

Universidade do Porto | Faculdade de Letras

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

João Filipe Tomé Duarte

Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua
no Museu do Douro | Estudo da coleção

Porto

2011

João Filipe Tomé Duarte

Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua
no Museu do Douro | Estudo da coleção

Relatório de Estágio realizado no Museu do Douro e
apresentado à Faculdade de Letras da Universidade
do Porto para obtenção do grau de Mestre em
História da Arte Portuguesa

Orientador Científico:

Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo

Orientador da Instituição de Acolhimento:

Mestre Natália Maria Fauvrelle da Costa Ferreira

Aos meus pais.

Agradecimentos

A realização deste trabalho só foi possível devido à partilha e apoio de diversas pessoas com quem me cruzei ao longo dos últimos anos.

Primeiramente, um agradecimento ao meu Orientador, o Professor Doutor Agostinho Araújo cuja disponibilidade, partilha de conhecimento e dedicação, contribuíram significativamente para a execução deste estudo.

Ao Museu do Douro que me acolheu e incentivou na realização deste trabalho. Ao arquiteto Fernando Maia Pinto, Diretor do Museu do Douro, que sempre se mostrou disponível e com quem tanto aprendemos, um agradecimento especial, como prova da minha estima e consideração. Aos Serviços Educativos pela partilha. Aos Serviços de Museologia, nomeadamente à Susana sempre disponível para qualquer esclarecimento. Ao Carlos, colega e amigo, agradeço-lhe todo o companheirismo e disponibilidade prestada ao longo deste período.

Ao Dr. Alfredo Almeida que sempre se mostrou disponível para auxiliar a investigação e nos forneceu dados importantes, entre eles, o contacto com o Cônsul honorário de Rouen descendente de um dos pintores que estudamos.

Ao Sr. Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua, Dr. Manuel Mesquita, pela atenção dispensada durante a realização deste trabalho.

Aos colegas e amigos, nomeadamente ao Mateus e à Ana Isabel, com quem partilhámos este trabalho e o nosso percurso académico.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram.

Um agradecimento especial à Luiza Sarsfield Cabral, pela dedicação e revisão deste estudo.

À Natália Fauvrelle, grande incentivadora deste trabalho, um agradecimento especial, como prova da minha estima e consideração. Pela exigência, rigor e partilha de conhecimento durante a execução deste relatório. Agradecemos a disponibilidade, o apoio constante e o incentivo em tratar deste tema, sempre com pertinentes e importantes apreciações, sem as quais não conseguiria terminar este trabalho de investigação.

À Carlota, pelo carinho sempre presente.

Resumo

Resultado de um estágio curricular e profissional no Museu do Douro – Peso da Régua – este relatório procura refletir o trabalho por nós desenvolvido ao longo desse período.

Movidos pelo interesse da investigação em museus, estudamos a coleção de retratos de benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua, em depósito no Museu do Douro.

Neste sentido, de forma a contextualizar a coleção, debruçamo-nos sobre a evolução das misericórdias – das origens às benfeitorias – e apresentamos uma breve história da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua, focando a atuação dos seus benfeitores.

Fazemos também, de forma geral, o estudo do retrato, canalizando a nossa investigação para as obras em estudo. Procuramos perceber as diferentes tipologias de retrato e de que forma a fotografia ajuda ou assume o lugar do pintor deste género artístico. Paralelamente ao estudo dos retratados, procuramos fazer um resumo biográfico dos pintores.

Pretendemos apresentar os resultados da investigação efetuada numa exposição temporária, a realizar no Museu do Douro, a itinerar posteriormente na Região Demarcada do Douro, a fim de sensibilizar instituições beneficência congêneres para a preservação do seu património e das suas coleções.

Palavras-chave: Peso da Régua, Museologia, Benfeitores, Retrato.

Abstract

Result of a curricular and professional internship in the Douro Museum – Peso da Régua – this report tries to reflect the work developed along this period.

Moved by the interest of investigation in museums, we study the collection of benefactors' portraits of the Santa Casa da Misericórdia of Peso da Régua (an institution of beneficence), in deposit in the Douro Museum.

In this sense, to contextualize the collection, we lean over on the evolution of the *misericórdias* – from the origins to the improvements – and present a history of the Santa Casa da Misericórdia of Peso da Régua, focusing the action of its benefactors.

We also do, in a general form, the study of the portrait, channeling our investigation for this specific works. We try to realize the different typologies of portrait and in which forms the photography is helped by or assumes the place of the painter in this artistic genre. In parallel to the study of the portrayed, we try to do a biographical summary of the painters.

We intend to present the results of the research in a temporary exhibition, which takes place at Museu do Douro, and to travel, subsequently, in the Douro Demarcated Region, with the final objective of sensitize similar institutions for the preservation of its inheritance and its collections.

Key-words: Peso da Régua, Museology, Benefactor, Portrait.

Siglas e Abreviaturas

MD – Museu do Douro.

SCMPR – Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua

ADVR – Arquivo Distrital de Vila Real.

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo.

CMP – Câmara Municipal do Porto.

AAF – Antónia Adelaide Ferreira.

ABF III – António Bernardo Ferreira III

*“Esta terra cujo aspecto tanto o surpreendeu,
nunca mereceu a atenção de ninguém.”¹*

¹ SOARES, J. Affonso d’Oliveira – *Régoa coração do Douro*. Porto: Oficina de O comércio do Porto, 1926, p. 8.

Índice

Índice	1
Introdução.....	3
 Capítulo I Caracterização do Estágio no Museu do Douro	6
I.1 - Metodologias e fontes	7
I.2 - Museu do Douro: desenvolvimento do estágio	9
I.2.1 – Museu do Douro: um museu de e para o território.	12
 Capítulo II Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua	16
II. 1 – Misericórdias em Portugal – das origens às benfeitorias.....	17
II.2 – Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua – origens e evolução	20
II.3 - A Coleção.....	24
 Capítulo III Os Retratos.....	28
III.1 - Definição e tipologias.....	29
III.2 – Os retratados	33
III.2.1 – Retratos depositados no Museu do Douro	34
III.2.1.1 – Retratos identificados.....	34
Retrato de D. Luís I.....	34
Retrato de Francisco José da Silva Torres	37
Retrato de Pedro Verdial	39
III.2.1.2 – Atribuições.....	41
Retrato de José Vaz Lemos Seixas Castelo Branco	41
Retrato de António Bernardo Ferreira.....	42
III.2.1.3 – Retratos não identificados.....	45
Retrato A [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0157	45
Retrato B [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0153	46
Retrato C [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0155	46
Retrato D [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0156	47
Retrato E [Benfeitora desconhecida], inv. SCMPR/0161	47
Retrato F [Benfeitora desconhecida], inv. SCMPR/0162	48

III.2.2 – Retratos não depositados.....	49
Retrato de D. Luís I	49
Retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira	50
Retrato de José Vasques Osório	52
Capítulo IV Os retratistas: análise do trabalho dos autores das obras	54
IV.1 - Francisco José Resende (1825 - 1893)	55
IV.2 - João Marques de Oliveira (1853 – 1927)	57
IV.3 – José Afonso de Oliveira Soares (1852 - 1939)	60
IV.4 – João António Correia (1822 - 1896)	62
Capítulo V Interpretação e comunicação da coleção.....	64
5.1- Proposta para realização de exposição da coleção de retratos dos benfeitores da SCMPR no Museu do Douro.	65
Conclusão	68
Bibliografia	72
Fontes Impressas	73
Fontes documentais	78
Fontes eletrónicas.....	79
Publicações Periódicas:	79

Introdução

O presente trabalho tem por objeto de estudo a Coleção de Retratos de Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia de Peso da Régua, depositadas no Museu do Douro, no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, sob a orientação científica do Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo. Insere-se no âmbito da realização de um estágio profissional e curricular em contexto real de trabalho, no Museu do Douro – Peso da Régua –, com orientação institucional da Mestre Natália Fauvrelle.

O trabalho realizado no Museu do Douro teve uma duração de 12 meses. O plano estrutural do estágio previa a integração de um técnico superior estagiário nos Serviços de Museologia, para desenvolvimento de conhecimentos e práticas na área museológica, fundamentalmente em gestão de coleções – inventário e tratamento de objetos.

O relatório apresentado pretende refletir o estágio realizado no Museu do Douro. Neste sentido, a estrutura proposta encontra-se dividida em cinco pontos: caracterização do estágio; breve caracterização da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua; estudo dos retratos; apresentação dos retratistas; e interpretação e comunicação da coleção.

No primeiro ponto, caracterização do estágio no Museu do Douro, procurámos abordar as metodologias mais adequadas à investigação na área do estudo de coleções museológicas, com o objetivo de identificar quais os constrangimentos que se colocam a um técnico com formação em História da Arte quando utiliza uma linguagem própria de museus. Pretendemos também compreender a instituição que nos acolheu e o seu potencial para a Região Demarcada do Douro como museu de território.

O segundo ponto, de caráter mais histórico, fala-nos da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua, sendo um primeiro momento dedicado aos antecedentes das misericórdias e seu desenvolvimento em Portugal. Seguidamente procurámos perceber a fundação do Hospital de D. Luís I e, consequentemente, da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua. Para concluir, refletiremos sobre a coleção que nos propomos estudar, procurando perceber a política de incorporação de objetos na coleção do Museu do Douro e a formação da coleção de retratos dos benfeitores.

O terceiro capítulo prende-se com o estudo do retrato, dedicando-se, numa primeira fase, à análise geral do retrato, canalizando posteriormente a nossa reflexão para as obras que estudámos. Numa segunda fase, iremos perceber a definição do retrato bem como as diversas tipologias. Abordaremos igualmente a relação existente entre o retrato pintado e o aparecimento da fotografia, processo técnico que certamente apoiou o trabalho dos artistas. Durante a nossa investigação surgiram obras que não foram depositadas no Museu do Douro. Decidimos inclui-las no nosso estudo, pois pertencem

à coleção da Misericórdia. Assim, com o intuito de facilitar a leitura deste capítulo, separámos as obras em dois subcapítulos: retratos depositados no Museu do Douro e retratos não depositados no Museu do Douro. Dentro do primeiro subcapítulo separámos os retratos em três pontos: retratos identificados; atribuições e retratos não identificados. Como no segundo subcapítulo identificámos todos os retratados não foi necessário fazer uma divisão semelhante.

O quarto capítulo é dedicado aos autores das obras, os retratistas. Foi possível, através das assinaturas nas obras, identificar quatro pintores: Francisco José Resende, João Marques de Oliveira, José Afonso de Oliveira Soares e João António Correia. Dedicámos um ponto a cada pintor e procurámos fazer um resumo biográfico de cada um deles.

