. Para se compreender esta relevância, os hábitos culturais podem ser analisados de diversos pontos de vista: a leitura, a impressão de obras, a frequência de espectáculos ou a aquisição de obras de arte. Reportando-se a meados do século XIX, Maria Antonieta Cruz afirma que a burguesia "procurou, nos diversos ramos de ensino, os conhecimentos que lhe permitissem exercer a profissão desejada mas interessando-se também pela cultura como formação que permitia o

[192] Cf. Nelson Mota, *A arquitectura do quotidiano*, Coimbra, EDArq, 2010, p.84.
[193] Cf. *Ob. cit.*, pp.79-80.

reconhecimento social e a ascensão na rigorosa hierarquia vigente"[194]. Ainda que o país contasse com uma alta taxa de analfabetismo e seja muito difícil contabilizar a participação em acções culturais, podemos concluir que a burguesia, como classe ascendente, almejando alcançar o prestígio social da nobreza, promoveu-se culturalmente como meio de atingir os seus objectivos de ascensão na escala social. Nessa busca teve igualmente peso determinante o coleccionismo, permitindo a uma classe emergente alcançar os seus objectivos sociais, ao tentar dotar as suas residências com objectos que pudessem comparar-se com os da classe nobre.

Ainda que o período alvo do nosso estudo sejam os anos 20-30 do século XX, não podemos deixar de considerar algumas das conclusões retiradas do século XIX para o período em causa. A sociedade portuguesa ainda não tinha sofrido grandes transformações desde o final de oitocentos até às primeiras décadas do século XX, podendo ainda caracterizar-se de igual forma. A nobreza só deixa de ter verdadeira influência no terreno político após a implantação da República, mas, socialmente, nunca deixam de ser o exemplo que a burguesia quer seguir. Por isso, fazem por pertencer a instituições culturais, como o Teatro de S. João ou o Orfeon Portuense, ou formam as suas colecções de arte, como veremos em capítulo próprio.

O Porto do século XX caracteriza-se por uma urbanização crescente e constante[195]. Este fenómeno não se limita a uma característica física da cidade, mas também a uma transformação das mentalidades, onde o modo de viver rural dá lugar a uma mentalidade citadina. Auxiliado pelas características comerciais e industriais da cidade, o Porto afirma cada vez mais o seu papel de segunda cidade do País, reconhecendo-se como a cidade do trabalho.

Nas primeiras décadas de Novecentos dão-se os passos definitivos para se constituir o que actualmente se designa por Grande Porto. Logo em 1913 verifica-se a união da administração dos portos da cidade, ficando Leixões como o principal, ou seja, já fora do núcleo mais antigo da cidade. Por outro lado, a extinção da portagem na ponte D. Luís, facilitou a circulação de pessoas e produtos, abolindo-se uma barreira importante para a consolidação mais global do espaço de um Porto mais amplo. Por outro lado, a cidade, num sentido muito largo, crescerá ao longo das linhas de caminho de ferro, com especial incidência para a Póvoa, Trofa, Valongo e Espinho. Neste

[194] Vide "Aspectos da cultura burguesa oitocentista", in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, IHTI, vol.20, 1999, p.288.

[195] Cf. Luís de Oliveira Ramos (dir.de), *História da Cidade do Porto*, Porto, Porto Editora, ^{3}2000, pp. 526-527.

âmbito, marcará a cidade a construção da Estação de S. Bento, demolindo-se o Convento de São Bento de Avé Maria, e erguendo-se um edifício que se queria reflector do progresso económico e financeiro da cidade. A construção deste imponente edifício, iniciada em 1900, sem esquecer a sua decoração azulejar, é a concretização e celebração física do crescimento de uma rede de transportes essencial para a economia da cidade e do País.

O rápido crescimento da cidade que se verificava desde o século XIX, obrigou as autoridades municipais a planear a reorganização urbana do Porto. Em 1914, Elísio de Melo fomenta o projecto de renovação no centro da cidade. No entanto, esta vontade normalizadora do desenvolvimento da cidade só voltará a ter expressão na década de 30, quando Ezequiel de Campos apresenta o seu Prólogo ao plano da cidade do Porto, que já exigia um planeamento regional e não apenas da cidade propriamente dita.

O plano de 1914 propunha uma monumentalidade simbólica para a cidade que esta ainda não dispunha. Inspirada nos planos urbanos haussmanianos que proliferavam na Europa, Elísio de Melo propõe o rasgar de uma larga e imponente avenida, encimada por novo edifício para a municipalidade, bordejada de faustosos edifícios para comércio e serviços, embelezada com árvores e vegetação. Com projecto de Barry Parker, a abertura desta nova avenida, que virá a ser designada como dos Aliados, implicará várias demolições, entre elas a do edifício da Câmara Municipal do Porto, instalada desde 1819 na Praça Nova e de cuja varanda se havia proclamado a República em 1891 e em 1910. Para o substituir construiu-se novo Paço, um projecto de Correia da Silva, no cimo da nova avenida, iniciado em 1920 e concluído, apenas, em 1957. Entretanto, e desde 1916, a edilidade esteve instalada no Paço Episcopal, junto da Sé, uma ocupação possível após os desentendimentos com a igreja no período republicano e que sempre ensombraram as relações entre os bispos e o governo da cidade.

Como bem sintetizaram Helder Marques, José Fernandes e Luís Paulo Martins, "terminada a 'Avenida', o novo espaço é não só um prolongamento da exígua Praça da Liberdade mas, com a Praça do Município, um espaço novo, simbolicamente rico e de inigualável prestígio para a cidade, em finais da década de 30 esta área apresenta já características semelhantes às actuais: elevados preços do solo, fluxos de circulação internos e uma grande carga simbólica"[196].

[196] Vide *Porto. Percursos nos espaços e memórias*, Porto, edições Afrontamento, 1990, p.51.

No que a edificações diz respeito, o Porto das primeiras décadas do século XX, naturalmente devedor de uma tradição arquitectónica de setecentos e oitocentos, vê-se engrandecido com diversos edifícios. Entre eles constam a Estação de S. Bento, de que já falámos a respeito do caminho-de-ferro, o mercado do Bolhão, integrado na melhoria das condições de higiene de venda de produtos alimentares ao público, além do Teatro de S. João. Este último, símbolo da cultura teatral e, sobretudo, musical da sociedade portuense, foi inaugurado em 1794 e é resultado da acção mecenática da classe burguesa da cidade. Na sequência de um incêndio que o destruiu completamente em 1908, o Teatro de S. João é reconstruído com um projecto de Marques da Silva e é inaugurado em 1920. Nesta acção participou Honório de Lima, coleccionador que surge na revista *Ilustração Moderna*. Por outro lado, a cidade vê-se engrandecida com os prédios da Avenida dos Aliados, com edifícios comerciais, como os Armazéns Nascimento, ou sedes de bancos, como o do Borges & Irmão. Estes edifícios revelam todos a influência da arquitectura estrangeira, sobretudo do neoclassicismo e dos ecletismos do final de oitocentos e inícios de novecentos.

Socialmente, não nos podemos esquecer que o Porto sempre se considerara uma cidade liberal. O seu papel ao longo das revoluções oitocentistas, com grande destaque para a Revolução Liberal com o Cerco do Porto (1832-1833), granjeou-lhe uma posição de grande prestígio na luta pelos ideais mais progressistas. Estas posições terão novo envolvimento da cidade e da sua elite intelectual no estabelecimento das ideias republicanas em Portugal, tal como já analisámos em capítulo precedente. O 31 de Janeiro de 1891, momento emblemático da história da cidade, tem sido considerado hora precursora das movimentações que levarão à proclamação da República em 1910. Estas posições encontravam apoio seguro na comunidade operária da cidade, desejosa até de uma acção mais revolucionária e armada do que a sua inspiração teórica. Por isso, foi no Porto que surgiu em 1903 a primeira grande greve em Portugal, que esteve na base do estabelecimento do sindicalismo no nosso País, com o seu radicalismo contestatário.

É também graças a esta contestação que o Porto se revolta contra a Ditadura Militar, em Fevereiro de 1927, e contra o encerramento da Faculdade de Letras, em 1928. Como já vimos, estes dois acontecimentos têm diferentes impactos na *Ilustração Moderna*: os acontecimentos de 1927 são referenciados como tendo sido maus para a cidade e deverão, por isso, ser evitados; o encerramento da instituição universitária não teve qualquer referência nas páginas da revista. Publicação dirigida à elite conservadora,

defensora da nova situação política de uma certa acalmia que ia de encontro aos seus ideais tradicionalistas, não interessava à *Ilustração Moderna* sublinhar acontecimentos que de algum modo denegrissem a acção do novo governo. A par de uma franja mais progressista da elite social, esta outra, nova, poderosa e ciente da defesa dos seus interesses, também tinha uma forte influência na cidade. Mais conservadora e tradicionalista, esta camada da sociedade, integrada na burguesia comercial e industrial, e ainda que não muito consistente, lutava pela manutenção das estruturas sociais, que interessavam à continuidade das suas conveniências económicas e financeiras. Escudada numa sociedade profundamente rural e tradicionalista, esta elite social poderá lutar com sucesso pelos seus interesses. Não nos podemos esquecer que a mais importante incursão monárquica após o 5 de Outubro de 1910 teve o seu quartel-general no Porto, no movimento que ficou conhecido como Monarquia do Norte.

É dentro desta estreita faixa social mais conservadora que os coleccionadores aqui estudados se inserem, revelando-se ao autorizarem que os seus nomes sejam utilizados, enquanto coleccionadores, na revista *Ilustração Moderna*, edição conservadora e tradicionalista, como já demonstrámos. Não cremos que esta participação seja inocente. Trata-se, evidentemente, de uma faixa educada da sociedade.

Além de um conservadorismo político e social, a revista *Ilustração Moderna*, remete-nos ainda para um conservadorismo cultural e artístico. Ainda que estas posições tradicionalistas no que respeita à cultura e à arte estejam longe de revelarem o Porto no seu todo, a revista materializa bem as concepções mais conservadoras culturais da sociedade portuense. Como afirma François Guichard, "a gente abastada também sabia gastar dinheiro com o Belo, mas dava em geral primazia à perfeição da realização artesanal sobre a originalidade conceptual artística"[197]. Esta escolha da burguesia privilegia a arte naturalista (com grandes representantes a viverem e produzirem na cidade do Porto) em detrimento das vanguardas artísticas que caracterizam o início do século XX[198]. Ainda segundo o mesmo autor, tal característica deve-se ao facto de no Porto sempre se ter privilegiado uma formação mais prática, de que é exemplo a Escola Médico-Cirúrgica do Porto, igualmente referida na revista, ou o ensino da Arquitectura, sendo a construção bem mais prática do que a produção de obras de pintura ou escultura.

[197] Vide *Ob. cit.*, p.574.

[198] A título de exemplo, recorde-se a forma como foi mal recebida, pela crítica e pelo público, a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso realizada no Porto, em 1916.

Não é irrelevante, porém, o contributo de museus (onde se destaca, evidentemente, o Museu Soares dos Reis, criado em 1911) e dos salões artísticos (onde assume especial relevância, o Salão Silva Porto, criado também por Álvaro Miranda, um dos coleccionadores aqui estudado) para a formação do gosto artístico dos portuenses, sobretudo das suas classes mais elevadas. Os dois espaços caracterizam-se pela apresentação de obras e de artistas dentro de uma linha mais tradicionalista, o que ainda assim tem as suas excepções como já vimos referida a exposição que San Payo realizou no espaço da Rua de Cedofeita.

Ainda que estejamos a vincar os aspectos mais conservadores da cultura da cidade do Porto, tal não significa que não existissem grupos de vanguarda, sobretudo no que toca à intelectualidade, contemporâneos dessa linha mais tradicionalista. Neste contexto, e nos últimos anos da Monarquia e primeiros da República, não poderíamos deixar de sublinhar o papel de Aurélio Paz dos Reis, no cinema, de Leonardo Coimbra, na filosofia, a fundação de diversas revistas literárias, como *A Águia* ou a *Renascença Portuguesa*, a presença de poetas, sobretudo Teixeira de Pascoaes. A música era uma das áreas mais privilegiadas da cultura na cidade, com a criação do Conservatório de Música, em 1917, onde Moreira de Sá marcará forte presença, a actividade da Academia de Música ou a presença de Cláudio Carneiro e Guilhermina Suggia. A par destes havia ainda o Orfeão Portuense, fundado em 1881 e também ele essencial no ambiente musical da cidade. Honório de Lima conta-se entre os seus fundadores, tendo feito parte do seu conselho de administração durante vários anos[199]. E ainda que tenha sido sumaria e ditatorialmente encerrada, a Faculdade de Letras do Porto foi pólo determinante no tecido cultural da cidade durante a sua curta existência, entre 1911 e 1928, marcada sobretudo por um corpo docente de elevada qualidade científica, por actividades abertas à comunidade e pela direcção esclarecida de Leonardo Coimbra.

Após a instauração da Ditadura Militar, em 1926, o ambiente cultural do Porto sofre de algum modo com essa mudança na orientação política do país. A repressão que os intelectuais docentes na Faculdade de Letras sofreram foi marcante para o ambiente humanista que caracterizava a cidade, não se permitindo assim a consolidação de um tecido cultural, certamente, crítico para com o regime. Ainda assim, a vida cultural da cidade conta com alguns sucessos: a Biblioteca Pública Municipal do Porto ganha com o benefício do depósito legal; surgiram várias revistas culturais (o caso de *Civilização*,

[199] Cf. Maria José de Sousa Ferreira, *Percursos burgueses na cidade do Porto (1910-1926)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000, [dissertação de mestrado], Anexo 7.

de Ferreira de Castro, em 1928) que conseguiram singrar até ao início do Estado Novo, ainda que houvesse a censura; Lopes Graça marca com a sua presença a música e o seu ensino na cidade; e a inauguração do Teatro Rivoli, em 1931, incrementa a representação teatral na cidade.

O crescimento da cidade do Porto ao longo das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX revela-se na expansão do limite urbano da cidade. Este crescimento foi possível graças ao desenvolvimento industrial e comercial da cidade o que possibilitou a formação de uma camada burguesa da sociedade que tomará em mãos o destino da cidade, substituindo a antiga nobreza. Endinheirada, esta classe social irá desenvolver hábitos culturais (com grande destaque para a música), onde o coleccionismo também tem a sua importância.

CAPÍTULO III

COLECÇÕES E COLECCIONADORES DE ARTE

Neste capítulo iremos debruçar-nos sobre os coleccionadores e as colecções de arte surgidos na *Ilustração Moderna*. Quem são estes coleccionadores? Que imagem dão de si ao divulgarem objectos das suas colecções nesta revista? De que peças falamos? Como se incorporam os artistas que as produziram no contexto da História da Arte? Tentando responder a estas questões, terminaremos com uma reflexão sobre os objectos, as colecções e os coleccionadores surgido na revista.

Mas o que é coleccionar? Porque se colecciona? Nas últimas décadas, os estudos sobre colecções têm-se multiplicado, desdobrando-se os domínios de investigação, solicitando a colaboração de diversas áreas do conhecimento, criando uma área de Saber transversal, onde a pluralidade de conhecimentos é cada vez mais determinante para o avanço da investigação. Susan Pearce, investigadora que muito contribuiu para o desenvolvimento dos estudos de colecções, concluiu que uma colecção existe quando o seu proprietário pensa que ela existe. Não renegando as anteriores definições de colecção, sobretudo de Durost, Aristides, Alsop e Belk, Pearce considera que as colecções são séries de objectos, recolhidos pelo desejo do coleccionador, que lhe imprime as características que determina, criando um corpo

maior que a soma das suas partes, constituindo-se uma colecção desde que o seu coleccionador assim o entenda[200].