O último ponto deste relatório, a proposta de comunicação e exposição da coleção, visa refletir o trabalho realizado no Museu do Douro ao longo de um ano de estágio. Propomos uma interpretação do conjunto (coleção) de modo a transmitir aos visitantes quer a sua importância estética, quer a sua dimensão social num determinado período da história desta comunidade duriense. Temos também em vista uma eventual itinerância por outras misericórdias da Região Demarcada do Douro, de forma a sensibilizar as instituições para a preservação das suas coleções.

Ao longo deste relatório, procuraremos perceber a investigação em museus e a importância desta, da interdisciplinaridade para a compreensão, gestão, revitalização e comunicação das coleções museológicas.

Capítulo I

Caracterização do Estágio no Museu do Douro

I.1 - Metodologias e fontes

Quando iniciámos o nosso estudo no curso de mestrado em História da Arte Portuguesa, havia um campo temático que nos suscitava algum interesse e que, desde início, nos propusemos estudar: a pintura portuguesa do século XIX. Por sugestão do nosso orientador, iniciámos o estudo sobre a obra de Joseph James Forrester (1809-1861), o que permitiu adquirir conhecimentos mais aprofundados sobre a Região Demarcada do Douro (RDD).

Com o intuito de enriquecimento pessoal e científico, entendemos que devíamos efetuar um estágio na instituição cultural por excelência da RDD – o Museu do Douro (MD). Com esta experiência, pudemos compreender a importância dos museus na preservação da memória e história das gerações passadas e na conservação das mesmas para o futuro. Assim, motivados pela importância da investigação em museus, o que, do nosso ponto de vista, é uma fonte de revitalização cultural, acedemos ao convite efetuado pela coordenação do estágio para realizar um estudo/investigação, no âmbito do curso de mestrado, sobre a coleção de retratos de benfeitores da Santa Casa da Misericórdia de Peso da Régua (SCMPR), em depósito no MD. Proposta essa aceite pelo nosso orientador científico e pela direção do curso de mestrado.

Seguindo o Manual de Gestão de Coleções do MD, tratámos da incorporação dos objetos na coleção do Museu. Numa primeira fase, fotografámos as obras no local onde se encontravam armazenadas. Em seguida, acondicionámo-las para o transporte e trouxemo-las para o Museu, depositando-as nos Serviços de Museologia. Coube-nos proceder ao pré-inventário já nas instalações do MD, com registo de título, autor, data, técnica, medidas do suporte e moldura, materiais, inscrições na frente e no verso; descrição; e registo fotográfico. De igual modo, efetuou-se o levantamento do estado de conservação de cada uma das obras, tarefa realizada pelos técnicos de conservação e restauro que acompanhámos.

Ultrapassada esta fase de incorporação, demos início à investigação bibliográfica. Primeiramente, direcionada para o retrato, pesquisa que nos permitiu refletir e estabelecer um plano de trabalho que definisse o tema, os objetivos, a metodologia e, essencialmente, a estrutura base da nossa investigação.

Concluído o plano de trabalho, procedemos à recolha bibliográfica, seguindo três linhas temáticas: história da arte, misericórdias e museologia. No domínio da história da

arte, a nossa pesquisa centrou-se essencialmente na área do retrato, tendo tido a preocupação de analisar os trabalhos mais recentes acerca dos pintores identificados. Relativamente às misericórdias percebemos a sua origem e formação, dando especial relevo à Misericórdia do Peso da Régua. Quanto à museologia, importou-nos sobretudo a gestão de coleções e a definição de museu.

Com a recolha bibliográfica em curso, tornou-se pertinente o levantamento documental. Para isso, recorreremos ao Arquivo Distrital de Vila Real, ao fundo documental da SCMPR, do qual retirámos informação relevante do *Livro de Inventário dos Bens Próprios*. Trabalho equivalente realizou-se junto do Arquivo Nacional Torre do Tombo, com especial relevo para o *Registo Geral de Mercês do Reino*, e das reservas municipais da Câmara Municipal do Porto, onde consultámos os diários do pintor Francisco José Resende, pertencentes à coleção Vitorino Ribeiro.

I.2 - Museu do Douro: desenvolvimento do estágio

Após a conclusão das unidades curriculares do mestrado, optámos por nos candidatar a um estágio profissional em contexto real de trabalho, ao abrigo do programa de estágios profissionais do Instituto de Emprego e Formação Profissional. Aprovado pelo Conselho de Administração da Fundação Museu do Douro, iniciámos o nosso trabalho efetivo no dia 1 de novembro de 2009, tendo terminado em 31 de outubro de 2010.

O programa propunha a integração de um técnico superior estagiário na área da museologia, a exercer funções nos Serviços de Museologia do MD, com o objetivo de desenvolver conhecimentos e práticas na área, de forma a prestar apoio aos técnicos existentes na instituição.

Numa primeira fase, com autonomia reduzida, prestámos apoio na área de conservação e restauro, na intervenção das obras que seriam expostas na exposição temporária – *Mestre Joaquim Lopes: Douro*². Procedemos à recolha de objetos para a exposição, do mesmo modo que, com o acompanhamento da equipa de conservadores / restauradores, realizámos trabalho prático no restauro de molduras, no engradamento de algumas telas, bem como na aplicação de verniz.

Outras tarefas desenvolvidas enquadram-se no campo da conservação preventiva, desde a limpeza conservativa de objetos, a monitorização ambiental dos espaços expositivos ou questões relacionadas com a luminotecnia.

A luz é o elemento mais importante num museu, pois, não podendo ser eliminada, é, de forma geral, o fator de degradação mais nocivo para as coleções³, uma vez que a sua ação tem um efeito cumulativo sobre as obras, deteriorando-as de forma irreversível. É necessário ter em atenção duas formas da ação da luz: as radiações ultra violetas (UV) e as infra-vermelhas (IV), que provocam degradação no interior das estruturas moleculares pela transmissão de calor, acelerando a degradação através do aumento da temperatura da superfície⁴. Dado que a sala de exposições temporárias tem uma grande fonte de luz natural (claraboia), foi necessário colocarmos um filtro que reduzisse os

² Exposição temporária realizada na sede do Museu do Douro entre 16 de dezembro de 2009 e 27 de setembro de 2010.

³ ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.) – *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 166.

⁴ *Ibidem*, pp. 163 – 166.

níveis de luz dentro da sala e minimizasse, assim, a ação da luz nas obras expostas⁵. No entanto, a intensidade de luz projetada pelos aparelhos de iluminação artificial deve ser calculada. Recorremos a lâmpadas de baixa a média intensidade, de forma diminuir os níveis de IV e colocámos filtros junto a cada foco para, igualmente, reduzir os níveis de UV. Para medirmos os níveis de UV/IV e LUX (quantidade de luz emanada por m²) utilizámos um aparelho próprio para o efeito⁶. Inicialmente procedemos à medição junto a cada obra exposta na sala e, posteriormente, fazíamos a recolha por grandes áreas.

A monitorização ambiental tem como objetivo controlar a temperatura / humidade relativa dos espaços. A correlação entre estes dois valores é importante para a conservação das peças, pois o total descontrolo destes fatores pode provocar danos irreversíveis nos materiais. A humidade atua de diversas formas nos diferentes materiais, daí que os níveis de humidade adequados à conservação variem conforme as coleções. No entanto, no que concerne às matérias orgânicas, sabemos que sempre que a humidade relativa excede os 70%, estes elementos tornam-se maleáveis propiciando a formação de fungos, e que quando os níveis de humidade são inferiores a 40%, os materiais tornam-se rígidos e com tendência a ficarem quebradiços⁷. Dada a relação estreita entre humidade e temperatura “*sempre que a temperatura sobe a humidade relativa desce e, inversamente, sempre que a temperatura desce a humidade relativa sobe*”⁸, tivemos a preocupação de fazer medições diárias dos espaços expositivos, em horários pré-estabelecidos⁹, com o objetivo de manter o ambiente o mais estável possível. Para isso, recorremos a aparelhos de ar condicionado e à Unidade de Tratamento de Ar – UTA, que tem a capacidade de humidificar e desumidificar os espaços, consoante as necessidades. Esta monitorização era feita com recurso a *data loggers*¹⁰, que mensalmente descarregávamos para o sistema computadorizado, realizando os gráficos necessários para percebermos qual o comportamento ambiental dos espaços e que medidas devíamos tomar.

A limpeza conservativa semanal dos espaços expositivos, principalmente na exposição permanente *Memória da Terra do Vinho*, é fundamental, dadas as

⁵ Na sala central de exposição estavam patentes duas exposições temporárias de pintura: Mestre Joaquim Lopes: Douro e Douro Faina fluvial.

⁶ Para o efeito, utilizámos um datalogger – “monitor ambiental” da marca Elsec.

⁷ ROCHA-TRINDADE – *Iniciação à Museologia*, pp. 168 – 172.

⁸ *Ibidem*, p. 169.

⁹ A recolha de dados era efetuada às 10h, 12h 15h e 18h, diariamente, para mantermos estáveis as condições climáticas da sala de exposição.

¹⁰ Utilizámos os aparelhos MicroLog pro.

características do local. A exposição está instalada num antigo armazém de vinho, conhecido como Armazém 43, que tem tendência para sofrer de pragas de insetos, parasitas e roedores. Quer pela natureza do espaço, quer pela natureza dos materiais que constituem as peças (materiais orgânicos), é necessária uma atenção especial aos ataques xilófagos. Neste mesmo local foi preciso o isolamento de uma área de exposição para procedermos à sua desinfestação, dado que se detetou uma praga de térmitas, que contaminaria a restante área e as peças de madeira em exposição.

Paralelamente a estas tarefas, desenvolveram-se trabalhos de inventário na coleção de rótulos do Instituto dos Vinhos do Douro e do Porto, cujos álbuns estavam emprestados ao Museu. O inventário passou por duas fases. Numa primeira, fizemos a análise física de cada espécime, com medição, definição das tecnologias de impressão e do tipo de acabamentos; a segunda fase, após a atribuição dos números de inventário, consistia na descrição iconográfica dos elementos da coleção, o que, devido ao termo do estágio, não nos foi possível executar.

No nosso inventário detetámos dois tipos de impressão: a litografia e o offset. Quanto aos acabamentos, podemos encontrar diversas tipologias, desde o relevo seco, ao cortante regular ou irregular e à aplicação de ouro ou prata. A atribuição do número de inventário foi fundamental para individualizar cada objeto da coleção, dividida em dois álbuns, tendo cada página, salvo algumas exceções, mais de um espécime. O número de inventário é composto por três secções: a primeira identifica o proprietário e o álbum (IVDP, 983), a segunda identifica a folha do álbum (01 - 63) e a terceira identifica o espécime (0001).

No decorrer do inventário surgiram-nos algumas dúvidas relativamente ao desdobramento dos números quando estes se referiam a conjuntos ou a espécimes repetidos. Assim, quando se tratava de um espécime igual, utilizávamos a numeração 0001/1, 0001/2, sucessivamente; caso surgisse um espécime que não tivesse uma leitura separada do espécime principal, por exemplo, um contra-rótulo ou uma gargantilha, utilizávamos a numeração 0001/a; 0001/b, sucessivamente.

Com o depósito da coleção de retratos no Museu, tivemos que repartir o nosso trabalho por várias áreas, nomeadamente o inventário dos rótulos, a investigação da coleção de retratos e todas as tarefas inerentes ao próprio serviço. Além destas atividades, tivemos a oportunidade de realizar montagens e, consequentes, desmontagens de exposições itinerantes pela RDD, bem como pelo resto do país.

I.2.1 – Museu do Douro: um museu de e para o território.

Já nos inícios do século XX, João de Araújo Correia reflete sobre a inexistência de um museu especializado em questões da vitivinicultura duriense. Efetivamente, segundo Natália Fauvrelle, nos anos 40 desse mesmo século, é criado o Museu Regional do Douro, sendo nomeado para seu diretor Fernando Russell Cortez, responsável pela escavação arqueológica da Fonte do Milho. No entanto, nos anos 50, este vê o seu cargo suspenso e, consequentemente, também o museu¹¹.

Efetivamente, só nos anos 90 do mesmo século é criado o Museu do Douro, pela Lei nº 125/97 de 2 de dezembro, publicado no Diário da República, I série - A nº 278 de 2/12/1997. Segundo a lei de criação, *“o Museu terá como âmbito a Região do Douro em toda a sua diversidade cultural e natural”*, ficando sob a tutela do Ministério da Cultura, *“transitando, logo que instituída e no âmbito das suas competências, para a respectiva região administrativa”*. Com o processo da regionalização adiado, foi criada uma forma de gestão do museu assente numa estrutura de fundação pública de direito privado: a Fundação Museu do Douro¹², dando a possibilidade de associação ao projeto de autarquias, entidades públicas e privadas e mecenas.

A lei de criação do MD define que a estrutura a adotar deve ser polinucleada e que o museu tem como missão:

- “a) Reunir, identificar, investigar, preservar e exhibir ao público todas as fontes históricas e antropológicas, espirituais e materiais de todo o património cultural e natural da Região do Douro, em particular o ligado à produção, promoção e comercialização dos vinhos da Região do Douro, em especial do vinho generoso (vinho do Porto);*
- b) Promover e apoiar em qualquer tipo de suporte, no País e no estrangeiro a publicação, edição, realização e exibição de materiais e de estudos de carácter científico e ou divulgativo da Região, do seu Património, do Museu e das suas colecções;*
- c) Promover exposições, congressos, conferências, seminários e outras actividades de carácter semelhante”*

¹¹ FAUVRELLE, Natália – *Museu do Douro: um museu para um território*. Conferência “Museus e Sociedade”, Caminha, 26 de novembro 2010.

¹² Decreto-Lei nº 70/2006 de 23 de março. Diário da República, I Série A nº 59 de 23 de março de 2006.

É nosso propósito entender essencialmente o que é o Museu do Douro. A lei define-o como polinucleado, uma estrutura muito próxima, se não coincidente, com a questão levantada pela nova museologia de museus de território, nem sempre coincidente com a definição tradicional de museu, proposta pelo ICOM - International Council of Museums “*um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição*”¹³.

O MD assume-se como museu de território, com uma estrutura polinuclear¹⁴. Entendemos que o museu de território não faz sentido sem a constituição de núcleos. Como nos relata Hugues de Varine, acerca de uma experiência realizada em França, o Ecomuseu de Creusot-Montceau, idêntico ao MD “*foi um museu de território nos anos 70, mas hoje em dia é mais um museu polinucleado*”¹⁵. Do mesmo modo, Graça Filipe, quando se refere ao Ecomuseu Municipal do Seixal, fala da “*pertinência de um museu polinucleado, que vivesse “de uma pluralidade de lugares de grande interesse histórico-cultural disseminados pelo concelho”, o qual seria constituído pelo “edifício sede central” e por “todo um conjunto de percursos e lugares” que “podem e devem ser entendidos e arrançados como secções / sectores” do museu*”¹⁶. Aplicar esta definição a um concelho é aceitável. Por que não aplicá-la a uma Região?

Gaspar Martins Pereira e Teresa Soeiro defendem a existência de uma “*relação estreita entre o Museu e o território que ele pretende interpretar, representar e divulgar (...) o Museu do Douro deverá centrar grande parte da sua acção em torno do*

¹³ ICOM. <http://www.icom-portugal.org/conteudo.aspx?args=55,conceitos,2,museu>. 04/01/2011 10:04.

¹⁴ Achamos oportuno referir que numa primeira fase estavam projetados três núcleos: Núcleo do Museu do Imaginário Duriense (Tabuaço); Museu do Pão e do Vinho de Favaio (Alijó) e o Espaço Torga (Sabrosa). Numa segunda fase, entendeu-se que era necessário alargar a rede de núcleos. Assim, atualmente, encontra-se em funcionamento o Museu do Imaginário Duriense; em fase avançada de projeto estão o Museu do Pão e do Vinho de Favaio, o Núcleo da Seda (Freixo de Espada à Cinta) e o Núcleo do Vinho e da Viticultura Duriense (S. João da Pesqueira). Foram efetuados estudos preparatórios do Núcleo da Cereja (Resende), Núcleo da Amêndoa (Vila Nova de Foz Coa), Núcleo de Sumagre (Muxagata, Vila Nova de Foz Coa). Foram ainda lançados como hipótese o Núcleo do Arrais e dos Barqueiros (Mesão Frio), Centro Interpretativo da Linha do Caminho-de-Ferro (Barca de Alva, Figueira de Castelo Rodrigo), Núcleo da Gastronomia Tradicional Duriense (Lamego) e Central do Biel (Vila Real).

¹⁵ VARINE, Hugues – *Reflexões sobre um museu de território*. Atas do I Encontro de Museus do Douro. Setembro 2007, p. 4. http://www.museudodouro.pt/exposicao_virtual/atas.html. 18/08/2011 13:12.

¹⁶ FILIPE, Maria da Graça da Silveira – *O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património orientada pela Professora Doutora Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Professor Doutor Henrique Coutinho Gouveia e apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Ed. policopiada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000, p. 123.

património, da memória e da cultura vitivinícola, que constituem o principal elemento de identidade da região”¹⁷.

Articulando os trabalhos dos autores supra citados, chega-se à conclusão que a execução prática deste projeto torna-se complexa e com poucos resultados a curto prazo. É uma estrutura de desenvolvimento a médio e longo prazo, cujos efeitos tardam a chegar e, conseqüentemente, também os financiamentos. Percebemos, então, a dificuldade em tornar a missão do Museu uma realidade, pois a sua área de ação é de cerca de 250.000ha. No entanto, defendemos que a estrutura polinuclear, bem organizada e orientada, é uma forma de manter o contato direto com as populações onde se encontra instalado. Defendemos um plano organizado, de responsabilidades repartidas entre a Sede do MD, fornecendo meios técnicos e humanos, e as autarquias, que, de igual modo, devem fornecer os mesmos meios, com formação adequada, para trabalhar no projeto¹⁸. Estes, integrados desde o início, dariam continuidade ao projeto aquando da execução prática do mesmo.

Em jeito de resumo no que concerne ao museu de território, entendemos que é fundamental uma estrutura central forte, vocacionada para a investigação, dando apoio técnico aos demais núcleos. Aqui ficará instalado o centro de informação ou de documentação¹⁹, que suportará a investigação e que acolherá, sempre que necessário, as diferentes fontes para o conhecimento da Região. É este núcleo central a entrada “oficial” da RDD. Aqui poderemos encontrar a sua exposição permanente, de carácter geral e abrangente, caracterizadora de toda a Região. Certamente, os núcleos museológicos servirão como complemento à compreensão, divulgação, estudo, etc. da Região.

As exposições temporárias servem os artistas durienses e destinam-se, também, a proporcionar ao público novas experiências, sobretudo quando se apresentam temáticas que fogem um pouco à tradição regional. É importante percebermos que uma das funções do Museu é contribuir para o desenvolvimento cultural dos públicos locais.

¹⁷ SOEIRO, Teresa; PEREIRA, Gaspar Martins – *Museus do vinho, museus de território*. Atas do III Simpósio da Associação Internacional da História e Civilização da vinha e do vinho. Funchal: CEHA – Centro de Estudos de História do Atlântico, 2004, p. 272.

¹⁸ “O propósito é, acima de tudo, quebrar com as tradicionais barreiras e o isolamento das instituições de modo a dar visibilidade ao trabalho realizado (...) caberá ao MD, enquanto promotor, o papel de dinamizar recursos humanos e técnicos de modo a apoiar as outras instituições no cumprimento das funções museológicas”. Cf. FAUVRELLE, Natália; MARQUES, Susana – *MUD – uma rede de museus para o Douro*. Atas do I encontro de museus do Douro. Setembro, 2007, p. 4. http://www.museudodouro.pt/exposicao_virtual/pdf/natalia.pdf. 19/07/2011 17:22.

¹⁹ “O museu tem de se organizar como um centro de recursos, de documentação, constituindo um banco de dados”. Cf. VARINE, *Reflexões sobre um museu de território*, p. 6.

I.2.1 – Museu do Douro: um museu de e para o território.

Este núcleo central, a que chamamos *sede*, funcionaria, também, como sala de conferências, de debate, de seminários, de congressos, de provas e lançamentos de vinhos e outros produtos regionais. Seria o espaço por excelência da RDD ao serviço da sua população. O Museu, além de oferecer ao seu público uma exposição temática sobre a RDD, disponibilizaria recursos de apoio, quer ao produtor, quer ao próprio visitante, que terá a possibilidade de adquirir produtos regionais certificados nos espaços próprios – a Loja do Museu.

Capítulo II

Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua

II. 1 – Misericórdias em Portugal – das origens às benfeitorias

A assistência em Portugal, tendo como base a “solidariedade social” de matriz cristã, vem sendo desenvolvida desde a fundação da nacionalidade. Com efeito, sabemos que a assistência hospitalar nos chega desde a Idade Média sob diversas formas. A nossa pequena reflexão os antecedentes das misericórdias baseia-se nos estudos que José Marques efetuou sobre esta matéria.