Contudo, contributo maior deu Susan Pearce na definição do processo de coleccionismo, na experiência que o coleccionador vive ao coleccionar, nas relações que estabelece com a cultura material. Centrando as suas pesquisas na tradição europeia, aquela que, evidentemente, também nos interessa, Pearce estabeleceu três parâmetros para a análise do acto de coleccionar, a saber: coleccionar como prática, coleccionar como poética e coleccionar como política[201].

A primeira linha de análise reflecte o coleccionismo como uma prática social, ou seja, como forma de manutenção do modelo social e de o projectar no futuro. Considerando que a tradição europeia tem como característica a visão da matéria como externa ao sujeito (desde Descartes) e que é na Europa que mais se concentra a produção de bens materiais, é o âmbito europeu que tem servido de pano de fundo a estes estudos da cultura material por parte de Susan Pearce. Subjacente a este assunto está a questão da continuidade histórica, que não cabe aqui desenvolver, mas que se torna importante para contextualizarmos as colecções aqui em análise. O coleccionismo como prática terá como objectivos a transmissão de uma certa visão do mundo, da estrutura social e da sua manutenção.

A segunda linha de investigação encara o coleccionismo como poesia, bastante mais ligado ao coleccionismo enquanto experiência pessoal, relacionada com a vida de cada coleccionador. Considerando o que o coleccionismo significa para cada um, esta análise procura compreender como o acto de coleccionar afecta a vida do coleccionador e como o hábito de coleccionar interage com a vida social. Esta análise, pressupõe que os indivíduos encarem os objectos como símbolos. Tendo em conta que a poesia está na base da compreensão e do acesso à actividade criativa, surgindo e sempre integrando a cultura europeia, e socialmente tida em grande consideração, o processo de constituição de uma colecção é uma forma de construção de ficções, pelas quais a imaginação se pode expressar. Os objectos coleccionados são utilizados como palavras, como linguagem, permitindo ao coleccionador criar e projectar uma imagem de si mesmo e da sua visão do mundo. Ainda segundo Susan Pearce, o relacionamento com o objecto poderá ser realizado de três modos diferentes, como *souvenir*, como fetichismo ou como

---

[200] Cf. *Collecting in contemporary practice*, London/New Delhi/Walnut Creek, SAGE Publications/ Altamira Press, 1998, pp.2-3.

[201] Sobre este assunto, veja-se a obra de Susan Pearce, *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London/New York, 1995.

sistema. O coleccionismo como *souvenir* relaciona-se mais com o desejo autobiográfico do coleccionador, construindo as suas memórias, apoiando-se nos objectos que seleccionou. No coleccionismo como fetiche, o objecto controla o indivíduo e torna-se dominante, obrigando o coleccionador, obsessivo, a recolher o máximo de objectos possível, sendo o objecto o construtor da personalidade. Quanto ao coleccionismo sistemático, caracteriza-se por objectivos racionais, de construção de conjuntos completos, demonstrando o desejo de atingir uma compreensão total. Aqui domina o intelecto, onde o racional orienta a construção de uma colecção fechada. Evidentemente, como a própria autora sublinha, que muitas colecções reflectirão simultaneamente estes três modos, ainda que toda e cada colecção resulte de modos diferentes de relação individual como o mundo material.

Finalmente, o coleccionismo como política. A palavra política tem de ser analisada como palavra dinâmica que é, significando tanto o exercício do poder, como a capacidade para negociar a mudança. De algum modo, o coleccionismo como política reúne as duas análises anteriores, como prática e como poética, demonstrando porquê e como são os objectos coleccionados sujeitos a diferentes avaliações (por parte de quem, poderá ser outra questão) e a importância que isso tem para o coleccionador, para a colecção, para a sociedade. Para esta discussão é importante compreender como funciona a avaliação dos objectos, relacionando-se com as noções de distância e os discursos que nos abrem ao Outro, impedindo que nos fechemos sobre o Nós. Num mundo dominado pela economia de mercado, onde os valores da sociedade e os valores individuais se misturam e cruzam, e partindo das noções de cultura e de mercadoria (*commodity*), o coleccionismo é visto enquanto permissor de uma nova visão do Outro, o meio de mudança do Homem na sociedade.

Tomando como referência as considerações relativas ao coleccionismo como prática social, mas sem perder as grandes linhas de referência que estes relevantes estudos de Susan Pearce nos possibilitam para a compreensão do coleccionismo, dos coleccionadores e do desenvolvimento de todo o processo, tentaremos apreender o sentido coleccionista apresentado na *Ilustração Moderna*, através dos coleccionadores e as suas colecções.

O coleccionador: personalidade e imagem social

O estudo do coleccionismo privado em Portugal, entre o final do século XIX e o início do século XX, está por fazer. Para o século XIX, José-Augusto França[202] e Raquel Henriques da Silva[203] apontaram algumas pistas para o conhecimento de coleccionadores privados em Portugal. Importa, desde já, reter uma clara divisão do sentido coleccionista entre Lisboa e o Porto, que nos permitirá lançar alguma luz sobre o coleccionismo privado nesta última cidade.

Durante o século XIX, poucas personalidades se destacaram no panorama cultural nacional como coleccionadores de arte. O ministro prussiano Raczynski, que visitou o país nos meados do século, referiu apenas o Duque de Palmela e o Conde de Farrobo como personalidades que se dedicaram às artes. Mas, até aos anos 80 de oitocentos, a personalidade que mais se destaca neste campo é D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha, que prestará o seu apoio pessoal a diversos artistas. Tirando estas colecções, Portugal estava sob a observação de coleccionadores estrangeiros, sobretudo interessados em mobiliário, mas também atentos à pintura de costumes de Auguste Roquemont, que iremos mais adiante analisar. Entre esses estrangeiros, contam-se Wenceslau Cifka, Hermann de Moser ou Lord Howard de Walden. Todavia, houve também portugueses que, por razões diversas, viveram no estrangeiro e constituíram aí as suas colecções, como é o caso do Conde de S. Januário.

No final do século, a mais relevante colecção em território nacional é a do Conde Daupiás, homem de origem francesa, ligado à indústria do algodão. A colecção, com a elevada qualidade das peças que a compunham, é uma referência no contexto das grandes colecções europeias de oitocentos, pela heterogeneidade de objectos e de proveniências. Esta vasta colecção, que se dispersou, alimentando diversas colecções públicas e privadas no país e no mundo, pode ser vista, como afirmou José-Augusto França, como uma excelente representante das colecções organizadas na capital, como contraponto às colecções formadas no Porto[204].

Na cidade do Porto, o gosto era dirigido pelos ingleses, estabelecidos aqui como uma incontornável colónia. O mesmo autor afirma que, "tal como há uma arquitectura do Port Wine, há também uma vontade ou uma aptidão do coleccionar que

---

[202] Cf. *A arte em Portugal no século XIX*, vol.I, Lisboa, Bertrand, [3]1990, pp.410-416.
[203] Cf. "Coleccionismo de arte no Portugal de Oitocentos", in *Henri Burnay. De banqueiro a coleccionador*, s.l., IPM, 2003, [catálogo] pp.11-21.
[204] Cf. *Ob. cit.*, p.414.

com o comércio do vinho do Porto se encontra também relacionada"[205]. Entre essas colecções, poderemos destacar as dos Van Zeller, dos Forrester, dos Graham, dos Woodhouse ou as do português, António Bernardo Ferreira, da família dos "Ferreirinhas", também ela ligada à produção e comércio do Vinho do Porto. Mas verdadeiramente de referência é a colecção e o museu de João Allen, formada sob o espírito do Romantismo do início do século XIX e que deu origem ao primeiro museu português, o Museu Municipal do Porto.

No final do século XIX, surgiram várias outras colecções. Em Lisboa, incontornáveis são as do Marquês da Foz e do Conde Burnay. Produto dos resultados do jogo especulativo da alta finança e de investimentos na indústria em Portugal, sobretudo nos caminhos-de-ferro, nos tabacos e nos fósforos, as colecções têm, em si, significados distintos. A residência do Marquês da Foz, no Palácio Castelo Melhor, aos Restauradores, acolhe a sua colecção, cujas peças foram criteriosamente seleccionadas segundo o seu gosto, destacando-se a pintura com obras que compreendem um vasto período temporal e uma forte presença estrangeira, praticamente, sem obras de artistas portugueses.

Já a do Conde Burnay, instalada no Palácio dos Patriarcas, na Rua da Junqueira, foi constituída com um sentido diverso. Usando-nos, novamente, das palavras de José-Augusto França, "Burnay tinha as coisas por ter, movido mais por razões e conveniências mundanas de ostentação"[206]. A pintura era dominada por peças do século XVIII e por alguns "primitivos portugueses", períodos que eram valorizados pelas tendências da moda. Esse sentido não é dissolvido pela presença de um Piero della Francesca, exemplar único na vasta colecção.

Por estes anos, são impossíveis de ignorar as colecções de António Arroyo, Luís Fernandes, Guerra Junqueiro, Júlio Osório, Rebelo Valente, Ayres de Campos (Conde de Ameal), Palla Blanco, Dr. Barahona ou José Relvas. Mas é impossível encontrar um sentido único para estas colecções, tão dependentes dos sentidos próprios de cada coleccionador. Ainda assim podemos afirmar que se verifica um certo sentido mundano na constituição das colecções, sem critérios estéticos precisos e sem a presença de obras de artistas portugueses seus contemporâneos. No entanto, deve ser sublinhado este sentido novo na cultura portuguesa, o coleccionismo privado, sem tradição em Portugal, com fortes raízes no estrangeiro, sobretudo em França.

---

[205] Vide *Ob. cit.,* p.415.
[206] José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, Vol. II, p.79.

Ainda que ao coleccionismo portuense não seja alheia a cultura e a perseverança da comunidade britânica, a constituição de colecções e a abertura do Museu Municipal não deixarão de produzir os seus frutos. Como já analisámos, a sociedade portuense, do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, é dominada por uma burguesia, ainda em processo de consolidação, endinheirada, activa na vida cultural da cidade. É de entre estes e das colecções por eles detidas, que o editor da revista *Ilustração Moderna*, publicada na cidade entre 1926 e 1932, irá colher o material para divulgar na sua revista. Esses coleccionadores são Leopoldo Mourão, Conde de Campo Belo, Álvaro Miranda, Luís de Vasconcelos Porto, Afonso Pádua Correia, Honório de Lima, a Família de José de Bessa e Menezes, Inácio Zuloaga, Vasco Ortigão Sampaio e Nuno Alexandre de Carvalho[207].

Desde já, considerando que é de origem espanhola e não reside nem no Porto, nem no país, excluiremos de uma análise mais contextual, Inácio Zuloaga (1870-1945). A sua colecção é descrita num texto assinado pelo Visconde de Vila-Moura, que visitou o pintor na sua casa em Zumaia (San Sebástian), referindo obras de Velásquez, El Greco, Ribera, Goya, Meunier e Rodin. Como facilmente é perceptível, o contexto (espanhol), a natureza do coleccionador (artista) e as peças constituintes (de elevada categoria internacional), fazem desta uma colecção bem diversa das restantes, pelo que se justifica que a retiremos da nossa linha de análise, focando a atenção nas restantes colecções resultantes do ambiente cultural do país e da cidade do Porto[208].

Todos os restantes coleccionadores são homens nascidos no Porto, radicados nesta cidade ou com fortes ligações ao norte de Portugal. Com os seus perfis distintos, vindos de profissões liberais, do comércio e da indústria, estes indivíduos pertencem a um grupo, sem formarem um todo homogéneo, com ligações a associações profissionais da cidade, como a Associação Comercial do Porto. Com vínculos a várias instituições e associações culturais, mormente o Teatro de S. João e o Salão Silva Porto, são homens sociáveis, interessados na vida da sua cidade e empenhados nas associações de que fazem parte. Detentores de cursos superiores ou homens que venceram pelos seus esforços são indivíduos com um certo nível cultural, que se reflecte nas colecções constituídas. Sendo relevante a sua acção política ou desconhecendo-se totalmente as

[207] Para melhor compreender as relações entre coleccionadores e as obras apresentadas na *Ilustração Moderna*, vide Anexo II, Quadro 1.

[208] Podemos ainda referir que o artigo é ilustrado com imagens de obras do artista e não com imagens das peças referidas como sendo da colecção. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.9, Janeiro 1927, p.204-206 e n.10, Fevereiro 1927, p.232-235.

suas opções ideológicas, activos na política do Monarquia Constitucional e, mais tarde, reconhecidos oficialmente pelo Estado Novo, estes são coleccionadores com influência na sociedade portuense dos anos 20 e 30, colocados que estavam entre as classes mais elevadas.

Debrucemo-nos agora sobre cada um dos coleccionadores em particular, tentando alcançar deles um retrato. Para isso, seguiremos a ordem pela qual surgem na revista.

Leopoldo Mourão, de seu nome completo Leopoldo José de Oliveira Mourão, nasceu a 1 de Janeiro de 1860, em Ílhavo[209]. O seu pai, advogado, era natural do Porto, onde aliás Leopoldo Mourão frequentou o ensino secundário. Em 1884, terminou o curso de Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra e, logo de seguida, fixa residência no Porto, onde exerce advocacia. Foi nesta cidade que casou com a filha única de um abonado comerciante e industrial, o que lhe proporcionou a entrada para o círculo burguês da cidade. A fortuna permitiu-lhe cultivar-se, realizando diversas viagens ao estrangeiro, mas também dedicar-se a questões sociais, sendo protector de creches em Gaia, e a questões artísticas, chegando a exercer por largos anos as funções de inspector da Academia de Belas-Artes do Porto.

Após a sua mudança para a cidade, filiou-se no Partido Progressista. Como já vimos, este partido teve a sua origem no Pacto da Granja (1876) e, como afirmou José Tengarrinha "representa uma solução mais realista para a monarquia constitucional, com uma posição de compromisso entre o conservantismo do Partido Regenerador e o extremismo da ala esquerda liberal"[210]. Por isso, ainda que monárquico, o partido defendia ideias, política e socialmente, mais avançadas. A sua filiação partidária valeu-lhe a nomeação como administrador do concelho de Gaia e, mais tarde, entre 1899 e 1902, como vice-presidente da Câmara Municipal do Porto. A sua carreira parlamentar foi iniciada em 1892, representando o círculo uninominal de Vila Nova de Gaia, continuando em 1897 com a representação pelo círculo plurinominal do Porto. Em 1899, após ter sido eleito pelo círculo uninominal de Gondomar, a sua presença no Parlamento foi interrompida aquando da sua eleição para o cargo no Município do

[209] Sobre Leopoldo Mourão vide "Leopoldo Mourão", in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XVIII, p. 28 e Fernando Moreira, "Leopoldo José de Oliveira Mourão", in *Dicionário biográfico parlamentar (1834-1910)*, (coord. de Maria Filomena Mónica) Vol.II, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Assembleia da República, 2005, pp.1025-1026.

[210] Vide "Partido Progressista" in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol.V, Porto, Iniciativas Editoriais/Livraria Figueirinhas, 1979, p.492.

Porto. Os seus discursos parlamentares revelam as suas preocupações com questões económicas e financeiras, e a defesa dos interesses da cidade do Porto e do norte de Portugal.

Foi ainda nomeado Governador Civil do Porto, cargo que ocupou por duas vezes: uma primeira, em 1900, por breves meses até Hintze Ribeiro formar um novo governo; e uma segunda, entre 1904 e 1906, durante o governo progressista de José Luciano de Castro[211]. Para além de ter pertencido ao conselho de administração dos Caminhos de Ferro do Estado até 1910, foi ainda presidente da direcção da Associação de Proprietários e do Clube Portuense. Todavia, a sua dedicação à cidade do Porto não se ficou pelos cargos políticos que ocupou, quer na cidade, quer na capital. Entre 1907 e 1909, foi presidente da Associação Comercial do Porto. Nessa condição, coube-lhe receber Mouzinho de Albuquerque, herói das campanhas em África, e entregar-lhe uma espada de honra, executada por Teixeira Lopes.