Segundo o autor, já existiriam diversas instituições hospitalares muito heterogêneas antes da fundação das Misericórdias por D. Leonor, “*ao contrário das gafarias, destinadas a um tipo bem determinado de doentes, aos hospitais na sua maior parte, ocorria uma heterogeneidade de necessitados, o que só vem confirmar a grande complexidade, inerente ao conjunto dos hospitais então existentes*”²⁰. Estes, fundados de diversas formas, por coletividades, por confrarias, por municípios, pelo rei, seriam sustentados pela generosidade local, que deixava legados aos hospitais ou por meio de donativos diários²¹.

É no final do século XV e durante o século XVI que se desenvolve com mais intensidade a ação social, prestando “*assistência domiciliária, mas também com assistência aos presos, aos pobres envergonhados, às órfãs e às mulheres desprotegidas*”²². Diferentes sim, foram “*as formas de gestão das variadíssimas instituições assistenciais; as tutelas que sobre elas se exerceram;*” e “*os tempos de intervenção dos poderes institucionais*”²³.

Segundo José Marques, a primeira misericórdia fundada por “*iniciativa régia*”²⁴ teve um impacto tão grande no reino, que o autor fala no “*despontar de um verdadeiro fenómeno religioso e social*”. Neste sentido, as misericórdias, irmandades ou confrarias de Nossa Senhora da Misericórdia assumiam uma dupla função: “*o cumprimento do duplo mandamento de amar a Deus e ao próximo, destinatário imediato da prática das*

²⁰ MARQUES, José – *Antecedentes das Misericórdias Portuguesas*. In 1º Encontro das Misericórdias do Alto-Minho. Viana do Castelo: C.E.R. (Centro de Estudos Regionais), 2001, p. 32

²¹ *Ibidem*.

²² ABREU, Laurinda – *Igreja, caridade e assistência na Península Ibérica (sécs. XVI - XVIII): estratégias de intervenção social num mundo em transformação*. In ABREU, Laurinda - *Igreja, caridade e assistência na Península Ibérica*. Lisboa: Edições Colibri e CIDEHUS – EU, 2004, p.15.

²³ *Ibidem*, p.11.

²⁴ MARQUES – *Antecedentes das Misericórdias Portuguesas*, p. 24

obras de misericórdia corporais e espirituais”²⁵. Segundo Maria Antonieta Vaz Morais, as misericórdias regiam-se por “*sete obras espirituais e sete corporais*”²⁶, tendo como base os Dez Mandamentos. Todavia, “*algumas, como a maior parte das espirituais, não tinham qualquer peso nas actividades assistenciais da confraria, embora os irmãos as pudessem praticar privadamente em maior ou menor grau*”²⁷, embora acreditemos, juntamente com a autora, que a regra mais praticada fosse a de “*rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*”²⁸.

Entendemos que a obra de misericórdia é fruto da solidariedade de leigos, que se regem pelos princípios da solidariedade cristã. Como nos refere Maria Antonieta Vaz de Morais, “*caridade e salvação da alma são dois elementos associados, sem os quais nunca poderíamos entender a actuação das Misericórdias. Falar de caridade é falar de “amor” ao próximo, do benefício da compaixão*”²⁹. Neste sentido, as misericórdias eram formadas por leigos e por eles geridas, “*o Concílio de Trento confirmou a independência das misericórdias face ao poder eclesiástico e clarificou as ambiguidades referentes à sua tutela, embora os conflitos, com as autoridades paroquiais ou episcopais tivessem subsistido localmente, por ignorância da lei ou má fé*”³⁰. No entanto, Antonieta Morais refere que “*as práticas de caridade, bem antes da reafirmação do princípio tridentino de que a salvação se alcança pela fé e pelas obras, eram, juntamente com a oração e com a oferta sacrificial sobre a forma de missas, um dos elementos imprescindíveis à salvação da alma*”³¹.

Desde a fundação das misericórdias até ao governo de Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, as leis relativas às misericórdias vão sendo reforçadas sem grandes alterações às suas fórmulas originais. Como já referimos anteriormente, o

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ “*Espirituais: Dar bom conselho a quem pede; Ensinar os simples; Corrigir com caridade os que erram; Consolar os tristes e desolados; Perdoar a quem nos injuriou; Sofrer com paciência as fraquezas do próximo; Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos; Corporais: Remir os cativos e visitar os presos; Curar os enfermos; Cobrir os nus; Dar de comer aos famintos; Dar de beber a quem tem sede; Dar pousada aos peregrinos e pobres; Enterrar os mortos*”. Cf. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Dissertação de Mestrado em História da Arte orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume I. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Letras, 2001, p.13.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 12.

³⁰ PAIVA, José Pedro – *Portugaliae Monumenta Misericordiarum. Fazer a história das misericórdias*. Vol. I Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2002, p.27.

³¹ MORAIS – *Pintura nos séculos XVIII e XIX*, p. 12.

Concílio de Trento confirmou a independência das mesmas e os sínodos diocesanos aceitam-nas como sendo “(I) collegio pessoal voluntario, congregado por causa da religião, gloria, & honra de Deos, & veneração dos Santos”³². Contudo, sabemos que no século XVIII as misericórdias passam por uma grave crise. Segundo Isabel dos Guimarães Sá, “se antes todos pareciam querer o cargo de provedor, (...) ser provedor significa agora gerir dívidas e créditos malparados”³³. Segundo a mesma autora, a ação governativa do Marquês de Pombal vem alterar profundamente as misericórdias, pois “a vontade férrea de mudança patente nas leis emitidas durante o seu consulado é um facto incontornável”³⁴. Mesmo assim, “sabe-se ainda pouco sobre o modo como as Misericórdias reagiram à legislação pombalina e ignora-se tudo sobre as Misericórdias no Liberalismo e durante todo o século XIX: a única coisa que sabemos é que sobreviveram, embora não seja ainda claro o que perderam e ganharam pelo caminho”³⁵.

A história das misericórdias portuguesas segue paralela com a história da assistência em Portugal, sendo inevitável o seu cruzamento em diversos momentos. Por meados do século XVI, o programa assistencial da coroa procura implantar profundas “reformas sociais”, de forma a melhorar as condições das unidades hospitalares dispersas. Daí que “entre 1557 e 1580, as incorporações de hospitais nas misericórdias continuaram a ser efectuadas com o beneplácito das autoridades locais”³⁶. José Marques defende que “quanto às confrarias, bastará observar que a maioria dos hospitais a elas se ficou a dever”³⁷. Contudo, o caso do Hospital D. Luís I, no nosso entender, é diferente, pois a criação da Misericórdia é posterior à criação do Hospital. É certo que o hospital foi fundado com o objetivo de ser gerido pela Misericórdia do Peso da Régua, no entanto, esta só é instituída 55 anos depois, em 1928.

³² CONSTITUIÇÕES SYNODAES DO BISPADO DO PORTO, novamente feitas, e ordenadas pelo Ilustrissimo e reverendissimo Senhor Dom João de Sousa Bispo do ditto bispado, do conselho de Sua Magestade, & seu sumilher de Cortina. Propostas, e aceites em o Synodo Diecesano, que o ditto Senhor celebrou em 18 de Mayo do Anno 1687. Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Ano de 1735, p. 483.

³³ SÁ, Isabel dos Guimarães – *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português 1500 – 1800*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 84.

³⁴ IDEM – *As Misericórdia Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*. Temas de História de Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.127.

³⁵ *Ibidem*, p.131.

³⁶ PAIVA – *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, p.26.

³⁷ MARQUES – *Antecedentes das Misericórdias Portuguesas*, p. 33.

II.2 – Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua – origens e evolução

É desde meados do século XIX que se procura instalar uma unidade hospitalar em Peso da Régua e criar um copo de benfeitores que possam contribuir e assegurar as despesas do mesmo. No entanto, só no penúltimo quartel do século XIX, e com incentivo régio, aquando de uma visita do rei D. Luís I àquela cidade, em 1872, se consegue fundar um hospital. O seu primeiro provedor será o “bacharel Manuel Pinto de Araújo”³⁸, que assume a administração do Hospital, designado de D. Luís I, a 16 de novembro de 1873. Segundo Afonso Soares, a primeira administração do Hospital era composta pelo “bacharel Manuel Pinto de Araújo, do secretário Cipriano de Sousa Carneiro Canavarro, do tesoureiro Simplicio Arlindo Correia Rola, e dos mesários ou conselheiros João Botelho de Sequeira, Manuel José de Oliveira Lemos, José Vaz Pinto Guedes Osório da Fonseca, Manuel Maria Magalhães, José Custódio Monteiro, bacharel Alexandre Vieira Pinto, P.^e Joaquim Pereira do Amor Divino, José Braz Fernandes e Camilo Macedo Júnior”³⁹. A administração desta unidade hospitalar, que se inaugura apenas com quatro camas⁴⁰, cedo apela à “caridade publica”⁴¹, destacando-se vários benfeitores. Afonso Soares dá relevo ao “dr. José Rodrigues Barbosa e o grande capitalista Francisco José da Silva Torres”⁴².

Por meados dos anos 50 do século XIX, o Visconde de Lemos procura formar um núcleo de benfeitores para a instituição do dito hospital. Um dos primeiros contactos efetuados é com D. Antónia Adelaide Ferreira, grande empresária do setor vitivinícola, que marcou profundamente a RDD e a própria cidade do Peso da Régua, e cuja influência, no seu tempo, traria grandes benefícios ao Hospital. Data de 1855 um dos contactos feitos pelo Visconde de Lemos a D. Antónia, onde ele torna claro a sua influência: “d’esta forma abrir-se-hia a porta á caridade d’outras pessoas, que se no

³⁸ SOARES, José Afonso de Oliveira – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*. 2ª Ed. Peso da Régua: Câmara Municipal do Peso da Régua, 1979, p. 210.

³⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁰ “Mas, cimentada a feliz inspiração de D. Luiz I por algumas das principais intelectualidades reguenses, a ideia alastrou, tomou vulto, e o hospital D. Luiz I foi inaugurado a 16 de Novembro de 1873, com quatro camas apenas (...)”. Cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 210.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 213.

Pêso da Regoa houvesse um estabelecimento d'esta ordem o teriam sem duvida considerado, o nome da Ex.^{ma}. Senr.^a. D. Antónia »⁴³.

Acreditamos que D. Antónia Adelaide Ferreira é uma peça chave para a instituição do Hospital, quer pelo que ela representa para a região, quer pelo teor das cartas que lhe são enviadas⁴⁴.

Pensamos que a resposta ao Visconde de Lemos se encontra num documento existente no Arquivo Histórico Casa Ferreirinha⁴⁵, onde D. Antónia levanta uma série de questões, do ponto de vista da gestão da instituição, advertindo que deviam ter em conta as suas preocupações antes de dar início à obra⁴⁶. As reflexões que D. Antónia faz, em três pontos, revelam o espírito empreendedor e cauteloso com que ela encara os seus negócios.

Em primeiro lugar, faz um reparo quanto à utilidade do Hospital, questionando se não deveria ser considerado de utilidade pública⁴⁷, sendo o governo obrigado a participar financeiramente na construção do mesmo. No segundo ponto, D. Antónia defende a criação de uma comissão instaladora para o hospital, com o objetivo de recolher fundos para a construção do mesmo, sendo esta constituída por negociantes do ramo dos vinhos do Douro, destacando o papel dos ingleses, que devem a sua fortuna a esta região⁴⁸. Esta comissão instaladora servia para financiar o início das obras hospitalares. Reflete, ainda, sobre o tipo administração a desenvolver, apoiando a ideia de se constituir uma Misericórdia para a futura gestão do hospital⁴⁹. Por último, D.

⁴³ AHCF, nº. 598. Anexo IV, p. XXXVII.

⁴⁴ “(...) Ora penso que seria d' um lustre e galardão invisível para a Ex.^{ma}. Senr.^a. D. Antónia Adelaide Ferreira e seus descendentes a propor-se esta Ex.^{ma}. Senr.^a. a principiar um hospital no Pêso da Regoa de accôrdo com uma commissão, que eu mandaria crear no Pêso da Regoa para alcançar por sua parte alguns donativos.[...]. O nome da Ex.^{ma}. Senr.^a. D. Antónia se eternisaria por um grande acto de virtude e beneficencia, e as suas abundantes escolas satisfariam a uma grande necessidade. Rogo a V.S.^a. considere este assumpto, e o tome na conta em que a virtude de V.S.^a. o collocará sem duvida.Os muitos amigos que a Ex.^{ma}. Senr.^a. D. Antónia Adelaide Ferreira conta no Pêso da Regoa são concordes n' estas minhas ideias e tem grandes esperanças na bondade de tão virtuosa senhora”Cf. Anexo IV.1, p. XXXVII, AHCF, nº. 598; AHCF – 0217.1, p. XL.

⁴⁵ Cf. Anexo IV, p. XLI

⁴⁶ AHCF – 0217.1, Anexo IV, p. XL.

⁴⁷ “Considerado e emprehendido, mais como hum Estabelecimento d'interesse nacional que d'hum interesse meramente local”. AHCF – 0217.1, Anexo IV, p. XL.

⁴⁸ “commissão composta dos negociantes mais acreditados e respeitáveis de todo o Reino, mas principalmente do Porto e de Lisboa para promoverem e arrecadarem contribuições para este feito, obtidos não só dos negociantes e pessoas abastadas de Portugal mas também dos estrangeiros, principalmente Ingleses, que devem a sua fortuna ao districto do Douro”. AHCF – 0217.1, Anexo IV, p. XL.

⁴⁹ “será preciso imitar a organização d'administração daquelles Estabelecimentos do mesmo género, que tem sobrevivido às tempestades da epocha”. AHCF – 0217.1, Anexo IV, p. XL.

Antónia diz que contribuirá com quanto puder, depois de apresentado o “*plano orçamento e mais requisitos do projectado estabelecimento*”⁵⁰.

D. Antónia é importante na “constituição do corpo de benfeitores”, no entanto, o seu marido Francisco José da Silva Torres teve um papel fundamental no Hospital, atribuindo-lhe uma renda mensal de 22\$500 reis⁵¹. Depois da morte de seu marido, D. Antónia mantém a renda mensal que este havia instituído⁵², criando o Legado Silva Torres, por disposição testamentária⁵³.

A própria Ferreirinha⁵⁴ também contribuía com “*esmolas*” mensais para o Hospital sendo a quantia variada⁵⁵. António Bernardo Ferreira (ABF III), seu filho, deixa em testamento a quantia de cinquenta ações da Companhia, cujos rendimentos seriam aplicados no tratamento dos seus empregados⁵⁶.

Inaugurado o Hospital em 1873, ficando a sua administração à responsabilidade de uma comissão administrativa, reúne-se uma assembleia-geral extraordinária com o objetivo de fazer aprovar os “*estatutos para a fundação da Irmandade da Misericórdia adida ao Hospital D. Luiz I sendo que no seu Artigo 1º podemos ler «Esta confraria denomina-se Confraria de Nosso Senhor da Misericórdia, a qual é instituída pela mesa e sócios do Hospital de Dom Luiz I, e por outras pessoas caritativas, anexa ao mesmo hospital»*”⁵⁷. Por razões que desconhecemos, a instituição da Misericórdia viria a fracassar, ficando então a administração do Hospital sob alçada da primeira comissão até 1928, aquando da aprovação dos estatutos e reconhecimento dos mesmos e da

⁵⁰ AHCF – 0217.1, Anexo IV, p. XL.

⁵¹ “1 de Dezembro 1878. *Principiou n’esta dacta a esmola mensal do Ill^{mo}. Ex^{mo}. Senr. Francisco Jose da Silva Torres que é da importância de 22\$500*”. ADVRL, SCMPRG – Livro dos legados donativos ou esmolas em dinheiro e valores, Fl.25v. Anexo III, p. XXVIII.

⁵² “1 de Julho de 1880. *Esmola recebida da Ex^{ma}. Senr^a. D. Antónia Adelaide Ferreira, que havia estabelecido o Ex^{mo}. Senr. Torres e continuada agora por sua Ex^{ma}. Esposa em razão do fallecimento d’Aquele Ex^{mo}. Senr. 22\$500*”. ADVRL, SCMPRG - Livro dos legados donativos ou esmolas em dinheiro e valores, Fl.29v. Anexo III, p. XXVIII.

⁵³ “Ao Hospital da Regoa com a denominação – *Legado Silva Torres para sustento dos seus doentes pobres preferindo os de S. José de Godim – Regoa e Loureiro 30.000\$000*”. AHCF, nr. 553. Anexo IV, p. XXXIX.

⁵⁴ Nome pela qual D. Antónia Adelaide Ferreira ficou conhecida.

⁵⁵ Anexo III.2, p. XXVIII.

⁵⁶ “*Deixo ao Hospital do Pezo da Regoa cinquenta ações da Companhia Agricola e Commercial dos Vinhos do Porto, com a obrigação de ter sempre cinco camas á disposição de cinco empregados ou trabalhadores que o tenham sido meus (...)*”. Cf. Anexo V.2, p. XLIII.

⁵⁷ http://www.scmpr.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=60 19/07/2011 14:14.

nomeação do seu segundo provedor, “*o major José Xavier Vaz Osório, presidente da antiga comissão administrativa do Hospital*”⁵⁸.

Com o reconhecimento oficial da Misericórdia, a instituição já tinha à sua responsabilidade três obras de caridade, “*o Hospital D. Luiz I, o Asilo de Infância Desvalida José Vasques Osório e o Asilo de Idosos Pedro Verdial*”⁵⁹. A SCMPR fica com a administração do Hospital de D. Luís I até 1976⁶⁰, ano em que é transferida para alçada do Estado Português.

A ação social da SCMPR é bastante ativa durante todo o século XX. Se nos inícios do século funda o Asilo Pedro Verdial e o Asilo José Vasques Osório, em 1906 e 1914 respetivamente, os anos 90 do mesmo século veem aumentar a assistência com a inauguração do infantário-creche, o Lar D. Antónia Adelaide Ferreira e o Centro Renal⁶¹.

⁵⁸ http://www.scmpr.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=60. 19/07/2011 14:20.

⁵⁹ http://www.scmpr.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=60. 19/07/2011 14:22.

⁶⁰ BRAGA-AMARAL, José; MENDES, Mário – *Peso da Régua à descoberta da “Terra Nova”*. Peso da Régua: Câmara Municipal de Peso da Régua, 2007, p. 80.

⁶¹ Resolvemos fazer apenas a enumeração da obra social da Santa Casa da Misericórdia de Peso da Régua durante o século XX, pois explorar estes temas seria desviar do assunto principal. Ressalvamos que a ação social da SCMPR se prolonga no século XXI sendo possível desenvolver este assunto na página eletrónica www.scmpr.pt.

II.3 - A Coleção

Como temos vindo a referir, o nosso estudo incide sobre a coleção de retratos dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua, depositada no Museu do Douro em 5 de março de 2010. De modo a perceber o trajeto desta coleção, importa conhecer a política de incorporação de objetos na coleção do MD e os diferentes métodos da mesma, recorrendo para isso ao *Manual de Gestão de Coleções do Museu do Douro* – MGC - MD.

Com o objetivo de todas as instituições museais adotarem os mesmos critérios, foram definidas linhas orientadoras pela lei-quadro dos museus portugueses, aprovada pela Assembleia da República Portuguesa a 19 de agosto de 2004⁶². Com base nestes princípios orientadores, as instituições deverão estruturar o seu manual de gestão de coleções, que tem como objetivo a uniformização das políticas realizadas na gestão das coleções.

Neste sentido, tomando como base estrutural deste capítulo a coleção, nortearíamos o nosso estudo utilizando o MGC - MD, documento interno de suporte à gestão e manutenção das coleções do Museu. Este documento contribui para as “*formas de organização e gestão de objectos pertencentes e à guarda do museu*”, devendo ser conhecido por toda a equipa para que a sua implementação seja correta e transparente. A aplicação destas medidas deve ser articulada com o Manual de Conservação Preventiva e com o Plano de Segurança Interna⁶³.

Segundo o MGC - MD, o acervo do museu possui três coleções: Vinha e Vinho; Etnografia; Arte: pintura e escultura. Contém ainda uma coleção pedagógica, afeta aos Serviços Educativos, com fins “*lúdico-pedagógicos ou de demonstração*”⁶⁴. A gestão da coleção documental do MD é da responsabilidade do Centro de Documentação e Arquivo.

Com a missão de “*preservar, estudar, expor e interpretar objectos*”⁶⁵ relevantes para a história da RDD, “*independentemente da época histórica*”⁶⁶, naturalmente com

⁶² Lei nº 27/2004 de 19 de agosto. Diário da República, I série A nº 195 de 19 de agosto de 2004.

⁶³ Manual de Gestão de Coleções do Museu do Douro.

⁶⁴ “*Apenas as peças desta coleção podem ser manuseadas e operadas livremente*”. cf. Manual de Gestão de Coleções do Museu do Douro. Capítulo I.

⁶⁵ IDEM, Capítulo II.

⁶⁶ IDEM, Capítulo II.

especial incidência no que diz respeito à vitivinicultura, o MD deve adquirir “*peças que estejam completas e em bom estado de conservação e cuja proveniência esteja bem documentada*”⁶⁷, não devendo incorporar objetos de proveniência duvidosa⁶⁸.

Apoiando-nos no referido manual, sabemos que a incorporação de objetos na coleção do museu está afeta a uma série de fatores que devem ser conjugados⁶⁹. Desde o enquadramento da peça na missão do museu, ao seu estado de conservação ou mesmo a questão de transporte, manuseamento, “*acondicionamento e da exposição*”⁷⁰.