À data da sua morte, em 1938, era condecorado com a grã-cruz da Ordem de Isabel, a Católica e com a comenda de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa.

O Conde de Campo Belo, D Diogo Leite Pereira de Paiva Távora e Cernache, sucedeu no título a seu pai, D. Adriano de Paiva de Faria Leite Brandão[212]. Nascido na Foz, em 1873, era licenciado em Ciências Económicas e Financeiras e herdou todos os vínculos e representações da casa. Em 1901, casou com D. Maria Jerónima Ribeiro de Faria, que representava o título de Visconde de Barros Lima. Em 1910 era adido de legação, cargo do qual foi demitido com a implantação da República. Em 1929, o Conde de Campo Belo recebeu a grã-cruz da Ordem do Santo Sepulcro, tendo falecido em 1949, em Vila Nova de Gaia.

Sobre Álvaro Miranda conseguimos apurar que foi proprietário da Álvaro Miranda L.da, empresa da área do mobiliário, dedicada à reprodução de móveis antigos. A dedicação de Álvaro Miranda a causas culturais leva-o a associar-se a Alberto Silva, fundando o Salão Silva Porto, na Rua de Cedofeita, que, como já vimos, é local central na promoção das artes plástica na cidade do Porto[213].

Luís de Vasconcelos Porto foi um empresário ligado ao vinho do Porto, pelo que também se insere na classe burguesa do Porto[214].

---

[211] Cf. Francisco Barbosa da Costa, *História do Governo Civil do Distrito do Porto*, Porto, Governo Civil do Distrito do Porto, 2004, p.200.
[212] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. V, p.654.
[213] Agradecemos estas informações à Dr.ª Vera Cálem, do Museu Nacional Soares dos Reis.
[214] Estas informações também nos foram transmitidas pela Dr.ª Vera Cálem, o que muito agradecemos.

Quanto a Afonso César de Pádua Correia, pudemos apurar que era industrial, ligado à confecção de tecidos de seda e que foi membro do Clube Rotário do Porto[215].

Nascido em 1856, Eduardo Honório de Lima faleceu em 1939[216]. Grande capitalista portuense, o seu interesse por questões culturais, sobretudo pela música, levou-o a ser um dos fundadores do Orfeon Portuense, integrando o conselho administrativo durante 57 anos. O seu nome está ligado ao Museu Nacional Soares dos Reis, por ter manifestado o desejo de doar 21 telas de Silva Porto, o que a sua viúva cumpriu com fidelidade. É possível observar nas salas do museu a legenda "Doação de Eduardo Honório de Lima" junto a diversas obras expostas daquele pintor naturalista.

A Família Bessa Menezes, provavelmente de Barcelos, aparece referida num artigo no jornal *A voz do Minho*[217]. Aí se refere que José de Bessa e Menezes faleceu a 2 de Março de 1918 e que foi imigrante no Brasil. O artigo, referente a partilhas, deixa adivinhar algumas confusões aquando da execução do testamento. De qualquer modo, a obra apresentada na *Ilustração Moderna* surge como pertencendo aos seus herdeiros.

Vasco Ortigão Sampaio nasceu no Brasil e foi um renomado industrial do Porto[218]. De acordo com o seu passaporte da República dos Estados Unidos do Brasil, datado de 1933, Vasco Ortigão Sampaio nasceu no Distrito Federal, a 25 de Julho de 1865, sendo por isso de nacionalidade brasileira. O seu título de nacionalidade refere que é filho de José Joaquim Sampaio e de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, irmã de Ramalho Origão[219]. Com uma formação superior em Engenharia Civil, completou a sua educação com um *tour* pela Europa, como era, aliás, hábito entre as classes mais abastadas, durante o século XIX. Casou com Maria Estela de Souza Sampaio, irmã de Aurélia de Souza, o que lhe terá proporcionado uma grande aproximação ao mundo artístico. Desse casamento nascem três filhas, tendo uma delas morrido muito jovem. As duas filhas, Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio e Marta de Souza Ortigão Sampaio, juntamente com a viúva, serão as três herdeiras do património de Vasco Ortigão Sampaio, segundo as escrituras de partilhas[220]. Vasco Ortigão Sampaio morreu

---

[215] Vide www.rotaryclubdoporto.com [Consult. 2010-04-11].

[216] Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XV, p.83.

[217] Cf. *A voz do Minho*, 26 de Novembro de 2008. Vide http://www.avozdominho.com/index.php?seccao_link=conteudo&seccao=&nome_seccao=Detalhes&accao=lermais&id_noticia=5479 [Consult. 2010-0411].

[218] As informações relativas a Vasco Ortigão Sampaio foram colhidas na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, através da consulta do seu Arquivo e da recolha de informações orais.

[219] Os dois documentos encontram-se na Caixa 4 do Arquivo da Casa-Museu. Na Caixa 5 do mesmo Arquivo guarda-se correspondência vária com Ramalho Ortigão, o que prova a proximidade com o tio.

[220] As escrituras de partilhas encontram-se na Caixa 4, do Arquivo da Cada Museu.

a 13 de Janeiro de 1941, na sua casa da Rua Godinho de Faria, em São Mamede de Infesta.

De modo a responder ao seu gosto pelo mundo artístico e utilizando os rendimentos da indústria algodoeira – eram suas propriedades fábricas em Vila Nova de Famalicão, tendo grande destaque a Fábrica de Riba d'Ave – para constituir a sua colecção, Vasco Ortigão Sampaio reuniu um considerável número de peças, sobretudo de pintura e mobiliário. Adquiridas sobretudo em exposições que frequentava, com grande destaque para o Salão Silva Porto[221], as peças são o testemunho também do seu interesse pelo património artístico da cidade do Porto, sabendo-se que adquiriu diversas peças do Convento de Avé-Maria, quando o seu espólio foi vendido em hasta pública. Por outro lado, revelando a sua faceta artística, são bastantes os desenhos da sua autoria que se guardam na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio[222].

Quanto a Nuno Alexandre de Carvalho, nasceu na Ilha da Madeira[223]. Seu pai era aí Cônsul dos Estados Unidos da América e aí se estabeleceu uma relação com o casal Joaquim Maria Rebelo Valente e Maria Francisca Archer Rebelo Valente. Após a morte de Joaquim Maria, Nuno Alexandre de Carvalho casa-se com a viúva, Maria Francisca, em 1868, estabelecendo residência no Porto, na Rua da Bandeirinha. Frequentador, naturalmente, da vida social e cultural da cidade, o casal atende também às exposições do Palácio de Cristal, onde, em 1881, na Exposição-Bazar de Belas Artes, Maria Francisca observa a *Flor agreste*, uma obra de Soares dos Reis.

Ainda que não fossem mostradas peças da sua colecção, Vasco Rebelo Valente é igualmente referido na *Ilustração Moderna* como "coleccionador, erudito e homem de fino gosto"[224]. Rebelo Valente foi o primeiro directo do Museu Nacional Soares dos Reis, facto que o artigo, não assinado, sublinha. Importa sublinhar que Vasco Rebelo Valente era neto de D. Maria Francisca, a compradora da referida *Flor agreste*, cuja reprodução surge na *Ilustração Moderna*, como veremos.

Homens burgueses ou nobres, empenhados no governo da sua cidade, frequentadores da sua vida mundana, activos participantes na sua vida cultural, estes coleccionadores são produto do século XIX. Foi aí que tiveram a sua formação, que

---

[221] O Arquivo contém inúmeros folhetos de exposições que ali tiveram lugar.

[222] Os desenhos, assinados VOS, são sobretudo técnicos, relacionados com materiais para as fábricas, com peças de vestuário, com arquitectura, com mobiliário, mas também algumas paisagens. Estes desenhos encontram-se na Caixa 4 do Arquivo da Casa-Museu.

[223] Cf. José Archer de Carvalho, *Na intimidade da Flor Agreste*, s.l., s.e., 2004.

[224] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º58, Novembro-Dezembro 1932, p.504.

iniciaram as suas empresas, que formaram as suas colecções, que foram politicamente activos. A sua actividade política reduz-se com a Primeira República, sendo o exercício público de funções, mais tarde, reconhecido oficialmente. Conservadores, estes indivíduos procuravam uma estabilidade que viam perdida com a agitação dos anos republicanos, onde perdurassem valores por eles considerados seguros e eternos.

As colecções de arte: constituição e caracterização

Sem qualquer dúvida, ao longo da segunda metade do século XIX e dos primeiros anos do século XX, o Porto, como a segunda maior cidade do país, detentora de actividade comercial e industrial, constitui-se, a par da capital, como um local onde uma nova actividade burguesa, o coleccionismo, mais se desenvolve. Detenhamo-nos agora nas colecções que são apresentadas na *Ilustração Moderna*. Tendo em conta as peças apresentadas na revista, sempre que possível, tentaremos contextualizá-las no conjunto mais vasto das colecções dos seus proprietários, e buscaremos perceber o ambiente coleccionista que então se vivia na cidade, através do seu reflexo nesta publicação.

Debrucemo-nos sobre os artistas representados nas colecções, seguindo a ordem pela qual surgem na revista e reportando as obras coleccionadas ao contexto da sua produção artística. Desde já sublinhamos que os artistas são na sua grande maioria pintores, com excepção de Soares dos Reis, que aqui surge representado com uma significativa peça. No entanto, não deixam de ser todos integrados em estéticas artísticas académicas ou cuja obra já se havia tornado académica, satisfazendo, por isso, o gosto coleccionista de uma classe burguesa, conservadora, tradicional, que procura afirmar-se[225].

João Augusto Ribeiro era vivo quando se publicaram as imagens das suas obras na revista *Ilustração Moderna*. Viria a falecer em 1932, na cidade do Porto, o que, inclusivamente, é assinalado pela revista[226]. Nascido em Vila Real, em 1860, tivera a sua formação na Academia Portuense de Belas Artes, onde João Correia foi seu mestre. João Augusto Ribeiro foi professor de Desenho no Instituto Industrial do Porto e num liceu desta cidade, além de ter cultivado uma outra faceta menos conhecida do seu labor

[225] Para melhor se acompanhar a apresentação das obras, vide Anexo II, Quadro 1.
[226] Vide *Ilustração Moderna*, vol.3, n.º56, Maio-Junho 1932, p. 447-448.

artístico, a literatura. Ao longo da sua carreira, recebeu diversos prémios, o que revela o gosto com que foi adoptado em Portugal pela crítica e pelo meio artístico, em geral. Pela sua formação, é um artista inserido na escola naturalista, numa expressão plástica elevadamente cultivada por Silva Porto.

No que toca à sua actividade retratista, Fernando de Pamplona já o referia como "influenciado pela pintura clássica e profundo conhecedor da técnica do desenho", sendo, no entanto, um "retratista objectivo e probo, mas falho de vibração"[227]. Ainda assim, este autor, chama a atenção para os seus retratos de tipos rústicos, captando a sua condição de homens e mulheres trabalhadores do campo, vincadas as rugas de uma vida e marcadas as desgraças que os acompanham. Entre os de pendor mais clássico, incluímos *Pensativa*, retrato perfeito, mas falho de personalidade[228]. Para a segunda categoria remetemos, evidentemente, *Fumador*, extraordinário exemplo da mestria do pintor na representação de gente rústica, uma obra com profunda carga psicológica[229].

Em 1850, António Carvalho da Silva nasceu na cidade do Porto, juntando este nome aos seus apelidos. Silva Porto teve formação na sua cidade natal com João António Correia e Tadeu de Almeida Furtado, mas cedo seguiu para Paris, como era habitual na época. Nessa cidade foi discípulo de Cabanel, Yvon, Beauverie, Grosseillez e Daubigny, mas as referências à sua formação não ficariam completas se não mencionarmos a visita a Roma ou a influência da Escola de Barbizon. Após beneficiar da sua condição de bolseiro, Silva Porto regressa a Portugal já artista consagrado, fruto das obras que tinha ido remetendo, e que eram aqui discutidas, adquiridas e copiadas. Pelo seu incontestável prestígio, o pintor foi convidado a suceder a Tomáz da Anunciação, o mais conceituado pintor da geração anterior, como mestre de Paisagem na Academia de Belas Artes de Lisboa.

Apaixonado pela luz, encontrou nas paisagens portuguesas o local ideal para explorar a sua linguagem pictórica. A aquisição por parte de D. Fernando II da sua tela *A charneca de Belas*, fez a glória do artista e promoveu a organização do célebre Grupo do Leão, em torno da figura de Silva Porto, que Columbano retratou. Mas a sua participação não se restringe a exposições deste grupo, alargando-se à Sociedade

---

[227] Vide *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol.V, Lisboa, Livraria Civilização Editora, [2]1987-1988, p.50. A partir de agora citado como *Dicionário de pintores….*

[228] Vide Anexo II, Fig.1.

[229] Esta obra foi herdada por Marta Ortigão Sampaio e faz parte da colecção exposta na Casa-Museu com o seu nome, na cidade do Porto. Vide Anexo II, Fig.18.

Promotora das Belas Artes e ao Grémio Artístico, além da presença em iniciativas no estrangeiro, sobretudo em Madrid. Apesar de ter morrido bastante novo, em 1893, com apenas 42 anos, a sua carreira foi reconhecida com diversos prémios e distinções, entre as quais se contam o hábito de Carlos III ou a medalha de ouro da Exposição Industrial Portuguesa de 1888, colaborando com as comissões do Tricentenário de Camões (1880) e do Centenário de Pombal (1882).

Reconhecido como o introdutor do Naturalismo na arte portuguesa, Silva Porto tem na Escola de Barbizon uma influência essencial da sua formação[230]. Autonomizando o tema da paisagem, os artistas adquirem a liberdade de escolher os seus temas e os locais que desejam pintar. Assim, os pintores saem dos seus ateliers e pintam ao ar livre, directamente da paisagem representada no preciso momento em que a viam, como se procurassem uma aproximação mais verdadeira às paisagens nas suas telas. O primeiro local em que tal aconteceu foi em Barbizon, donde vem o nome da Escola que deu origem a este movimento. Daubigny é um dos seus grandes nomes e, tendo sido mestre de Silva Porto, a sua influência, a par da da escola, na pintura deste é determinante. José-Augusto França considera que o artista atribuiu um cunho próprio aos ensinamentos que recebeu em Barbizon, podendo dizer-se que "ele nacionalizou o ensinamento de Daubigny, banalizando-o um tanto, ao diluir-lhe as propostas originais, pela observação da terra e dos costumes do seu país"[231]. Mas como apontou Raquel Henriques da Silva, não foi só a influência da Escola da Barbizon que formou o pintor. As suas estadas em Auvers-sur-Oise permitiram-lhe contactar com diversos artistas onde se incluíam Pissarro e Cézanne[232].