Os métodos de incorporação de peças no museu são: “*doação, legado, compra, empréstimo, troca, depósito, dação e transferência*”. A nós, importa-nos deter a atenção no modo de depósito, pois é deste que resulta o nosso estudo. O MD entende por depósito “*o acto pelo qual determinada peça é confiada ao Museu por um período significativo, mas sem que a sua propriedade seja efectivamente transferida para o museu. As condições de depósito envolvem assim cláusulas temporais e materiais, bem como a definição das condições de empréstimo e segurança, acordadas por ambas as partes em contrato. No caso de o depósito comportar condições impostas pelo depositante só será aceite pelo período de 5 anos, findo o qual o Museu não se obriga a respeitá-las.*”⁷¹.

Os procedimentos seguidos pelo MD, depois de justificada a incorporação da peça, passam por uma avaliação geral do estado da obra. Neste sentido, o primeiro passo consta do levantamento do estado de conservação pelos técnicos; registo fotográfico digital da peça e do seu contexto; fazer o levantamento da documentação histórica relativa à peça e à sua gestão; organizar espaços de acondicionamento e meios de transporte e, por último, acordar com o proprietário o método de incorporação. Em todos os métodos previstos no manual de gestão de coleções do MD “*a incorporação deve ser sancionada por uma Comissão de Incorporação, formada por três pessoas que*

⁶⁷ IDEM, Capítulo II.1b.

⁶⁸ IDEM, Capítulo II – Políticas e procedimentos de incorporação.

⁶⁹ Segundo o Manual de Gestão de Coleções do Museu do Douro, no ponto II.6 – *Procedimentos de incorporação*, podemos verificar. a) *Havendo o interesse de incorporar uma peça na coleção do MD é necessário: i) Verificar o estado de conservação da peça; ii) Proceder a um registo fotográfico da peça e do seu contexto; iii) Levantar a documentação relativa à história da peça e à sua gestão; iv) Verificar os meios necessários para a manutenção da peça no Museu e os espaços para o seu acondicionamento; v) Acordar o meio de incorporação da peça com o atual proprietário.*

⁷⁰ IDEM, Capítulo II.4a.

⁷¹ IDEM, Capítulo II.5f.

tenham particular interesse nas colecções do MD, incluindo o Director do Museu e o Coordenador dos Serviços de Museologia”⁷².

O nosso estudo justifica-se no último ponto do MGC – MD no que diz respeito à *investigação*, contemplada na lei-quadro dos museus portugueses e consequentemente no MGC – MD⁷³. É da responsabilidade dos museus, como vem descrito na lei-quadro dos museus portugueses⁷⁴, fazer a investigação das suas colecções para “... *identificar e caracterizar os bens culturais incorporados ... e para fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação*”⁷⁵.

O nosso objeto de estudo é o depósito efetuado pela SCMPR no MD com o objetivo de estudo, restauro e acondicionamento. O depósito é composto por onze pinturas a óleo sobre tela⁷⁶, que retratam benfeitores do Hospital D. Luiz I e, consequentemente, da SCMPR. Nesta coleção é possível identificar três pintores através da assinatura das obras: Francisco José Resende, Marques de Oliveira e Afonso Soares.

Sabemos, no entanto, que a galeria de retratos dos benfeitores da SCMPR era composta por mais obras⁷⁷. Segundo Afonso Soares “*possui uma distinta galeria de retratos de benfeitores, já pelos nomes dos artistas que o veem firmando . J. A Correia, Francisco José Resende, Marques de Oliveira, etc. – já pelo tamanho e luxo dos quadros.*”⁷⁸.

⁷² IDEM, Capítulo II.6.

⁷³ “a) *Dentro da gestão de colecções do Museu é através da investigação do seu acervo que o Museu promove e desenvolve atividades científicas, um dever de todos os museus como está instituído na Lei-quadro.* b) *A investigação é essencial para fundamentar «... as ações desenvolvidas no âmbito das restantes funções do Museu, designadamente para estabelecer a política de incorporações, identificar e caracterizar...», bem como definir proveniência das peças incorporadas «... para fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e educação.»* c) *A investigação deve «... corresponder a objetivos institucionais e seguir práticas legais, deontológicas e académicas definidas pela legislação nacional e internacional em matéria de direitos de autor.»* d) *A investigação das colecções deve ser feita prioritariamente, por funcionários do Museu. Contudo, é salutar a abertura das colecções a investigadores externos, vindos de instituições credenciadas, que em muito podem contribuir para o desenvolvimento do conhecimento da mesma.* e) *A investigação a desenvolver deve ter em conta os contextos históricos, sociais, políticos, económicos, etc. inerentes às peças.* f) *Os resultados das investigações devem ser divulgados junto dos profissionais e do público, encorajando o cruzamento de informação entre instituições com colecções análogas.*” IDEM, Capítulo IV.4.

⁷⁴ Lei nº 27/2004 de 19 de agosto. Diário da República, I série A nº 195 de 19 de agosto de 2004.

⁷⁵ Lei nº 27/2004 de 19 de agosto. Diário da República, I série A nº 195 de 19 de agosto de 2004, p. 5380.

⁷⁶ Anexo I.

⁷⁷ Por ocasião da exposição temporária *D. Antónia – uma vida singular* na sede do MD tivemos a oportunidade de contactar com dois retratos de dois benfeitores que não integram o depósito efetuado no MD. É o caso do retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira, da autoria de Francisco José Resende, e o retrato de D. Luis I, efetuado por João António Correia.

⁷⁸ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 214.

Relativamente à datação das obras, temos dados que indicam o final do século XIX e inícios do século XX, como é o caso do retrato de Francisco José da Silva Torres, efetuado através de cópia fotográfica, em 1879, por Francisco José Resende⁷⁹, ou o retrato de José Vaz Lemos Seixas Castelo Branco⁸⁰, realizado por Marques de Oliveira⁸¹, também cópia de fotografia, em 1879⁸². Do início do século XX, temos o retrato de Pedro Verdial, realizado por Afonso Soares⁸³, em 1905. Embora o pintor não o refira, como fizeram os anteriores, acreditamos que também este retrato foi realizado recorrendo à fotografia⁸⁴, tal como todos os outros da sua autoria.

Um outro retrato, pintado por Afonso Soares, identificámos como sendo de António Bernardo Ferreira⁸⁵ (ABF III), filho de D. Antónia Adelaide Ferreira, também ela benfeitora do dito Hospital, cuja ação benemérita o seu filho quis continuar, deixando ao Hospital ações da Companhia.

Os restantes quadros da coleção estão assinados por Afonso Soares mas não datados, com a exceção do retrato de D. Luis I, que não se encontra nem assinado nem datado⁸⁶, existindo apenas uma inscrição no topo “*offerecido por Maria Angelina Mendes Monteiro*”⁸⁷.

Da pesquisa no ADVRL retirámos informação relevante acerca dos retratos existentes na sala das sessões do Hospital. Entre 1897 e 1903, inventariam-se alguns dos retratos supra citados, embora outros que integram a coleção não sejam referidos por impedimentos temporais, como o caso de Pedro Verdial, que está datado de 1905⁸⁸.

⁷⁹ Anexo I.1, p. IV.

⁸⁰ Anexo I.2, p. VI.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Com a mesma datação, encontramos o retrato de D. Luis I, efetuado por João António Correia, que não faz parte deste estudo por não se encontrar em depósito no MD.

⁸³ Anexo I.3, p. VII.

⁸⁴ Anexo I.3, p. VII; cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 215.

⁸⁵ Não encontramos referência ao retrato de ABF III no inventário consultado, pois as balizas cronológicas (1897 – 1903) são anteriores à morte de ABF. Acreditamos que, dada a importância da sua ação benemérita a favor da Misericórdia, havia necessidade, supomos, de mandar fazer um retrato que homenageasse este benfeitor. Assim, caso exista um retrato, por exclusão de partes, só poderia ser o que indicamos. Anexo III.1, p. XXV.

⁸⁶ Após se desemoldurar a obra, apercebemo-nos que a tela teria inicialmente o formato retangular, sendo cortada à *posteriori* para se adaptar à forma oval da grade e consequente moldura pelo que, apesar do estado de conservação, supomos que a assinatura se perdeu com este processo.

⁸⁷ Anexo I.4, p. VIII.

⁸⁸ Anexo III.1, p. XXV.

Capítulo III

Os Retratos

Este capítulo encontra-se dividido em duas partes. Por um lado, procurámos perceber as diversas tipologias do retrato pintado e, por outro, avaliámos a importância dos retratados para a SCMPR. Neste sentido, iniciámos o estudo tentando identificar as diferentes tipologias do retrato pintado e, embora de forma sucinta, a sua articulação com o aparecimento da fotografia nesta época. Na segunda parte, fazemos uma análise biográfica de cada retratado identificado e uma análise formal da obra.

Durante a nossa investigação, encontrámos outras obras que, fazendo parte da coleção, não foram depositadas no MD. Considerámos que a importância dos benfeitores e a qualidade plástica das obras mereciam uma certa atenção da nossa parte e, assim, separámos o nosso estudo em *Obras depositadas no Museu do Douro* – onde diferenciámos identificados; atribuições e não identificados – e *Obras não depositadas no Museu do Douro*.

III.1 - Definição e tipologias

*“Le portrait est dès lors, et définitivement, réservé à l’image de l’homme faite à sa ressemblance”*⁸⁹.

Quando falamos de retrato, associamos de imediato a representação de uma figura humana à qual, através de diversos traços, signos ou sinais, conseguimos atribuir uma identidade. Foi com base nesta ideia, que escolhemos para a abertura deste capítulo a frase supra citada, que nos diz que o retrato está desde logo, e definitivamente, reservado à imagem do homem feita à sua semelhança.

É nosso objetivo compreender o que é o retrato e qual o objetivo deste género de arte, tal como é caracterizado por Maria Antonieta Vaz Morais⁹⁰. Desde logo, cremos que o retrato, além de género artístico, possui uma carga simbólica tão elevada que se ultrapassa enquanto simples obra de arte. O artista tem a capacidade de captar a essência do retratado, seja pelas expressões fisionómicas, pelo olhar ou por símbolos e signos que caracterizam a personagem. Ainda segundo a mesma autora, o artista, com o objetivo de dar uma identidade / individualidade ao retratado, enquadra-o no seu ambiente cultural ou social, socorrendo-se da representação de símbolos que sejam representativos do seu carácter e evoquem a posição social que ocupa⁹¹. Mas essa individualidade também pode ser conseguida pela mão do pintor, quando este procura captar uma particularidade do retratado, não só nas características fisionómicas mas na densidade psicológica que a obra tenta transmitir⁹².