Autor de uma vasta produção, Silva Porto balança entre "uma admiração flexível pelo naturalismo e realismo franceses e um específico estilo pessoal, sobretudo juvenil, caracterizado pela notação do espaço em fortes empastes cromáticos, ou por um gestualismo, sonambular e sem espessura, que abstractiza o corpo dos motivos em tessitura de linhas"[233]. José-Augusto França considera mesmo que "há sem dúvida enlevo na sua arte, um bucolismo algo comovido em seus aspectos líricos ou até

[230] Sobre a Escola de Barbizon, vide Claude Allemand-Cosneau, "A paisagem em França no século XIX e a Escola de Barbizon", in *Silva Porto. 1850-1893*, s.l., IPM, 1993, pp.36-44 [catálogo].
[231] Vide *A arte em Portugal no século XIX*, vol.II, Lisboa, Bertrand Editora, ^{3}1990, p.30.
[232] Cf. "A pintura de Silva Porto. A obra, a fortuna crítica, o mercado", in *Silva Porto. 1850-1893*, s.l., IPM, 1993, [catálogo] p.97.
[233] Vide Raquel Henriques da Silva, *Ob. cit.*, p.99.

romanescos; mas há também uma honesta falta de imaginação diante do motivo, que, ao refazer a composição no 'atelier', o não deixava alterar-lhe a organização natural"[234].

Poderemos concluir que a obra de Silva Porto revela a sua capacidade para captar a luz como ainda não se fizera na arte portuguesa, mas também é certo que, em termos compositivos, não há rasgos, permitindo-se a representação mais desinteressante da paisagem do seu país. E como notou José-Agusto França, Silva Porto não retirou da sua experiência parisiense outros ensinamentos, que o contacto com Cézanne, por exemplo, poderiam ter possibilitado. Assim, a "modernidade" da sua pintura é tardia, pois a revolução da Escola de Barbizon e do Naturalismo chega com ele a Portugal, com vários anos de atraso[235].

Dentro deste espírito se enquadra a obra *A condução dos cabrestos*, da colecção de Leopoldo Mourão[236]. Representativa no conjunto da obra do artista e datada de 1890, portanto da sua fase final, a obra ainda apresenta as características formais da melhor fase do pintor. Como já foi descrito em 1890, por Manuel Rodrigues na revista *Ocidente*, a tela representa três campinos do Ribatejo, a cavalo, conduzindo os cabrestos. "Perfeitamente movimentado o grupo, sente-se o andar pesado e sonolento dos animais, o choutar compassado dos cavalos, aquela caracterização enfim justa e bem sentida de um traço da vida camponesa"[237]. A representação do movimento lento dos animais e a captação de uma luz própria do Ribatejo são os aspectos mais impressionantes da obra.

A importância de Silva Porto na arte portuguesa é sobejamente conhecida. A sua relevância não se esgota na renovação da expressão plástica em Portugal, mas também na animação que a sua produção trouxe ao mercado de obras de arte, bem como a subsequente criação e desenvolvimento de colecções de arte no país. É neste espírito que, cremos, deve ser entendida a aquisição da peça *A condução dos cabrestos*, por Leopoldo Mourão, ainda que não tenhamos informação de quando foi, de facto, adquirida para a colecção, se directamente ao artista, se posteriormente à sua morte, se em leilão, se em exposição. No entanto, tal não será relevante para compreendermos a presença de uma obra de Silva Porto numa colecção divulgada numa revista dos anos 20 do século XX. Ela representa o que de mais estabelecido já estava na arte portuguesa, o

---

[234] Vide *A arte em Portugal no século XIX*, vol.II, Lisboa, Bertrand Editora, ^{3}1990, p.31.
[235] Cf. *Ob. cit.*, p.33-34.
[236] Vide Anexo II, Fig.2.
[237] Citado em *Silva Porto. 1850-1893*, s.l., IPM, 1993, p.352 [catálogo]. A tela vem reproduzida neste catálogo com a referência à proveniência da colecção Leopoldo Mourão, Porto.

movimento do naturalismo que se prolongará por décadas até ao século XXI. Silva Porto era, por isso, um valor seguro, transmitindo valores conservadores, académicos e tradicionais, portanto, burgueses.

Nascido em Orense, em 1864, José Veloso Salgado veio para Portugal com apenas 10 anos. A sua formação em litografia foi determinante para a sua entrada na Academia Real das Belas Artes de Lisboa, tendo sido discípulo de Ferreira Chaves e Simões de Almeida, partindo, como Silva Porto e muitos outros da sua geração, para Paris, onde foi aluno de Cabanel, de Cormon e de Constant. Estando como bolseiro em Paris, aqui alcançou alguns prémios e assinalável êxito, expondo obras suas no Salon, por vários anos. Desses anos, deve destacar-se a obra *Amor e Psyché*, de 1891, composição académica com grande influência de Cabanel. Portugal reconheceu o seu trabalho, atribuindo-lhe a medalha de honra da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1911. Após complexo concurso, é nomeado professor da Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1901. A partir de então, entrega-se ao ensino, deixando que a sua produção artística decline um pouco, a favor de uma dedicação aos seus alunos.

Aquando do seu regresso a Portugal, destaca-se como retratista e como pintor de História, ambas as vertentes representadas nas obras da colecção de Leopoldo Mourão. Reportando-se à sua obra em geral, já reconhecia Fernando de Pamplona, serem "obras de execução primorosa, embora de expressão por vezes fria, que mostram a poderosa organização artística de Veloso Salgado"[238]. O *Retrato de Madame Michon* comprova o seu labor como retratista mundano, denunciando grande influência da pintura de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), verificada sobretudo através do *Retrato de D. Maria das Dores Sousa Martins*[239]. A fama de retratista de Salgado afirmou-se com a execução de retratos de aparato de membros da família real, de D. Amélia e de D. Carlos, bem como, mais tarde, de D. Manuel II. Por esta via, a alta burguesia entusiasmou-se com o labor retratista do pintor, tendo sido vários os membros das grandes famílias portuguesas que lhe encomendaram retratos.

Já a obra *Cabeça*, sendo um estudo para o quadro D. Dinis na Bolsa do Porto, como afirma a legenda na revista, marca o seu trabalho como pintor de História[240]. Veloso Salgado dedicou-se a "gigantescas composições históricas", como lhes chamou

[238] Vide *Dicionário de pintores…*, vol.V, Lisboa, Livraria Civilização Editora, [2]1987-1988, p. 117.
[239] Vide Anexo II, Fig.6.
[240] Vide Anexo II, Fig.3.

José Luís Porfírio[241], de que *As Constituintes de 1821*[242] e *Vasco da Gama na presença do Samorim*[243] são os paradigmas. Neste contexto, as obras para a sala do Palácio da Bolsa do Porto são outro claro exemplo da pintura de história a que se dedicou Mestre Salgado. Este estudo foi realizado na senda de uma proposta feita por Salgado para a decoração da sala de audiências do Tribunal de Comércio naquele edifício. A figura, de que aqui temos o estudo, foi idealizada para o tríptico para a parede da presidência intitulado *El-Rei D. Dinis administrando a justiça*. Inspirando-se nos escritos de Duarte Nunes de Leão, Veloso Salgado executa "uma narrativa histórica de manifesto pendor cenográfico e descritivo"[244], que teve grande êxito na época, sugerindo-se mesmo, na imprensa, à Associação Comercial a sua apresentação pública "em dias santificados"[245]. Tal desejo demonstra bem a carga simbólica nacional que a obra em si transportava, tão significativa que deveria ser exibida em "dias santificados", em dias especiais para a cidade ou para o país. A pintura de Salgado aproximava-se do gosto oficial mais convencional, afastando-se do Simbolismo que caracterizara os seus anos parisienses[246].

Contudo, a colaboração de Veloso Salgado na decoração da Bolsa do Porto não se iniciou com esta figuração de um julgamento em praça pública no Porto, mas sim com a pintura do tecto da mesma sala de audiências, de carácter alegórico, subordinada ao tema *A Lei protegendo a Indústria, o Comércio e a Agricultura*. E para esta mesma sala realizou ainda os painéis *Sessão do Tribunal da Bolsa na época da sua fundação*, *Comércio Marítimo no Rio Douro*, *As vindimas no Alto Douro*, além de dois painéis dedicados às *Artes* e aos *Ofícios* e duas sobre-portas alusivas às *Ordenações Afonsinas* e às *Ordenações Manuelinas*. Vemos assim ser decorada uma sala com alto valor simbólico e representativo para a cidade do Porto e para o norte do país, num edifício que simbolizava *per se* a vitalidade económica e financeira de toda a região.

Para vários autores, incluindo José-Augusto França, na obra de Veloso Salgado "o academismo atingiu o mais elevado ponto que lhe foi possível nas condições de

---

[241] Vide "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura", in *Arte portuguesa. Da Pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), vol.15, s.l., Fubu Editores, 2009, p.82.

[242] Este óleo sobre tela, executado para comemorar o centenário da Revolução Liberal de 1820, encontra-se na luneta da sala do Parlamento e data de 1921.

[243] Com esta obra Veloso Salgado venceu o concurso aberto a propósito das comemorações do Centenário do Descobrimento da Índia em 1898. A tela encontra-se na Sociedade de Geografia de Lisboa.

[244] Vide Rui Afonso Santos, "Veloso Salgado: 1864-1945", in *Veloso Salgado: 1864-1945*, Lisboa, IPM, 1999, p.36.

[245] Citado por Rui Afonso Santos, *Ob. cit.*, p.37.

[246] Cf. Rui Afonso Santos, *Ob. cit.*,, p.36.

produção nacional"[247]. Marcadamente académico, com grande carreira de professor, Veloso Salgado opõe-se a Silva Porto na técnica pictórica que desenvolveu e, tendo-se dedicado ao retrato e à pintura histórica, satisfez o gosto pessoal de encomendantes e os ideais nacionalistas e historicistas de muitos. A decoração que fez de vários espaços nobres de Lisboa e do Porto comprova a sua predilecção por temas históricos e pelas grandes e virtuosas composições. A respeito de Veloso Salgado, e colocando-o entre outros artistas desta época, afirma Raquel Henriques da Silva que "o ensino e a prática académicos continuaram a defender a superioridade oficinal da pintura de história, embora os interesses da maioria dos artistas e do público dela progressivamente se distanciem, condenando-a a uma vocação exclusivamente museal ou de decoração de espaços arquitectónicos comprometidos com a memória, à margem, portanto, dos ritmos de inovação e da emergência das questões estéticas da contemporaneidade"[248]. No entanto, Rui Afonso Santos, mesmo reconhecendo-o como um representante do tardo-naturalismo, um grande pintor de História e um exímio retratista, não deixa de reconhecer que ele havia abandonado uma vertente mais radical da sua obra, na senda dos simbolistas e dos Nabis, e até mesmo de Bonnard[249].

António Cândido da Cunha nasceu em Barcelos, em 1866 e foi discípulo de João Correia na Academia Portuense de Belas Artes. Por se ter distinguido nesta instituição de ensino artístico, D. Carlos concedeu-lhe uma bolsa de modo a prosseguir os seus estudos em Paris, onde foi aluno de Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant. Expôs no Salon, onde a sua obra *O sagrado viático* foi premiada em 1898, o que lhe deu alguma projecção como pintor. Falecido em 1926, disso dá conta a *Ilustração Moderna*, não apenas por ser pintor renomado no Porto e no norte do país, mas também porque ser colaborador da revista e das edições Marques Abreu[250].

Fernando de Pamplona designou-o como pintor ultra-romântico, sublinhando que pintava sobretudo trechos paisagísticos em Águeda, Barca do Lago ou nos arredores da sua terra natal. Disto mesmo são prova as duas peças pertencentes à colecção de Leopoldo Mourão, *Margens da "Pateira" de Fermentelos* e *Margens do Cávado em Barca do Lago – Ao por do sol*[251]. Todavia, José Luís Porfírio assinala que "mais que

[247] Vide *História da Arte em Portugal*, vol.5 "O Pombalismo e o Romantismo", Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 214.
[248] Vide "Romantismo e pré-naturalismo", in *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol.III, s.l., Círculo de Leitores, 1995, p.348.
[249] Cf. "Veloso Salgado: 1864-1945", in *Veloso Salgado: 1864-1945*, Lisboa, IPM, 1999, p.54.
[250] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º7, Novembro 1926, pp.156-163.
[251] Vide Anexo II, Figs.4 e 9, respectivamente.

paisagens são estados de alma melancólicos; que eles tenham, por várias vezes, sido entendidos como naturalistas, tem tudo a ver com uma cegueira especial e, por certo, com o gosto português"[252]. Já as outras duas pinturas demonstram outras vertentes da sua actividade pictórica, entre elas a pintura hagiográfica e a pintura de alegorias. Na verdade, *Santa Cecília*, da colecção de Honório de Lima, e *Regresso da Primavera*, da colecção da família de José de Bessa e Menezes, são excelentes exemplos dessa outra vertente da actividade artística de Cândido da Cunha que vem de encontro ao gosto artístico tradicional. Representada a tocar um instrumento musical, *Santa Cecília*[253], figura ligada ao Cristianismo, viria de encontro aos sentimentos mais pios dos crentes, martirizada que foi pelos Romanos[254]. Já *Regresso da Primavera* representa o gosto pela alegoria, tema com larga representação na história da pintura, e que aqui ganha um enorme sentido decorativo[255].

De Sousa Pinto possui a colecção de Leopoldo Mourão um *Tipo bretão*, bem dentro do estilo e do gosto do pintor[256]. Esta obra é de José Júlio de Sousa Pinto e não de seu irmão, Alberto Carlos de Sousa Pinto, que assinava igualmente e apenas Sousa Pinto. Isso mesmo pode ser concluído por comparação entre a assinatura que se pode ver na reprodução da obra na *Ilustração Moderna* e a assinatura de José Júlio de Sousa Pinto apresentada por Fernando de Pamplona[257]. José Júlio de Sousa Pinto nasceu em Angra do Heroísmo, em 1856, mas cedo se mudou para o Porto onde foi discípulo de João Correia, Tadeu de Almeida Furtado e Soares dos Reis. Por ter concluído o curso brilhantemente, foi-lhe concedida uma pensão para prosseguir a sua formação em Paris. Aqui alcançou êxito, expondo no "Salon", sem se esquecer, no entanto, de se afirmar também em Portugal para onde enviava obras suas. Na sua estada francesa, apaixonou-se pela paisagem bretã, tomando as suas paisagens, tipos e costumes como os motivos de interesse da sua pintura. É neste contexto que se integra a obra da colecção Leopoldo Mourão. Pela sua predilecção por temas franceses e pela elevada qualidade plástica do seu trabalho, Sousa Pinto granjeou na sua vida artística grande projecção internacional, possibilitando que obras com a sua assinatura fossem integradas em museus franceses, americanos e australianos. Pela enorme aura de que se revestiu a sua vida artística,

---

[252] Vide "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura", in *Arte portuguesa. Da Pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), vol.15, s.l., Fubu Editores, 2009, p.80.
[253] Vide Anexo II, Fig.16.
[254] Cf. "Cecília", Jorge Campos Tavares, *Dicionário de santos*, Porto, Lello &Irmão Editores, [2]1990, p.38.
[255] Vide Anexo II, Fig.17.
[256] Vide Anexo II, Fig.5.
[257] Cf. *Dicionário de pintores…*, vol.V, Lisboa, Livraria Civilização Editora, [2]1987-1988, p.252.

Sousa Pinto, falecido em 1939, foi reconhecido, não só pelos seus pares, como também pelo Estado e pela sociedade. Neste âmbito recebeu diversas distinções oficiais, entre elas as medalhas de honra do Grémio Artístico e da Sociedade Nacional de Belas Artes, a segunda medalha na Exposição Universal de Paris de 1889 e medalhas de ouro na Exposição Internacional de Nice em 1884, na Exposição Internacional do Porto em 1887 e na Exposição Atlanta em 1896, além de ter sido Oficial da Legião de Honra e Comendador da Ordem de Sant'Iago.

A permanência de Sousa Pinto em França permitiu-lhe um contacto com os artistas que então aí criavam, desenvolvendo uma expressão plástica muito própria, com influência da pincelada rápida dos impressionistas. Como afirma Maria Margarida Marques Matias, "a pincelada no óleo e o traço colorido no pastel, rápidos e em justaposições, articulam-se do mesmo modo que nos impressionistas, concedendo, contudo, grande corporidade à matéria", acrescentando que as suas obras "acusam quase sempre, embora sem minúcias de pormenor, uma permanência no tempo, e não o sentido de fuga, próprio dos impressionistas"[258]. Tal característica revela um artista capaz de absorver influências e de se recriar numa linguagem própria, sem esquecer a sua origem portuguesa, o que, de forma ambivalente, determinou o seu sucesso junto do público e dos coleccionadores nacionais e estrangeiros. Como já afirmou Raquel Henriques da Silva, "este relativo êxito prova bem que o seu naturalismo narrativo, sentimental e ruralista participava numa ampla conjuntura cultural europeia (…), utiliza[ndo] um virtuosismo técnico, próximo do ecletismo mundano de Bastien-Lepage ou Jules Breton, contaminando os dramas humildes do campesinato bretão com a sensibilidade burguesa urbana que neles se comprazia, como símbolos de uma espécie de inocência perdida"[259].

João Marques da Silva Oliveira nasceu em 1853 e foi colega de Silva Porto na Academia Portuense de Belas Arte, tendo sido discípulo de João António Correia e António José da Costa. Como pensionista do Estado, prosseguiu estudos em Paris, junto de Yvon e Cabanel, como grande parte da sua geração. Deste seu período parisiense, deve destacar-se *Céfalo e Procris* (1879), peça académica e um dos mais marcantes nus da pintura portuguesa do século XIX.

---

[258] Vide "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, vol.11 – "Do Romantismo ao fim do século", Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p.77.

[259] Vide "Romantismo e pré-naturalismo", in *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol.III, s.l., Círculo de Leitores, 1995, p.339.

A par de Silva Porto, Marques de Oliveira foi responsável pela introdução do Naturalismo na pintura portuguesa, sobretudo no norte do país, onde ficou a residir aquando do seu regresso de Paris. Na cidade do Porto, foi nomeado professor da Academia Portuense de Belas Artes, sendo designado seu director por vários anos. Pelo seu magistério e pelo seu papel na condução dos destinos da sua escola, a influência de Marques de Oliveira no círculo artístico da cidade foi imensa e estendeu-se para lá da sua morte, ocorrida em 1927 e noticiada pela *Ilustração Moderna*[260].

Uma observação atenta da sua obra revela a amplitude de temáticas que o interessou, desde o paisagismo ao retrato, das marinhas às representações de tipos. Dele, Fernando de Pamplona disse ter sido "notável na paisagem" e "intérprete vibrante e sadio de aspectos da beira-mar e de tipos rijos e tostados de pescadores e de varinas do litoral nortenho"[261]. E a sua actividade académica possibilitou o aparecimento de diversas encomendas, nomeadamente para o Palácio da Bolsa e para as Igrejas dos Congregados e dos Grilos. Relativamente às suas paisagens da Póvoa do Varzim, consideradas por muitos o melhor período da sua arte, José Luís Porfírio classificou-as como "pintura que é como uma escrita da visão numa 'impressão' rápida e fulminante, apresentando-se como uma insuspeita autonomia de meios expressivos"[262].

De Marques de Oliveira, o esboço *Margens do Rio Águeda*, da colecção Leopoldo Mourão, revela o interesse do pintor por paisagens do norte do país[263]. Ainda que na *Ilustração Moderna* o título, *Margens do Águeda*, apareça acompanhado de "pochade", cremos que esta obra é mais do que um esboço, demonstrando bem o gosto do pintor pela pincelada rápida e pela apreensão de um ambiente campestre momentâneo e efémero.

Sofia de Sousa nasceu no seio de uma família numerosa. Irmã da pintora Aurélia de Sousa, juntamente com esta desenvolveu a sua formação artística, primeiro no Porto, com Marques de Oliveira e, depois em Paris, com Jean-Paul Laurens. Sofia sempre foi marginalizada relativamente a sua irmã, Aurélia, mas com ela partilhando o interesse pelos temas do quotidiano da casa onde viviam, nesse ambiente familiar da Quinta da China, na margem do Douro, junto ao Porto. Reportando-se a Sofia, afirmou José Luís Porfírio, que "está, por assim dizer, mergulhada na sombra da sombra,

---

[260] Texto de João Augusto Ribeiro. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º17, Novembro 1927, p.399.
[261] Vide *Dicionário de pintores…* vol.IV, Lisboa, Livraria Civilização Editora, [2]1998-1988, p.75.
[262] Vide "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura", in *Arte portuguesa. Da Pré-história ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), vol.15, s.l., Fubu Editores, 2009, p.52.
[263] Vide Anexo II, Fig.7.

primeiro no universo restrito da quinta, depois na periferia da obra poderosa da sua irmã com a qual, neste registo íntimo tantas vezes a sua se confunde"[264]. A obra da colecção de Leopoldo Mourão que aqui se apresenta, *Um interior*, de 1916, é exemplo desse interesse na pintura dos ritmos diários da vivência de uma casa, um momento casual de leitura junto a uma janela, jogando a pintora com os efeitos de luz entre o interior, onde se coloca, e o exterior[265].

De Auguste Roquemont apresenta a *Ilustração Moderna* reproduções de várias das suas obras. Tal facto, justifica-se para inserção de um artigo sobre a vida e a obra do artista, da autoria de Júlio Brandão, grande conhecer de Roquemont, e ao longo do qual vão surgindo as diversas reproduções, como ilustração, com as referências às diversas colecções a que pertencem[266].

Auguste Roquemont, pintor suíço nascido em 1804, veio para Portugal, falecendo no Porto, em 1852. Os seus estudos dividiram-se por Paris, Roma, Veneza e Florença, entre outras cidades europeias. A sua vinda para Portugal deveu-se a seu pai, o príncipe e general germânico Frederico von Hess-Darmstadt, ter vindo servir D. Miguel, em 1828. O filho acompanhou-o enquanto secretário e deixou-se ficar por terras lusas aquando do regresso do pai à Alemanha. Como pintor romântico, destacou-se sobretudo pelos retratos, já então apreciados por Raczynski, e pelas cenas da vida popular, que captou como nenhum outro no seu tempo, sendo por ambas as vertentes muito apreciado pelas classes endinheiradas. Como já notou José-Augusto França, as suas telas revelam um mundo campestre idealizado, repleto de valores idílicos, tal como o faria mais tarde na Literatura, Júlio Dinis[267].

De Roquemont disse, entusiasmado, Almeida Garrett ser um "artista português legítimo, como oxalá que sempre sejam todos os nossos naturais"[268]. Quando chegara a Portugal, em 1828, Roquemont instalou-se em Guimarães, em casa fidalga, realizando retratos que a nobreza do Minho lhe encomendava. Em 1839, instalou-se no Porto, continuando aí a retratar a sociedade nobre e burguesa, chegando mesmo a deslocar-se a Lisboa para executar o retrato do Conde de Farrobo. Mesmo aureolado de grande

[264] Vide *Ob. cit.*, p.91.
[265] Vide Anexo II, Fig.8.
[266] Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º4, Agosto 1926, p.83-86.
[267] Cf. *A arte em Portugal no século XIX*, vol.I, p. 255.
[268] Citado, entre outros, por Regina Anacleto, "A pintura", in *História da Arte em Portugal*, vol.10, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p.149.

prestígio, Roquemont, em nome da sua independência artística e intelectual, recusou os lugares de professor para os quais foi convidado ou concorreu.

Exemplares da união entre o labor retratista do autor e os desejos de representação faustosa das classes mais elevadas, sejam elas nobres ou políticas, são os retratos. Colocando de lado o *Retrato a lápis*[269], mais não sendo que um esboço, os dois outros retratos são de aparato, surgindo, no *Retrato da Senhora D. Maria Cristina de Faria Leite Pereira de Melo Alvim Távora e Cernache*[270], da colecção do Conde de Campo Belo, uma condessa enriquecida com o estofado do seu vestido, as suas jóias brilhantes, recortada num fundo neutro, mas faustosamente pontuado pelo reposteiro que se alonga pela esquerda da composição. Por seu turno, o *Retrato de António de Souza Canavarro*[271], deputado à Assembleia Constituinte de 1820, revela bem a sua condição de político, com a beca, os papéis da Lei, enquadrado por fundo de arquitectura institucional e revolto reposteiro[272].

Outra vertente do trabalho de Auguste Roquemont, da qual foi o introdutor em Portugal, é a pintura de género ou de costumes, ou seja, a representação de cenas da vida do povo, muitas vezes ligado ao fervor religioso com que eram vividas as festas ou a missa dominical. São estes aspectos que surgem representados nas pinturas *Missa na aldeia*[273] e *A procissão*[274]. Evidenciando um certo pitoresco da cena popular portuguesa, Roquemont será um excelente intérprete de realidades como "a visita pascal", "o folar dado ao abade" ou "na fonte". São estes temas, verdadeiras reportagens do modo de ser português, que muito interessarão coleccionadores nacionais e estrangeiros.

De Maria Ribeiro, da colecção de Afonso Pádua Correia, surge a obra *Oração*, um desenho datado de 1925, que se poderá inserir num certo gosto pela pintura de costumes, como acabámos de ver, introduzida em Portugal por Auguste Roquemont, e que as senhoras de sociedade no final do século XIX e na primeira metade do século XX, gostavam de cultivar. Neste âmbito, tiveram grande destaque as irmãs Aurélia e Sofia de Souza. A obra, intitulada *Oração*, induz logo para um tema piedoso e, por isso,

---

[269] Vide Anexo II, 13.
[270] Vide Anexo II, Fig.10.
[271] Vide Anexo II, Fig.11.
[272] Na *Ilustração Moderna* surge ainda um *Auto-retrato*, pertencente à Câmara Municipal do Porto e em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis. Vide *Ilustração Moderna*, vol.1, n.º4, Agosto 1926, p.83.
[273] Vide Anexo II, Fig.12.
[274] Vide Anexo II, Fig.14.

sério, adequado à actividade pictórica de uma senhora[275]. Desta artista existem várias obras suas no Museu Nacional Soares dos Reis[276].

Finalmente, a *Ilustração Moderna* divulga a única peça escultórica deste conjunto, a obra *Flor agreste*, de Soares dos Reis. Pertencente à colecção dos herdeiros de Nuno Alexandre de Carvalho, a peça é representativa da produção artística deste escultor, por muitos, entre eles José-Augusto França, considerado o melhor escultor português de meados do século XIX[277].

Nascido em Vila Nova de Gaia, em 1847, de família humilde, António Soares dos Reis foi aluno de J. A. Correia na Academia Portuense de Belas Artes, seguindo depois para Paris como pensionista do Estado, onde foi discípulo de François Jouffroy, e onde alcançou alguma notoriedade, conquistando vários prémios. Forçado a regressar a Portugal com o início da revolução de 70, Soares dos Reis pouco se detém por cá, partindo para Roma, onde será determinante para a sua arte a observação das esculturas clássicas, mais do que a aprendizagem junto de G. Monteverde. É após o seu regresso de Roma, carregado com os ensinamentos parisienses e a observação das grandes obras clássicas romanas, que Soares dos Reis termina a sua mais famosa obra, o *Desterrado* (1872). Não nos iremos deter na análise desta obra, ainda que ela muito signifique na arte portuguesa, obra máxima que é da escultura nacional. Apenas vincaremos, e utilizando as palavras de José-Augusto França, que "o escultor ficaria para sempre ligado a esta obra que lhe fora dolorosa de várias maneiras, no seu próprio desterro imaginado e sentido em Roma, e condenada ao seu regresso, como se lha repudiassem na própria pátria entressonhada, incapaz, no meio artístico, de entender a mensagem nela contida"[278].

Da sua produção destacam-se ainda outras representações de várias personalidades, nomeadamente o *Conde de Ferreira*, *D. Afonso Henriques*, *Avelar Brotero*, e vários bustos, entre os quais *Busto de inglesa*, *Busto da Viscondessa de Moser* e *Busto de Fontes Pereira de Melo*. Uma outra linha da sua produção abarca peças de grande delicadeza temática e técnica, como o *Retrato da filha dos Condes de Vinhó e Almedina* e *Flor agreste*[279]. Datada de 1881, dela disse Fernando de Pamplona

[275] Vide Anexo II, Fig.15.
[276] Informação que agradecemos à D.ª Vera Calém.
[277] Cf. *História da Arte em Portugal*, vol.5 "O Pombalismo e o Romantismo", Lisboa, Editorial Presença, 2004, p.128.
[278] Vide *Ob. cit.,* p.130.
[279] Vide Anexo II, Fig.19.

ser "tão casta e mimosa, que o mais leve sopro parece capaz de embaciar a frescura de açucena"[280].

Como já vimos, D. Maria Francisca, mulher de Nuno Alexandre de Carvalho, adquire a *Flor agreste* em 1881, na Exposição-Bazar do Palácio de Cristal, pela quantia de 250.000 reis. A partir de então, a escultura fica na posse da família e é aí que Hernani Cidade, na sua busca por livros para a recém-criada biblioteca da Faculdade de Letras do Porto, a vê pela primeira vez e disso faz relato apaixonado, como tendo sido um "milagre imprevisto"[281]. Todavia, o alcance desta obra não se fica pelos meios artísticos, já que Vasco Rebelo Valente, enquanto director artístico da Fábrica da Vista Alegre, será o responsável pela produção da escultura em *bisquit*, o que a fará entrar em casa de muitos seus admiradores, num gosto decorativo burguês[282].

Naquele mesmo ano de 1881, Soares dos Reis tomou o lugar de professor de Escultura da Academia Portuense de Belas Artes, tendo sido mestre de vários escultores, entre eles, Teixeira Lopes. Dedicando-se a esculturas que interessavam a uma cidade mais pequena como era o Porto, não satisfazendo por isso a sua ambição artística, Soares dos Reis sentia-se profundamente incompreendido no seu país, entrando "numa melancólica depressão". Tal facto levou-o a cometer suicídio em 1889, com apenas 42 anos de idade.

Podemos concluir que os artistas representados satisfazem o gosto por obras mais académicas do coleccionador mais conservador das primeiras décadas do século XX. Na sua maioria são artistas que fazem a sua formação em Paris, regressam à Pátria e aqui desenvolvem o seu trabalho. Cristalizados uns no gosto convencional de ideais estéticos mais académicos, como Cândido da Cunha, homens do seu tempo outros, mas cuja obra já é, nos anos 20, conservadora, académica e representa o adquirido na arte portuguesa, como é o caso de Silva Porto. Por outro lado, foram artistas que se ligaram ao ensino das Belas-Artes e, assim, contribuíram para a manutenção prolongada do gosto naturalista na arte portuguesa. E não deixa de ser notório o reconhecimento do seu labor, por parte da sociedade portuguesa, conservadora e alheia à arte de vanguarda.

Esta permanência do Naturalismo na arte na sociedade portuguesa do início do século XX já foi sublinhada por diversos autores, nomeadamente Raquel Henriques da

---

[280] Vide *Dicionário de pintores…*, vol.V, Lisboa, Livraria Civilização Editora, [2]1987-1988, p.226. A peça já aqui é referida como pertencente à colecção do Museu Nacional Soares dos Reis.

[281] Vide "A sociabilidade pela arte", in *Soares dos Reis. In memoriam*, Porto, Litografia Nacional, 1947, p89.

[282] Cf. José Archer Carvalho, *Na intimidade da Flor Agreste*, Porto, Singular Plural, [2]2009, p.44.