Neste contexto, a função do retrato é muito clara: é o prolongamento da imagem de alguém no tempo, estendendo *“a imagem dos vivos para além da ausência e da*

⁸⁹ POMMIER, Édouard – *Théories du portrait. De la renaissance aux lumières*. S.l. Éditions Gallimard, 1998, pp. 16 – 17.

⁹⁰ Cf. MORAIS – *Pintura nos séculos XVIII e XIX*.

⁹¹ *“Existem certos artifícios de que o artista se serve para transpor o próprio espectador para determinados locais onde o retratado desempenha um certo papel. Distribuindo a figura num contexto que lhe é familiar ou não, o artista recorreu à utilização de certos acessórios e objetos, que alegoricamente ou simbolicamente podem revelar muito sobre a individualidade ali representada: os seus interesses éticos e culturais, as suas atividades, o seu estatuto social, etc.”*. Ibidem, p. 7.

⁹² *“perceber as emoções, os aspetos da própria natureza do ser humano que ali está prostrado à nossa frente é, no fundo o sentido principal do atuante percetivo que procura caracterizar o lado psicológico de alguém; estamos a referir-mo-nos, neste caso, ao apelidado ‘retrato psicológico’ ”*. Ibidem, p. 6.

morte”⁹³, do mesmo modo que, noutras situações, o retrato serve para a pessoa se afirmar num determinado círculo⁹⁴. O retrato surge-nos como uma forma de prolongar no tempo a imagem/memória de alguém. Nas “*funções que lhe foram sendo adequadas e, nesse capítulo, uma das primeiras funções que fez este género demarcar-se, foi a capacidade de conferência de identidade, fundamentando a singularidade deste tipo de representação na sua propensão única para a individuação*”⁹⁵.

Pierre e Galienne Francastel definem três fórmulas de retratos: a de ostentação, onde a pessoa é representada no exercício das suas funções; a três quartos, que vai buscar as fórmulas originais da pintura de género e do retrato; e o busto, solução economicamente mais vantajosa, onde a maior preocupação não é a densidade psicológica, mas a similitude do retratado com o retrato⁹⁶.

Entendemos que o princípio subjacente à criação das galerias de benfeitores nas misericórdias é prolongar no tempo a memória de quem contribuiu para a execução das obras de misericórdia, funcionando como exemplo e incentivo a novos benfeitores. Ora, os casos que estudámos revelam-nos que o retrato não tem outro fim que não seja a valorização e projeção da imagem de alguém, neste caso, uma forma de gratidão pública pelas benesses que o retratado dispensou à Misericórdia. A fórmula recorrente do retrato é o busto, que Pierre e Galienne Francastel definem como *solução economicamente mais vantajosa*, onde efetivamente não há qualquer preocupação com a densidade psicológica, mas sim, com a semelhança entre o retratado e o retrato.

No entanto, em nosso entender, alguns benfeitores deviam possuir lugar de destaque, pelo que a encomenda era mais cuidada, quer na escolha do pintor, quer na dimensão da obra. Tal também é evidente na composição das pinturas, recorrendo os artistas a diversos elementos identificativos que dispunham ao nível compositivo: o tratamento do

⁹³ GIL, José – O retrato. In *A arte do Retrato. Quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 12.

⁹⁴ “A utilização da arte retratística teve sempre um papel relevante na demonstração de confiança e afirmação do Homem, contextualizada numa realidade social, política, religiosa, etc.”. Cf. MORAIS – *Pintura nos séculos XVIII e XIX*, p. 5.

⁹⁵ OLIVEIRA, José Filipe Gonçalves – *Os Olhares do Retrato. Problemática das condições de representação do olhar na pintura do retrato*. Dissertação de Mestrado em Pintura orientada pelo Professor Doutor Vítor Manuel Alexandre Saraiva Martins e apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Belas-Artes, 2008, p. 26.

⁹⁶ FRANCASTEL, Galienne e Pierre – *El retrato*. 2ªed. Madrid: Catedra, 1988, pp. 195 - 196.

rosto, o enquadramento do retratado na composição, bem como os elementos iconográficos que o rodeiam, conferindo-lhe identidade⁹⁷.

Neste contexto, a constituição de galerias ou a exposição dos retratos de benfeitores possui uma dupla função: além de expor as obras em espaços próprios, de carácter semi-público, acaba valorizando o trabalho dos artistas, não só pela encomenda, mas também pela divulgação que faz do seu trabalho⁹⁸. É certo que, durante o século XIX, muitas misericórdias sentiram necessidade de construir uma galeria própria para a exposição dos retratos dos benfeitores⁹⁹. No caso da Misericórdia da Régua, tal não se verificou. No entanto, a exposição dos quadros na sala das sessões do Hospital D. Luís I, a sala mais importante e mais solene, tinha a mesma função de *“dar morada permanente e dignificada aos seus protectores, lembrando aos que passam a imagem física, aproximada e simbólica do verdadeiro valor que cada benfeitor fez em prol da Santa Casa”*¹⁰⁰.

O aparecimento da fotografia no século XIX não vem retirar de imediato à pintura de retrato o seu lugar de destaque, muito pelo contrário, viria facilitar o trabalho dos artistas e poupar os retratados, que assim estariam dispensados de longas horas de pose. Com efeito, José Gil alerta-nos para o facto de, com o aparecimento da fotografia e o seu desenvolvimento, este processo técnico entrar em rota de colisão com a pintura de retrato. Efetivamente, no decorrer do século XX, o retrato pintado vem sendo substituído gradualmente pela fotografia de retrato, sendo raras as exceções onde isto não aconteça¹⁰¹.

⁹⁷ *“Alegorias, símbolos, mitologias mas também a maneira como se representava o corpo, como se dispunham as coisas que o rodeavam, se escolhiam os signos para que reenviava a imagem do retratado, a organização do espaço pictural, o tratamento mais ou menos naturalista do rosto, etc.: tudo era composto para induzir um certo tipo de subjetividade”*. GIL – O retrato, p. 23.

⁹⁸ *“A santa casa não só disporá de um espaço pouco convencional e de feliz resolução como valorizará o papel dos artistas”*. Cf. LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853 - 1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*. Vol. I. Dissertação de doutoramento em Ciências das Artes, orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Belas-Artes, 2005, p. 217.

⁹⁹ Como, por exemplo a Santa Casa da Misericórdia do Porto. Acerca deste assunto, Cf. LEMOS – *Marques de Oliveira (1853 - 1927)*.

¹⁰⁰ LEMOS – *Marques de Oliveira (1853 - 1927)*, p. 220.

¹⁰¹ *“Com a invenção da fotografia, começa uma história tumultuosa que desequilibra definitivamente a relação rosto-paisagem, com a desarticulação da partilha harmoniosa entre paisagem e clima”*. Cf. GIL – O retrato, p. 25.

Relativamente à tipologia dos retratos adotámos o esquema apresentado por Maria Antonieta Vaz Morais na sua dissertação de mestrado. A autora caracteriza a tipologia do retrato em dois pontos: quanto ao tamanho do corpo e quanto à pose do retratado¹⁰²:

Tipologia de retratos	
Tamanho do Corpo	Retrato de corpo inteiro
	Retrato a 2/3 do corpo
	Retrato a meio corpo
	Retrato de busto
Posição em relação ao espectador	Retrato a ¾
	Retrato de perfil
	Retrato de frente

¹⁰² MORAIS – *Pintura nos séculos XVIII e XIX*, p. 8.

III.2 – Os retratados

Da investigação efetuada não nos foi possível identificar todos os benfeitores que integram esta coleção. Impossibilitou-nos tal tarefa, além dos constrangimentos temporais que seguem este tipo de trabalho, a natureza do mesmo e a escassez de elementos físicos que nos permitissem fazer uma aproximação da identidade dos retratados. Por outro lado, a falta de meios comparativos, tais como fotografias, publicações periódicas da época, documentação, bem como a distância temporal da execução das obras, levou ao esquecimento das figuras por parte dos atuais membros da Misericórdia. Tomemos como exemplo o caso do retrato de Silva Torres, marido de D. Antónia Adelaide Ferreira, cuja obra estava guardada numa arrecadação da SCMPR, juntamente com outros desconhecidos.

Contudo, as obras continuam em depósito no MD e o seu restauro vai ser executado, podendo revelar novos dados. Neste momento, apresentamos os resultados conseguidos e, se necessário, *a posteriori*, retomaremos o trabalho então efetuado com o objetivo de dar identidade a todos aqueles que agora nos escapam.

Além das questões temporais, na prossecução da investigação surgiram-nos outras obras, que, como referimos, embora façam parte da coleção de benfeitores, não foram depositados no MD por motivos alheios à nossa investigação. Com o objetivo de tornar mais simples a leitura deste subcapítulo optámos por dividi-lo em dois: obras depositadas e obras não depositadas. As obras depositadas estão subdivididas em retratos identificados, atribuições e não identificados; nas obras não depositadas apresentamos uma breve biografia do retratado e uma descrição das obras. Compreendemos que este último ponto possa parecer desenquadrado, uma vez que as obras não foram depositadas no MD, no entanto, achamos que os benfeitores representados têm uma carga simbólica demasiado elevada para serem omitidos neste trabalho.

III.2.1 – Retratos depositados no Museu do Douro

III.2.1.1 – Retratos identificados

Para a identificação dos retratados que abordamos neste ponto efetuámos a comparação dos retratos que tínhamos com imagens fotográficas publicadas¹⁰³. Constitui uma exceção o retrato de D. Luís I, cuja iconografia está amplamente difundida.

Retrato de D. Luís I

O retrato de D. Luís I (1838 - 1889) foi executado por autor desconhecido, dado a obra não se encontrar nem assinada, nem datada. Este retrato foi oferecido à Misericórdia por Maria Angelina Mendes Monteiro, conforme inscrição no topo superior da obra.

Após desemolduramento da obra, percebemos que a tela fora cortada para corresponder ao formato oval da grade e da moldura. Não podemos precisar se foi o próprio autor que efetuou o corte, ou se este foi feito posteriormente. Mas inclinamo-nos para esta segunda hipótese, uma vez que se trata da única obra da coleção que não se encontra assinada, deduzindo-se que a assinatura se perdeu aquando desta operação.