Silva. A autora considera que ela se filia numa necessidade de afirmação do país através das suas idiossincrasias e declara que "com grande empenho, mas também capacidade de adaptação às expectativas da procura, os pintores compreenderam (pelo menos ao nível da intuição) que pintar o 'país real' (…) era uma espécie de imperativo moral, numa época em que Portugal, insuficientemente industrializado e urbanizado, corria o risco de não possuir imagem própria no contexto da civilização europeia"[283]. A isso mesmo, responderam os artistas, tomando os temas da pintura naturalista do século XIX e prolongando-a no tempo, entrando mesmo pela arte dos nossos dias.

Por outro lado, curioso é verificar o predomínio claro da pintura e do desenho. Tal facto, relaciona-se, a nosso ver, com a concepção tradicional de uma certa superioridade da pintura sobre as restantes artes, o que lhe conferiu especial predilecção no que ao coleccionismo de arte diz respeito. Encontramos apenas uma peça de escultura, uma arte mais manual, exigindo força física e, por isso, considerada menos espiritual que a pintura. No entanto, a peça apresentada é de uma enorme relevância no contexto escultórico nacional e, particularmente, na produção artística de Soares dos Reis.

De qualquer modo, artistas e peças apresentadas, integrados em colecções particulares do Porto, românticos, naturalistas e académicos são representantes de uma arte prenhe de valores considerados portugueses que se querem perpetuar.

Colecções e coleccionadores em contexto

Depois de conhecermos os coleccionadores, as suas colecções de arte publicadas na revista *Ilustração Moderna*, bem como os artistas coleccionados, detenhamo-nos agora numa análise global do sentido das colecções constituídas, tentando contextualizá-las na época em que a revista foi publicada.

Como já vimos, os anos 20 do século XX, época de grande instabilidade político-social, marcam a transição da Primeira República para o Estado Novo, num período designado por Ditadura Militar. Sociedade tumultuosa graças, sobretudo, à rápida sucessão de governos e à controversa Lei de Separação do Estado das Igrejas,

[283] Vide "As artes durante a Primeira República: tradição e modernidade. A pintura: predomínio do sistema naturalista", in *Viva a República. 1910-2010*, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, p.163.

estes anos assistem à substituição de políticos vindos da sociedade civil por militares em progressiva ascensão ao Poder. Por oposição a movimentos mais radicais que dominaram a política portuguesa no pós-1910, facções mais conservadoras e tradicionalistas tomam o Poder a partir de Maio de 1926.

A tomada do Poder por parte dos militares satisfaz as simpatias políticas de uma parte significativa da sociedade portuguesa – conservadora, tradicionalista, endinheirada – que vê nela a possibilidade de manutenção do seu *status quo*, passo essencial na reprodução do modelo social que mais lhe interessava. Este segmento da sociedade, nobre e burguês, não sendo homogéneo, lutava pela manutenção de valores sociais e morais conservadores e tradicionalistas. É entre esta camada social mais elevada da sociedade portuense que surgem os coleccionadores divulgados pela revista *Ilustração Moderna*.

Publicada entre 1926 e 1932, ou seja ao longo de toda a vigência da Ditadura Militar, a *Ilustração Moderna* revela posições ainda que ténues de apoio à nova ordem. Entre elas, e como já referimos, conta-se a reacção à Revolução de Fevereiro de 1927 ou o silêncio aquando do fecho da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1928, ou mesmo a extinção desta em 1932, quando já se adivinhava a estabilidade governativa de Salazar. Aí estava um regime conservador, repressivo, tradicionalista, corporativo e respeitador das hierarquias, de encontro ao que a publicação indirectamente defende.

Os coleccionadores são, como vimos burgueses ou nobres, com profissões liberais e ligados ao comércio e à indústria. Conscientes do seu papel na sociedade portuense, participam no governo da cidade, nas suas acções cívicas e culturais, além de, naturalmente, integrarem o seu tecido económico. Por isso, estes homens são ligados a instituições da cidade, como a Associação Comercial Portuense, o Orfeon Portuense, o Teatro de S. João. Todas instituições inerentes aos interesses comerciais, industriais e culturais da cidade do Porto, a ligação de vários coleccionadores a estas instituições revela o seu empenho na vida cívica, em linha consentânea com a sua posição de classe dominante.

É na sua qualidade de coleccionadores que estes indivíduos participam na edição de uma publicação com as características da *Ilustração Moderna*. Ao quererem, ou pelo menos autorizarem, a divulgação das suas colecções nas páginas de uma publicação periódica que chega a inúmeros leitores, estes coleccionadores fazem uma afirmação político-ideológica com os objectos dignos da sua admiração, desejo e afecto.

Através dos objectos da sua eleição, os coleccionadores afirmam as suas posições no seu mundo, na sua contemporaneidade.

Os objectos, primeiramente coleccionados para deleite pessoal, tornam-se assim representantes e veículos. São veículos de uma mensagem, ainda que sub-repticiamente comunicada, de conservadorismo político e ideológico. São representantes dessa mesma visão do mundo, da política, da sociedade. Estes homens, burgueses e nobres, autorizam a divulgação de objectos das suas colecções, que apenas se restringem a arte produzida dentro do espírito do século XIX, numa revista ideologicamente conservadora, deixando que os seus nomes fiquem a ela ligados, sujeitando-se, com isso, à sua identificação pessoal com uma ideologia conservadora. Neste sentido, e ainda que seja importante o papel dos seus criadores no contexto da História da Arte Portuguesa, estas obras passam a representar uma época idealizada, o século XIX, e valores nacionalistas, rurais e de hierarquia social que lhes eram considerados inerentes. No contexto português de profunda instabilidade político-social, como a que caracterizava o país em meados dos anos 20, estes homens autorizaram que a sua imagem, através das suas colecções, fosse utilizada para defender, ainda que indirectamente, princípios e valores em que acreditavam.

Objectos produzidos por artistas do século XIX, a análise na globalidade da sua produção revela uma preferência por peças portuguesas e até portuenses. Na escolha das colecções a revista revela uma tendência conservadora, nacionalista e regionalista. Todas as peças são imbuídas do espírito do século XIX, seguindo os seus modelos artísticos, ideais estéticos conservadores, num gosto convencional. Por outro lado, todos os artistas representados tiveram ligações ao Porto e ao norte do país, muitos deles aí nascendo e tendo aí feito os primeiros contactos com o mundo das artes.

Quanto à temática das obras das colecções apresentadas, uma análise mais cuidada revela que há uma presença forte de retratos e paisagens. Mas não pode ser esquecida a presença de pintura de género, como algumas das obras de Roquemont, apresentando temas claramente portugueses, idealizando o ambiente campestre pobre que então era vivido. Pinturas de aparato, paisagens idílicas de um país rural ou representando cenas da vida popular idealizada, estas obras representam valores seguros, sendo-lhes atribuídos significados nacionalistas, consideradas o melhor da arte portuguesa.

Deve referir-se que Raquel Henriques da Silva focou os coleccionadores de Silva Porto, referindo D. Fernando de Saxe-Cobourg-Gotha como tendo adquirido obras

ao pintor, permitindo a este ser o primeiro pintor profissional a viver do seu ofício[284]. Naturalmente, a marca da influência da personalidade de D. Fernando que se fazia sentir na Lisboa de então, levou outros a comprarem telas ao pintor. Entre eles contavam-se, além, naturalmente, da família, amigos do artista, intelectuais e pintores, destacando-se o Conde do Ameal e José Relvas. Após a morte do artista, promoveram-se exposições de homenagem, entre as quais se conta a promovida pela Sociedade de Belas Artes do Porto, em 1908, e onde Leopoldo Mourão expõe duas obras que tinha de Silva Porto. Cremos que uma delas seria *A condução dos cabrestos*. E não poderíamos deixar de recordar que Honório de Lima foi um grande coleccionador de telas de Silva Porto, sendo relevante a doação que a sua viúva fez ao Museu Nacional Soares dos Reis.

Deste entusiasmo em torno de artistas naturalistas beneficiou o mercado de obras de arte em Portugal, em volta do qual existiu um grande dinamismo e, como já apontou Raquel Henriques da Silva, permitiu também "a produção dos artistas naturalistas que, depois do relativo sucesso da geração romântica e da Sociedade Promotora das Belas-Artes, alcançam um sucesso de grau muito superior, conquistando rapidamente o favor das classes possidentes"[285]. É entre estes que se podem incluir os coleccionadores portuenses sobre quem temos vindo a reflectir, também eles influenciados por esse gosto por uma arte académica nacional.

Divulgados numa época específica e numa determinada publicação periódica, certamente atentos ao sentido ideológico da revista, o que podemos afirmar é que ao reunirem objectos reveladores de um conceito estético mais tradicionalista, conservador, académico, estes coleccionadores revelam o seu desinteresse por objectos estéticos de vanguarda, representantes de um gosto renovado e actualizado pelas novas opções programáticas dos artistas então sob influência de Paris. Pelo contrário, o seu gosto vem do século XIX. Nacionalista, figurativo, romântico, naturalista, esse gosto é divulgado numa revista conservadora, defensora de interesses, política e socialmente, nacionalistas e tradicionalistas.

Além da apresentação de peças individualizadas das colecções, a revista publica ainda duas imagens de salas da casa de Leopoldo Mourão, demonstrando uma certa intimidade, atitude única na revista[286]. São duas as salas apresentadas. Atendendo

---

[284] Cf. "A pintura de Silva Porto. A obra, a fortuna crítica, o mercado", in *Silva Porto. 1850-1893*, Lisboa, IPM, 1993, [catálogo], pp.104-105.

[285] Vide "O coleccionismo de arte no Portugal de oitocentos", in *Henry Burnay. De banqueiro a coleccionador*, s.l., IPM, 2003, P.17.

[286] Vide Anexo II, Figs.20 e 21.

ao sentido decorativo destas divisões, podemos classificar a primeira como do século XIX ou vitoriana, e a segunda como Luís XVI, considerando o estilo do mobiliário que a compõe. Esta sala Luís XVI mais não é, em nossa opinião, que ela própria uma peça da colecção, fazendo sentido no seu todo, com o seu mobiliário de transição entre o gosto *rocaille* e um neoclassicismo emergente. Característico do final do século XVIII, este estilo decorativo está, também ele, dentro de um espírito conservador no que à decoração de interiores diz respeito e, por isso, dentro do gosto do coleccionador por peças mais tradicionais. Além das peças do mobiliário, a sala é engrandecida com um busto, uma escultura, um grande lustre e, sobretudo, com o luxo dos grandes espelhos que configuram ainda mais profundidade e esplendor decorativo à divisão.

Já a sala que podemos designar como do século XIX apresenta uma divisão decorada ao gosto vitoriano, revelando-se a influência da comunidade britânica até na decoração de interiores com um certo *horror vacui*, ainda devedor, certamente, do gosto das *Wünderkammer* e das *Kunstkammer*. Contudo, como afirma Soledad Pérez Mateo, "a diferença relativamente a séculos anteriores, durante os quais os objectos estavam recolhidos em espaços reservados como os gabinetes e as galerias, neste momento [o século XIX] invadem a casa e ficam expostos em todos os compartimentos e assim a morada na sua totalidade passa a reflectir a alma do proprietário"[287]. Ainda que estas considerações se reportem ao século XIX, cremos que elas se aplicam ao Porto e à sua sociedade nos anos 20 do século XX. Dentro do espírito burguês, o coleccionador deseja que a sua casa seja um espaço por si construído, ao seu gosto, e que reflicta o seu pensamento e a sua personalidade. Num contexto burguês de procura de conforto e de luxo, os objectos que aqui são mostrados foram escolhidos pelo proprietário e, por isso, demonstram a sua personalidade e o seu gosto estético.

Nesta mesma divisão pontuam algumas das peças que aqui foram analisadas, juntamente com bricabraque e objectos de uso pessoal. Incontornável é a presença de uma fotografia de D. Manuel II, pormenor bem eloquente e demonstrativo da fidelidade de Leopoldo Mourão à Monarquia e aos Restauracionistas, em plenos anos 20. Como também afirmou Soledad Pérez Mateo, "o interior doméstico reflecte o sonho do burguês: cada coisa em seu lugar e um lugar para cada coisa"[288]. Aqui, o desejo de organização política e, consequentemente, social está bem evidente com a apresentação

[287] Vide ""El interior doméstico: retrato del coleccionista del siglo XIX", in *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol.1, Porto, UP/FL/DCTP p.359.
[288] Vide *Ob. cit.*, p.362.

da fotografia do último monarca e a natural obediência do proprietário à causa monárquica. Uma vez mais, a revista é veículo de afirmação político-ideológica, onde um coleccionador afirma as suas crenças, recorrendo a imagens da sua morada.

Procurando consolidar o que consideravam ser a identidade portuguesa – assente em valores como a ruralidade e a estável hierarquia social – os coleccionadores reuniram as suas colecções com o que de mais adquirido havia na arte portuguesa, onde esses mesmos valores parecem ser propagados. Conservadores e alheios a modas, defendiam valores que consideravam eternos, encontrando na revista um suporte ideal para a sua divulgação e consolidação social, onde os antigos valores deveriam renascer.

CONCLUSÃO

Neste trabalho tentámos perceber o sentido do coleccionismo privado no Porto através da presença de coleccionadores e reproduções de obras das suas colecções de arte nas páginas da *Ilustração Moderna*, revista publicada de 1926 a 1932, exactamente os anos de vigência da Ditadura Militar. Pelas posições político-ideológicas assumidas pela revista, em artigos assinados ou da responsabilidade dos seus editores, consideramos esta publicação conservadora, elitista, tradicionalista, regionalista, à medida da alta sociedade portuense, desejosa de um mundo pacificado, acalmado, onde imperassem valores conservadores e se respeitasse uma hierarquia social, baseada no prestígio e na tradição.

Numa revista que desejava a ordem, uma regularização da vida política e social, exorcizando a agitação da I República, o aparecimento de obras de arte de mestres do século XIX ou contemporâneos que seguem uma expressão pictórica mais académica, com ideais estéticos conservadores, revela o desejo de os tornar mensageiros de uma palavra segura na defesa e propagação daqueles valores. A ligação dessas obras a nomes de coleccionadores das classes dominantes – burguesia e nobreza – permite que se conclua serem estes a querer reconstruir a sociedade, mantendo a ordem e o seu *status quo*. Exibindo artistas oitocentistas e académicos, e desprezando todas as vanguardas do início de novecentos, os coleccionadores demonstram a indiferença e,

certamente, até a repulsa com que receberam os "novos", mas sobretudo sublinham a segurança e o conforto de um mundo que queriam estabilizado, alheio às transformações artísticas e sociais que, no entanto, já se haviam operado. Por outro lado, o que interessava divulgar era arte portuguesa, nacional, sem as "contaminações" parisienses que as vanguardas modernistas traziam consigo, esquecendo-se a permanência de vários artistas portugueses como pensionistas em Paris, ao longo do século XIX, também eles permeáveis às, então, inovações.

Numa cidade com fortes tradições revolucionárias, da Revolução Liberal de 1820 à Revolução do 31 de Janeiro de 1891, passando pela Janeirinha e pela Patuleia, estendendo-se à Revolução de 1927, a alta sociedade do Porto, através dos seus coleccionadores e das suas colecções de arte, reveste a sua cidade, na *Ilustração Moderna*, de uma aura mais conservadora e bem menos liberal. Cidade marcada pelo crescimento urbano mas, sobretudo, pela transformação estrutural do centro da cidade, com a abertura da Avenida dos Aliados, o Porto cresce nos anos 20 graças ao comércio e à indústria. Cidade de contrastes, onde uma intelectualidade desafiadora da Ditadura convive com uma burguesia sua elogiadora e defensora.

Ao reflectimos sobre os coleccionadores e as suas colecções de arte tentámos compreender melhor a sociedade portuense no período da Ditadura Militar. Através do coleccionismo, das peças coleccionadas, dos artistas referidos, da sua publicação numa revista como a *Ilustração Moderna*, procurou-se conhecer os coleccionadores, homens inseridos numa determinada sociedade, mas com desejos de preservação de esquemas sociais anteriores, melhor protectores dos seus interesses e da sua visão do mundo, perpetuadores de uma sociedade a qual crêem ser a melhor para o futuro.

A extinção da *Ilustração Moderna*, no final de 1932, é bem sintomática. Ainda que desconheçamos as razões para que tal tenha acontecido, consideramos que o móbil para a sua impressão tinha desaparecido com a ascensão de Salazar a Presidente do Conselho de Ministros, e dos valores conservadores, tradicionalistas, ruralistas e mesmo fascistas ao poder. A *Ilustração Moderna* tinha cumprido a sua tarefa, espalhando os valores e as ideologias em que acreditava, utilizando para tal, também, os coleccionadores e as suas colecções de arte.

BIBLIOGRAFIA

Enciclopédias, dicionários, cronologias e atlas

- BARRETO, António; MÓNICA, Maria Filomena (coord. de), *Dicionário de História de Portugal – suplemento*, 3 vols., Lisboa-Porto, Figueirinhas, 1999.
- *Enciclopédia Luso-brasileira de cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, 1967.
- GIRÃO, Aristides Amorim, *Atlas de Portugal*, Coimbra, s.e., 1941.
- *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1936.
- *Grande livro dos portugueses (O)*, s.l., Círculo de Leitores, 1990.
- MARQUES, A. H. de Oliveira; DIAS, João José Alves, *Atlas histórico de Portugal e do Ultramar Português*, s.l., Centro de Estudos Históricos, 2003.
- MÓNICA, Maria Filomena (coord. de), *Dicionário biográfico parlamentar (1834-1910)*, 3 vols., Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa/Assembleia da República, 2004-2005.
- PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 5 vols., Lisboa, Livraria Civilização Editora, 2 1987-1988.

- PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996.
- RODRIGUES, António Augusto Simões (coordenador), *História de Portugal em datas*, s.l., Círculo de Leitores, 1994.
- RODRIGUES, António Augusto Simões (direcção de), *História comparada. Portugal, Europa e o Mundo. Uma visão cronológica*, s.l., Círculo de Leitores, 1996.
- ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de (dir. de), *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols., s.l., Círculo de Leitores, 1996.
- SERRÃO, Joel (dir. de), *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols., Porto, Iniciativas Editoriais/Livraria Figueirinhas, 1979.
- TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de santos*, Porto, Lello & Irmão Editores, ^{2}1990.

Livros, artigos e catálogos

- *28 de Maio oitenta anos depois (O). Contributos para uma reflexão*, s.l., Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.
- ALLEMAND-COSNEAU, Claude, "A paisagem em França no século XIX e a Escola de Barbizon", in *Silva Porto. 1850-1893*, s.l., IPM, 1993, pp.36-44 [catálogo].
- ALMEIDA, Fernando J., "O Reino da Traulitânia. Monárquicos em armas contra a República", in *História* (2ª série), Ano XX, n.10, Janeiro 1999, pp.32-37.
- ALVES, Joaquim Jaime Ferreira, *O Porto na época dos Almadas (1757-1804). Arquitectura. Obras públicas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987 [dissertação de doutoramento].
- ANACLETO, Regina, "A pintura", in *História da Arte em Portugal*, vol.10, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.145-167.
- ARAÚJO, António de, "Braga, Maio de 1926. O Congresso Mariano e o golpe militar", in *O 28 de Maio oitenta anos depois. Contributos para uma reflexão*, s.l., Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da

Universidade de Coimbra e Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, pp.29-41.

- ASSUNÇÃO, Maria Manuela Simões Baptista, *Da construção do espaço à percepção do olhar – a paisagem do Porto na segunda metade do século XIX*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008 [dissertação de mestrado].
- BANDEIRA, Filomena, "A oposição externa à ditadura: a revolta de Fevereiro de 1927 em Lisboa", in *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia. 1926-1959*, vol.II, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1987, pp.29-46.
- BARRETO, António, "San Payo: a arte do retrato, a sociedade e a política", in *San Payo. Retratos fotográficos*, s.l., IPM, 1995, pp.18-30 [catálogo].
- BAUDRILLARD, Jean, "The system of collecting", in *The cultures of collecting*, (ed. by John Elsner and Roger Cardinal), London, Reaktion Books, 1994, pp.7-24.
- *Belas-Artes do Romantismo em Portugal (As)*, s.l., IPM, 1999 [catálogo].
- BELK, Russell W., *Collecting in a consumer society*, London, Routledge, 1995.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima, *A Monarquia Constitucional. 1807-1910*, Alfragide, Texto Editores, 2010.
- BRIGOLA, João Carlos Pires, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- CABRAL, Manuel Villaverde, *Portugal na alvorada do século XX. Forças sociais, poder político e crescimento económica de 1890 a 1914*, Lisboa, Editorial Presença, ^{2}1988.
- CAPELA, José, *A burguesia mercantil do Porto e as colónias (1834-1900)*, Porto, Afrontamento, 1975.
- CARVALHO, José Archer, *Na intimidade da Flor Agreste*, Porto, Singular Plural, 2009.
- CATROGA, Fernando, "José Falcão. Um lente republicano", in *Biblos*, vol. LII, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1976, pp. 275-303.
- CATROGA, Fernando, *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*, Lisboa, Editorial Notícias, ^{2}2000.

- CHORÃO, Luís Bigotte, *A crise da República e a Ditadura Militar*, Lisboa, Sextante Editora, 2009.
- CIDADE, Hernâni, "A sociabilidade pela arte", in *Soares dos Reis. In memoriam*, Porto, Litografia Nacional, 1947, pp.89-91.
- COSTA, Francisco Barbosa de, *História do Governo Civil do Distrito do Porto*, Porto, Governo Civil do Distrito do Porto, 2004.
- COSTA, Maria Fernão Couceiro da, *Estudos sobre a população da cidade do Porto. Evolução demográfica*, sep. de "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", fasc. I, vol. XI, Porto, Imprensa Portuguesa, 1949.
- CRUZ, Manuel Braga da, *O Estado Novo e a Igreja Católica*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 1998.
- CRUZ, Maria Antonieta, "Aspectos da cultura burguesa oitocentista", in *Revista de História das Ideias*, vol.20, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 1999, pp.257-288.
- CRUZ, Maria Antonieta da Conceição, *Os burgueses do Porto na 2ª metade do século XIX*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1999.
- DACIANO, Bertino, *O Porto – síntese da sua evolução histórica*, sep. do "Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto", vol.XXVIII, fascs.3-4, Porto, 1965.
- ELSNER, John; CARDINAL, Roger, *The cultures of collecting*, London, Reaktion Books, 1994.
- FARINHA, Luís, *O reviralho. Revoltas republicanas contra a Ditadura e o Estado Novo. 1926-1940*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- FARINHA, Luís, "O reviralho contra a Ditadura Militar: o 3-7 de Fevereiro de 1927 (Porto e Lisboa) e os levantamentos armados de 1928-31", in *Resistência: da alternativa republicana à luta contra a ditadura (1891-1974)*, s.l., Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, pp.48-61 [catálogo].
- FERNANDES, António Teixeira, *Igreja e sociedade na Monarquia Constitucional e na Primeira República*, Porto, Estratégias Criativas, 2007.
- FERREIRA, Maria José de Sousa, *Percursos burgueses na cidade do Porto (1910-1929)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000 [dissertação de mestrado].

- *Flor Agreste (A). Era uma vez uma escultura. Exposição itinerante do MNSR. 1986-1987*, s.l., SEC/IPPC/MNSR, s.d., [1986?].
- FRANÇA, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d.
- FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 3 1990.
- FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 3 1991.
- FRANÇA, José-Augusto, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- FRANÇA, José-Augusto, "O Pombalismo e o Romantismo", *História da Arte em Portugal* (dir. de José-Augusto França), vol.5, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*, Lisboa, Arcádia, 2 1975.
- GUICHARD, François, "Século XX", in *História do Porto* (dir. de Luís A. de Oliveira Ramos), Porto, Porto Editora, 3 2000, pp.323-637.
- HOMEM, Amadeu Carvalho, "O 'Ultimatum' inglês de 1890 e a opinião pública", in *Revista de História das Ideias*, vol. 14, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 1992, pp.281-296.
- HOMEM, Amadeu Carvalho, "Monarquia constitucional e rotativismo politico", *Los 98 Ibéricos y el mar*, Madrid, Comisaria General de España/Expo Lisboa 98, 1998, pp. 15-25.
- HOMEM, Amadeu Carvalho, *Da Monarquia à República*, Viseu, Palimage Editores, 2001.
- LEAL, Ernesto Castro, *Nação e nacionalismos*, Lisboa, Edição Cosmos, 1999.
- MACEDO, Diogo de, *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*, Lisboa, Revista "Ocidente", 1943.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Ensaios de História da I República Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (coord. de), "Portugal da Monarquia para a República", *Nova História de Portugal* (dir. de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques), vol. XI, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Guia de história da 1ª República Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 2 1997.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. III "Das revoluções liberais aos nossos dias", Lisboa, Editorial Presença, 13 1998.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *A Maçonaria em Portugal*, Lisboa, Fundação Mário Soares/Gradiva, 1998.
- MARQUES, Helder; FERNANDES, José A. Rio; MARTINS, Luís Paulo, *Porto. Percursos nos espaços e memórias*, Porto, Edições Afrontamento, 1990.
- MARTINS, Hermínio, *Classe*, statu *e poder e outros ensaios sobre o Portugal contemporâneo*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1998.
- MATIAS, M. Margarida Marques, "O naturalismo na pintura", in *História da Arte em Portugal*, vol.11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.29-133.
- MATTOSO, José, *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. I – Oposição*, Lisboa, Editorial Estampa, 5 1995.
- MEDINA, João (dir. de), *História contemporânea de Portugal. Das invasões francesas aos nossos dias*, s.l., Multila, [1990?].
- MOTA, Nelson, *A arquitectura do quotidiano. Público e privado no espaço doméstico da burguesia portuense no final do século XIX*, Coimbra, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010.
- *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da colecção*, Lisboa, IPM, 2001.
- NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a sociedade em Portugal (1832-1911)*, s.l., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- OLIVEIRA, J. M. Pereira de, *O espaço urbano do Porto. Condições naturais e desenvolvimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos Geográficos, 1973 [dissertação de doutoramento].
- PEARCE, Susan, *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London/New York, Routledge, 1995.
- PEARCE, Susan, *Collecting in contemporary practice*, London/New Delhi/Walnut Creek, SAGE Publications/Altamira Press, 1998.
- PEARCE, Susan (edited by), *Objects of knowledge*, London/Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1990.

- PEARCE, Susan (edited by), *Interpreting objects and collections*, London/New York, Routledge, 1994.
- PEARCE, Susan (edited by) *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting*, 4 vols., Aldershot/Burlington, Ashgate, 2000-2002.
- PEREIRA, Gaspar Martins, *Famílias portuenses na viragem do século (1880-1910)*, Porto, Edições Afrontamento, 1995.
- PEREIRA, João Castel-Branco, "O gosto do coleccionador", in *O gosto do coleccionador. Calouste Gulbenkian 1869-1955*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp.16-35 [catálogo].
- PEREIRA, Miriam Halpern, *Das revoluções liberais ao Estado Novo*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- PEREIRA, Paulo (dir. de), *História da arte portuguesa*, vol.III, s.l., Círculo de Leitores, 1995.
- PERES, Damião (dir. de), *História de Portugal – suplemento*, Porto, Portucalense Editora, 1954.
- PERES, Damião; CRUZ, António, *História da Cidade do Porto*, Porto, Portucalense Editora, 1965.
- PÉREZ MATEO, Soledad, "El interior doméstico: retrato del coleccionista del siglo XIX", in *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Vol.1, Porto, Universidade do Porto/Faculdade de Letras/Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2010, pp.353-363.
- PIMENTEL, Irene Flunser, *Cardeal Cerejeira. O Príncipe da Igreja*, Lisboa, A Esfera dos Livras, 2010.
- PINTO, António Costa, "A queda da Primeira República", in *A Primeira República Portuguesa; entre o liberalismo e o autoritarismo* (coord. de Nuno Severiano Teixeira e António Costa Pinto), Lisboa, Edições Colibri/Instituto de História Contemporânea – Universidade Nova de Lisboa, 2000, pp.25-44.
- PROFÍRIO, José Luís, "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura", in *Arte Portuguesa. Da Pré-história ao século XX* (coord. de Dalila Rodrigues), vol.15, s.l., Fubu Editores, 2009, pp.7-97.
- PROENÇA, Maria Cândida, *D. Manuel II*, s.l., Círculo de Leitores, 2006.
- RAMOS, Luís A. de Oliveira (dir. de), *História do Porto*, Porto, Porto Editora, 3 2000.

- RAMOS, Rui, "A segunda fundação (1890-1926)", *História de Portugal* (direcção de José Mattoso), s.l., Círculo de Leitores, 1994.
- RAMOS, Rui, "Foi a Primeira Republica um regime liberal? Para uma caracterização do regime republicano português entre 1910 e 1926", in *Elites e poder. A crise do sistema liberal em Portugal e Espanha (1918-1931)*, Lisboa, Edições Colibri/CIDEHUS-EU, 2004, pp.185-246.
- RAMOS, Rui, *D. Carlos*, s.l., Círculo de Leitores, 2006.
- RAMOS, Rui (coordenador); SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 32010.
- *Resistência. Da alternativa republicana à luta contra a ditadura (1891-1974)*, s.l., Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República – CNCCR, 2010 [catálogo].
- RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, vol.15, s.l., Fubu Editores, 2009.
- RODRIGUES, Manuel Augusto (dir. de), *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigensis. 1772-1937*, vol.II, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992.
- ROSAS, Fernando (coord. de), "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", *Nova História de Portugal* (dir. de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), vol. XII, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- ROSAS, Fernando; ROLLO, Maria Fernanda (coord. de), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta-da-China, 2009.
- SANTOS, Alfredo Ribeiro dos, *História Literária do Porto através das suas publicações periódicas*, Porto, Edições Afrontamento, 2009.
- SANTOS, Cândido dos, *Universidade do Porto. Raízes e memória da instituição*, Porto, Universidade do Porto, 1996.
- SANTOS, Manuel Pinto dos, *Monarquia Constitucional. Organização e relação do poder governamental com a Câmara de Deputados. 1834-1910*, Lisboa, Assembleia da República – Divisão de Edições, 1986.
- SANTOS, Miguel António Dias, *A contra-revolução monárquica – do Sidonismo à Monarquia do Norte*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998 [dissertação de mestrado].

- SANTOS, Miguel António Dias, *Antiliberalismo e contra-revolução na I República (1910-1919)*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009 [dissertação de doutoramento].
- SANTOS, Rui, "Veloso Salgado: 1864-1945", in *Veloso Salgado: 1864-1945*, Lisboa, IPM, 1999, pp.12-54 [catálogo].
- SEABRA, Jorge; AMARO, António Rafael; NUNES, João Paulo Avelãs, *O CACD de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905-1934)*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. XII – "A Primeira República. 1910-1926. História diplomática, social, económica e cultural", s.l., Verbo, 1990.
- SERRÃO, Joel, *Da "Regeneração" à República*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- SHELTON, Anthony, "Introduction: The return of the subject", in *Collectors. Expressions of self and other*, (ed. by Anthony Shelton), London/Coimbra, The Horniman Museums and Gardens/Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2001, pp.11-22.
- SHELTON, Anthony (edited by), *Collectors. Expressions of self and other*, London/Coimbra, The Horniman Museums and Gardens/Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 2001.
- *Silva Porto. 1850-1893*, Lisboa, IPM, 1993 [catálogo].
- SILVA, Raquel Henriques da, "A pintura de Silva Porto. A obra, a fortuna crítica, o mercado", in *Silva Porto. 1850-1893*, s.l., IPM, 1993, pp. 96-113 [catálogo].
- SILVA, Raquel Henriques da, "Romantismo e Pré-Naturalismo", in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol.III, s.l., Círculo de Leitores, 1995, pp.329-367.
- SILVA, Raquel Henriques da, "Coleccionismo de arte no Portugal de oitocentos", in *Henri Burnay. De banqueiro a coleccionador*, s.l., IPM, 2003, pp.11-21 [catálogo].
- SILVA, Raquel Henriques da, "As artes durante a primeira República: tradição e modernidade. A pintura: predomínio do sistema naturalista", in *Viva a República. 1910-2010*, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, pp.163-167 [catálogo].
- *Soares dos Reis. In memoriam*, Porto, Litografia Nacional, 1947.

- TORRE GÓMEZ, Hipólito de la, *O Estado Novo de Salazar*, Alfragide, Texto Editores, 2010.
- *Veloso Salgado: 1864-1945*, Lisboa, IPM, 1999 [catálogo].
- VIEIRA, Joaquim, *Salazar* (col. Fotobiografias do Século XX), s.l., Círculo de Leitores, 2001.
- *Viva a República. 1910-2010*, s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010 [catálogo].

ANEXOS

ANEXO I

A *ILUSTRAÇÃO MODERNA*

Quadro 1 – Motivos das capas interiores da *Ilustração Moderna*.

Número/Mês e Ano	Motivo
1/Mai. 1926	Criança triste (Estudo em pedra) – Escultura de Teixeira Lopes
2/Jun. 1926	Pensativa – Quadro de João Augusto Ribeiro
3/Jul. 1926	Tipo bretão – Quadro de Souza Pinto
4/Ago. 1926	A. Roquemont – Retrato da Senhora D. Maria Cristina de Faria Leite Pereira de Melo Alvim Távora e Cernache
5/Set. 1926	Henrique Medina – Retrato do Dr. Luís de Sousa Dantas. Embaixador do Brasil em Paris
6/Out. 1926	"Oração" – Desenho de D. Maria Ribeiro
7/Nov. 1926	Cândido da Cunha – "Santa Cecília"
8/Dez. 1926	Rafael Bordalo Pinheiro – Escultura de Teixeira Lopes
9/Jan. 1927	João Augusto Ribeiro – Retrato do Dr. Couto Soares. Ilustre cirurgião portuense
10/Fev. 1927	João Augusto Ribeiro – "Maçãs"
11/Mar. 1927	D. Adelaide Lima Cruz – "Sonata de Mozart"
12/Abr. 1927	Artur Loureiro – Auto-retrato
13/Mai. 1927	László – Retrato de Miss Carnegie
14/Jun. 1927	Portas do tríptico. Estado actual, representando "A Anunciação"
15/Jul. 1927	Frei Carlos – Virgem com o Menino – Primeira metade do século XVI – (Museu Municipal do Porto)
16/Ago. 1927	João Augusto Ribeiro – Retrato do Menino Francisco Borges
17/Nov. 1927	Marques de Oliveira – Estudo para o quadro "Consagração da Hóstia"
18/Dez. 1927	S. Francisco de Assis – (Fresco de Cimabue)
19/Jan. 1928	João Reis – Retrato de Madame Ramos Pinto
20/Fev. 1928	Carlos Reis – A telha vidrada
21/Mar. 1928	Soares dos Reis – Flôr Agreste (Mármore pertencente aos herdeiros do Exmo. Senhor Nuno Alexandre de Carvalho)
22/Abr. 1928	D. Eduarda Lapa – Meditando
23/Mai. 1928	Joaquim Lopes – Retrato da Exma. Snr.ª D. M. P. B.
24/Jun. 1928	Guimarães – Altar de Aljubarrota – Nascimento de Jesus
25-26/Jul.-Ago. 1928	Bronze a inaugurar no Castelo de Guimarães .....
27/Nov. 1928	Henrique Medina – Retrato do Vice-Chanceler da Universidade de Oxford
28/Dez. 1928	José de Brito – Êxtase
29/Jan. 1929	Acácio Lino – Retrato da Exma. Senhora Dona M. T.
30/Fev. 1929	Fausto Gonçalves – A Escada Florida (Pátio das Andorinhas) – Lousã
31/Mar. 1929	Fausto Gonçalves – Na véspera no noivado (Azurara)
32/Abr. 1929	João da Silva – Campino a cavalo (Escultura feita em casa do Snr. Palha Blanco)
33/Mai. 1929	Nos claustros – Quadro de Artur Loureiro
34/Jun. 1929	Coimbra – Morte da Rainha-Santa em Estremós (século XVII) (quadro existente na capela-mor do Templo da Rainha-Santa)
35/Jul. 1929	Sousa Pinto – Manhã de Setembro
36/Ago. 1929	José de Brito – A toilette duma minhota
37/Nov. 1929	Henrique Medina – John Pilkington – Salon des Artistes Français

38/Dez. 1929	Rafael Sanzio – A Madona della Seggiola (da Caldeirinha)
39/Jan. 1930	Henrique Medina – Mrs. F. Mac Lean
40/Fev. 1930	Carlos Reis – Cantigas de amor
41/Mar. 1930	Florença – (Baptistério) – Baptismo de Cristo
42/Abr. 1930	António José Costa
43/Mai. 1930	Henrique Medina – Master Adrian Henderson
44/Jun. 1930	Henrique Medina – Master David Henderson
45/Jul. 1930	João Silva – Busto de M.elle George
46/Ago. 1930	Henrique Medina – Benito Mussolini (Roma, Março 1930)
47/Nov. 1930	Raúl Xavier – A máscara de Luís Cotter (3ª medalha pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa)
48/Dez. 1930	Sousa Pinto – A filha do moleiro
49/Jan.-Fev. 1931	Henrique Medina – Retrato de meu irmão, adquirido pelo Estado Francês par ao Museu do Luxemburgo
50/Mar.-Abr. 1931	Henrique Medina – D. Joana Severiana da Silva
51/Mai.-Jun. 1931	Fausto Gonçalves – Pátio Quinhentista (Évora)
52/Jul.-Ago. 1931	Igreja de Lourosa – Reconstituindo o absidíolo e o braço do transepto sul
53/Nov.-Dez. 1931	Sansovino – A Virgem com o Menino (mármore) – Museu d'Arte Antiga, Lisboa
54/Jan.-Fev. 1931	D. Maria de Lourdes de Melo e Castro – Retrato de Sua Ex.a Rev.ma o Snr. D. Teotónio Vieira de Castro, venerando Patriarca das Índias
55/Mar.-Abr. 1931	Sousa Pinto – Calções rotos
56/Mai.-Jun. 1931	S. Sofia Martins de Sousa – Rapariga da Arrifana
57/Jul.-Ago. 1931	Sousa Pinto – Amuados
58/Nov.-Dez. 1931	Santa Maria de Braga – pormenor

Fig. 1 – Exemplar de capa da revista *Ilustração Moderna*.

Fig. 2 – Exemplar de folha de rosto da revista *Ilustração Moderna*.

Fig.3 – General Gomes da Costa.

Fig.4 – Óscar Carmona, Gomes da Costa e Mendes Cabeçadas.

Fig.5 – Congresso Mariano de Braga.

Fig.6 – Porto, Fevereiro de 1927. Esquina das Ruas de Santo António e de Santa Catarina.

ANEXO II

COLECCIONADORES E COLECÇÕES DE ARTE

Quadro 1 – Relação dos coleccionadores, das obras de arte das suas colecções e dos respectivos números na *Ilustração Moderna*.

Coleccionadores	Artista	Obra	Mês/Ano	Número	Página
Leopoldo Mourão	João Augusto Ribeiro	*Pensativa*	Jun. 1926	2	33
	Silva Porto	*Condução dos cabrestos*	Jun. 1926	2	37
	J. Veloso Salgado	*Cabeça* (Estudo para o quadro "D. Dinis" – na Bolsa do Porto)	Jun. 1926	2	38
	Cândido da Cunha	*Margens da "Pateira" de Fermentelos* (Estudo a carvão)	Jun. 1926	2	39
	Souza Pinto	*Tipo bretão*	Jul. 1926	3	57
	Veloso Salgado	*Retrato de Madame Michon*	Jul. 1926	3	59
	Marques de Oliveira	*Margens do Rio Águeda – Pochade*	Jul. 1926	3	60
	Sofia de Souza	*Um interior*	Jul. 1926	3	61
	Cândido da Cunha	*Margens do Cávado na Barca do Lago – Ao pôr do sol*	Jul. 1926	3	62
Conde de Campo Belo	A. Roquemont	*Retrato da Senhora D. Maria Cristina de Faria Leite Pereira de Melo Alvim Távora e Cernache*	Ago. 1926	4	81
Álvaro Miranda	A. Roquemont	*Retrato de António de Souza Canavarro, deputado por Trás-os-Montes às Constituintes de 1820*	Ago. 1926	4	85
Luís de Vasconcelos Porto	A. Roquemont	*Missa na aldeia*	Ago. 1926	4	85
	A. Roquemont	*Retrato a lápis*	Ago. 1926	4	86
	A. Roquemont	*A procissão*	Ago. 1926	4	87
Afonso Pádua Correia	Maria Ribeiro	*Oração* (desenho)	Out. 1926	6	129
Honório Lima	Cândido da Cunha	*Santa Cecília*	Nov. 1926	7	154
José de Bessa e Menezes (Família)	Cândido da Cunha	*Regresso da Primavera*	Nov. 1926	7	159
Vasco Ortigão de Sampaio	João Augusto Ribeiro	*Fumador*	Fev. 1927	10	226
Herdeiros de Nuno Alexandre de Carvalho	Soares dos Reis	*Flor agreste*	Mar. 1928	21	49

Fig.1 – *Pensativa*, João Augusto Ribeiro. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.2 – *Condução dos cabrestos*, Silva Porto. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.3 – *Cabeça*, J. Veloso Salgado. Colecção de Leopoldo Mourão.

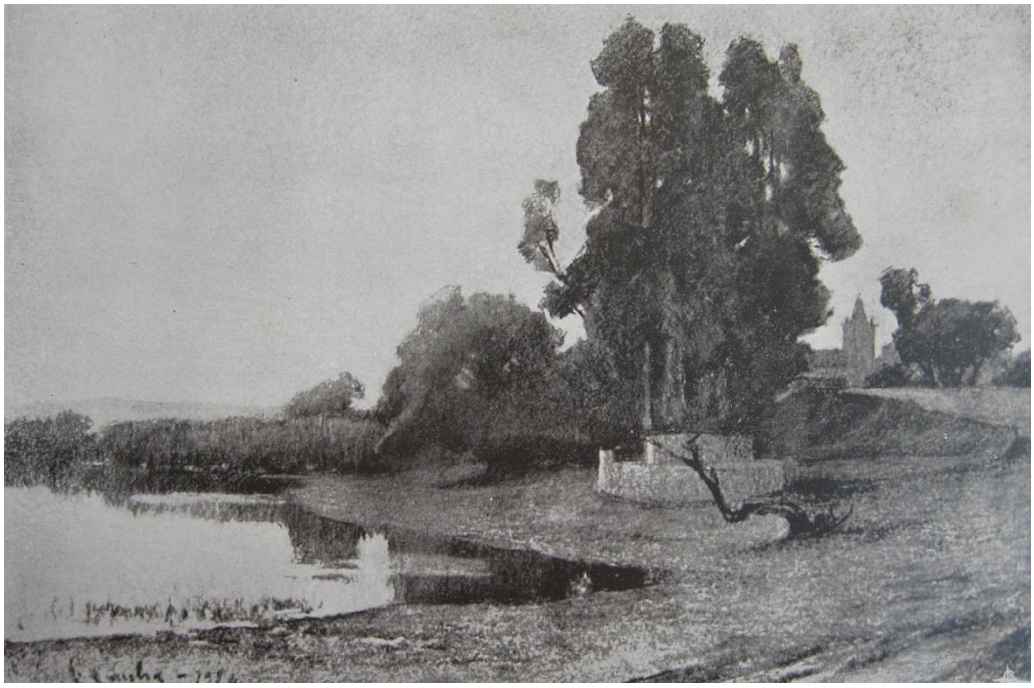

Fig.4 – *Margens da "Pateira" de Fermentelos* (Estudo a carvão), Cândido da Cunha. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.5 – *Tipo bretão*, Souza Pinto. Colecção Leopoldo Mourão.

Fig.6 – *Retrato de Madame Michon*, Veloso Salgado. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.7 – *Margens do Rio Águeda – Pochade*, Marques de Oliveira. Colecção de Leopoldo Mourão.

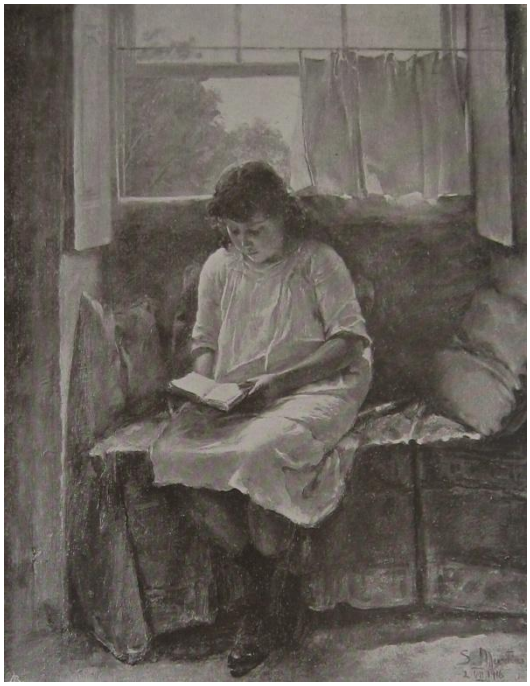

Fig.8 – *Um interior*, Sofia de Souza. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.9 – *Margens do Cávado na Barca do Lago – Ao pôr do sol*, Cândido da Cunha. Colecção de Leopoldo Mourão.

Fig.10 – *Retrato da Senhora D. Maria Cristina de Faria Leite Pereira de Melo Alvim Távora e Cernache*, A. Roquemont. Colecção do Conde de Campo Belo.

Fig.11 – *Retrato de António de Souza Canavarro, deputado por Trás-os-Montes às Constituintes de 1820*, A. Roquemont. Colecção de Álvaro Miranda.

Fig.12 – *Missa na aldeia*, A. Roquemont. Colecção de Luís de Vasconcelos Porto.

Fig.13 – *Retrato a lápis*, A. Roquemont. Colecção de Luís de Vasconcelos Porto.

Fig.14 – *A procissão*, A. Roquemont. Colecção de Luís de Vasconcelos Porto.

Fig.15 – *Oração*, Maria Ribeiro. Colecção de Afonso Pádua Correia.

Fig.16 – *Santa Cecília*, Cândido da Cunha. Colecção de Honório Lima.

Fig.17 – *Regresso da Primavera*, Cândido da Cunha. Colecção de José de Bessa e Menezes (Família).

Fig.18 – *Fumador*, João Augusto Ribeiro. Colecção Vasco Ortigão Sampaio.

Fig.19 – *Flor agreste*, Soares dos Reis. Colecção de Nuno Alexandre de Carvalho.

Fig.20 – Sala “século XIX” da casa de Leopoldo Mourão.

Fig.21 – Sala Luís XVI da casa de Leopoldo Mourão.