Filho de D. Maria II e D. Fernando II, D. Luís I¹⁰⁴ nasce a 31 de outubro de 1838 e falece em 1889. Herda o trono de Portugal devido à morte precoce do seu irmão, D. Pedro V, que não deixa descendência. Para evitar uma “*situação inesperada o Parlamento rapidamente aprovou duas propostas de lei*”¹⁰⁵, onde decidiram que, caso

¹⁰³ Francisco José da Silva Torres cf. PEREIRA, Gaspar Martins; OLAZABAL, Maria Luísa Nicolau de Almeida de – *Dona Antónia*. S.l.: Edições Asa, 1996, p. 73. Anexo VI.19, p. LXIX; Pedro Verdial cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 215. Anexo VI.19, p. LXXII

¹⁰⁴ “*Luís Filipe Maria Fernando Pedro d’Alcântara António Miguel Rafael Gabriel Gonzaga Xavier Francisco d’Assis João Augusto Júlio Volfando Saxe-Coburgo-Gotha de Bragança e Bourbon*”. cf. SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da; FERNANDES, Paulo Jorge – *D. Luís*. In reis de Portugal, vol. XXXII. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006, pp. 14 – 15.

¹⁰⁵ SILVEIRA e FERNANDES – *D. Luís*, p. 37.

D. Luís tivesse o destino trágico do seu irmão, a regência ficaria para D. Fernando II, ou caso uma das suas irmãs fosse aclamada rainha, o seu marido deveria “*renunciar aos seus direitos políticos nos respectivos países*”¹⁰⁶.

D. Luís casa com D. Maria Pia. Na verdade uma aliança com Itália seria conveniente aos interesses de Portugal. A cerimónia realiza-se por procuração, em Turim, no dia 27 de setembro de 1862, na capela do palácio real. A rainha teve uma receção calorosa em Lisboa, onde, durante quatro dias seguidos, se celebrou a sua chegada e o seu casamento¹⁰⁷.

D. Luís, conhecido como *O Popular*, teve uma educação cuidada. Dominava várias línguas estrangeiras, como o inglês, tinha alguma sensibilidade para as artes, certamente por influência de seu pai, e dedicava algum tempo à música. Politicamente, desempenhou o seu papel de “*árbitro do sistema político*”¹⁰⁸, poderes que lhe eram conferidos pela Carta Constitucional de 1826. Segundo Luís Silveira e Paulo Fernandes, “*sem ser ausente, procurou limitar a sua intervenção*”¹⁰⁹. Veio a ser elogiado por António Cândido como “*perfeito monarca constitucional*”¹¹⁰.

A vida da corte era passada essencialmente em Lisboa. No entanto, D. Luís procura quebrar a rotina, tanto quanto lhe permitia a governação, e aproveita a construção dos caminhos-de-ferro para fazer deslocações pelo país, contactando diretamente com as populações. Essas deslocações eram sobretudo ao Norte¹¹¹, especialmente à cidade Invicta, tendo quase sempre como objetivo a inauguração ou encerramento de alguma exposição. Mas serviam, também, como ponto de partida para visitar outros locais da região. Como nos relata Luís Silveira e Paulo Fernandes, D. Luís vem ao Porto em 1872 com o objetivo de participar na comemoração das lutas liberais. Aproveita, no entanto, a sua estadia no Norte, para fazer uma viagem pelo Minho e Trás-os-Montes, visitando Vila Real e a Régua¹¹².

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰⁷ “*Ministério do Reino decretava que no dia da chegada da rainha e os quatro imediatos seriam de grande gala*”. Cf. SILVEIRA e FERNANDES – *D. Luís*, p. 55.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 124.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 125.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹¹ “*Foi no eixo Lisboa - Viana que D. Luís mais viajou, em geral com propósitos bem definidos, privilegiando quase sempre o Porto*”. *Ibidem*, p. 63.

¹¹² “*Em 1872, para participar nos festejos liberais do Porto, prolongando-se a viagem por várias localidades do Minho (Vila do Conde, Póvoa, Barcelos, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Braga, Guimarães e Amarante) e, ainda Vila Real e Régua*”. *Ibidem*, p. 63.

Esta sua visita à Régua marca o início da ligação de D. Luís I ao futuro Hospital, oferecendo 500\$000 réis para se iniciar a construção do mesmo e deixando a promessa de intervir junto da rainha, para que esta doasse uma quantia igual para a realização da obra¹¹³. A Câmara Municipal, num gesto de agradecimento ao monarca, quer pela visita, quer pelo donativo, decidiu atribuir o seu nome ao Hospital.

Pelos dados apurados em arquivo, sabemos que D. Luís I volta a fazer um donativo de 500\$000 réis, em 1874¹¹⁴, e um de 100\$000 réis, em 1881¹¹⁵, deixando no livro de honra do Hospital, aquando da sua segunda visita à Régua, em 1883, a seguinte mensagem: “*Folgo de ver a minha ideia realisada em 1881 quando a expuz na minha primeira visita em 1872. – El-Rei D. Luiz 1º*”¹¹⁶.

Da coleção fazem parte dois retratos do monarca, um de corpo inteiro¹¹⁷ e um busto, este último inserido na coleção depositada no MD. O retrato de D. Luís I emerge de fundo liso com tons escuros. O monarca encontra-se com perfil para a direita, posicionando-se de forma pouco flexível, o que nos é sugerido pelo movimento dos ombros e pela expressão da face. O rosto, de forma arredondada, está representado com bigode e mosca loira, olhos azuis e cabelo ondulado alourado. Traja farda militar, apresentando nos ombros dragonas com franjas e várias medalhas ao peito. A banda azul pertence à Ordem Militar da Torre e Espada, usando a mesma insígnia na fiada de condecorações. Nesta, ostenta a Placa da Grã-Cruz, placa das três Ordens – Ordem de Cristo, S. Bento de Aviz e Santiago da Espada –, bem como a placa da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa¹¹⁸. O colar é da Ordem Suprema da Santíssima Anunciada (*Santíssima Annunziata*), ordem dinástica do reino da Sardenha.

¹¹³ “*Interceder perante a rainha para ela subscrever com outra quantia e se assinar protetora deste estabelecimento de caridade*”. Cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 210.

¹¹⁴ ADVR, SCMPR – *Livro dos legados donativos ou esmolos em dinheiro e valores*. Fl. 19v., Anexo III.2, p. XXVIII

¹¹⁵ ADVR, SCMPR – *Livro dos legados donativos ou esmolos em dinheiro e valores*. Fl. 32v., Anexo III.2, p. XXIX.

¹¹⁶ SCMPR, *Livro para a inscrição dos sócios installadores do Hospital do Pezo da Regoa*. Fl.2; Cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 213.

¹¹⁷ Cf. Ponto III.2.2.1.

¹¹⁸ GASPAR, Diogo (coord.) — *Museu da Presidência da República*. Lisboa: Museu da Presidência da República / CTT, 2004, pp. 109-120.

Retrato de Francisco José da Silva Torres

O retrato de Francisco José da Silva Torres (1804 - 1880) é executado por Francisco José Resende, copiado de fotografia, em 1879. Francisco José da Silva Torres, capitalista e com boas relações no mundo dos negócios, é um homem culto e empreendedor. Profissionalmente, com ligação à casa Ferreira, colaborou nos escritórios da Régua, mantendo uma relação de proximidade com o primeiro marido de D. Antónia, António Bernardo Ferreira II, com quem realizou diversas viagens de negócios¹¹⁹.



Silva Torres, que detinha alguma fortuna pessoal, fundou, juntamente com outros capitalistas, a “*Companhia dos Tabacos, Sabão e Pólvora*”¹²⁰, no ano de 1844. Segundo Gaspar Martins Pereira e Maria Luísa Olazabal, o seu casamento com D. Antónia Adelaide Ferreira, em Londres, foi “*estratégico para os destinos familiares e da empresa*”. D. Antónia deixa a sua condição de viúva e passa a ter a seu lado alguém que a insere em “*espaços de intervenção e influência vedados às mulheres*”¹²¹.

Silva Torres mantém uma relação de amizade com o rei D. Luís I, ficando o monarca hospedado em sua casa, aquando das suas visitas à região. A sua ação política, conjugada com a influência que exercia junto do monarca, leva à nomeação de Silva Torres a Par do Reino, em 16 de maio de 1874¹²², e a Comendador e Grã-Cruz da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, a 25 de agosto de 1877¹²³.

Enquanto benfeitor do Hospital D. Luís I, Francisco José da Silva Torres destaca-se, desde logo, por ser um dos “*primeiros beneméritos*”¹²⁴, dotando o Hospital com uma quantia mensal de 22\$500 réis¹²⁵, “*azeite, vinho e bragal*”¹²⁶. A renda mensal de Silva

¹¹⁹ PEREIRA; OLAZABAL – *Dona Antónia*, pp. 74 - 75.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 75.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Anexo V.3, p. XLIV.

¹²³ Anexo V.4, p. XLV.

¹²⁴ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 213.

¹²⁵ “1878, Dezembro 1 Principiou nesta data a esmola mensal do Ill^{mo}. Ex^{mo}. Senr. Francisco José da Silva Torres que é da importância de 22\$500”. ADVR, SCMPR – *Livro dos legados, donativos ou esmolas em dinheiro e valores*. Fl. 25v., Anexo III.2, p. XXVIII.

¹²⁶ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 213.

Torres, juntamente com a de outros benfeitores, permitia ao Hospital dar apoio aos desvalidos das freguesias da Régua.

Aquando da morte de Silva Torres, D. Antónia assume a renda mensal que o seu falecido marido oferecia ao Hospital¹²⁷. Como a esmola de Francisco José da Silva Torres era indispensável ao sustento do Hospital, a Mesa Administrativa sentiu necessidade de perpetuar a memória deste benfeitor de forma digna, mandando executar um retrato a óleo ao pintor Francisco José Resende¹²⁸. A obra foi colocada na sala das sessões do Hospital, a 1 de junho de 1879, auferindo o Hospital uma esmola de 2\$250 réis, do dr. Francisco Lopes de Sousa Gama¹²⁹.

Silva Torres está retratado a dois terços, sob fundo de arquitetura e paisagem fingida. Encontra-se de pé, com corpo e rosto a três quartos e perfil para a direita, encostado a um varandim. Apresenta-se com atitude altiva, evidenciando-se o trabalho cuidado nos contornos do rosto. Olhos claros, patilhas largas brancas, cabelo grisalho e farto, penteado para a direita. Traja uniforme de gala, composto por calças escuras com galões dourados, casaca azul, decorada com botões dourados e galões a ouro nos punhos e gola, camisa branca e luvas brancas. Ao peito, cruza uma banda azul e branca. À cinta, do lado direito, é visível parte da espada. Assente sobre um varandim, vemos um chapéu armado – distinguindo-se pelas suas plumas brancas e pelo galão dourado, a prender o laço – sobre o qual pousa a mão direita.

O retrato é enquadrado por uma coluna, à esquerda, e por uma pequena varanda em balaustrada, que se abre a uma paisagem de monte e rio, certamente o Douro, marcada num primeiro plano por uma mancha castanha. Ao fundo, com uma pincelada mais leve, menos trabalhada e cuidada, quase esbatida, vemos um barco rabelo a navegar no rio e a representação de diversos montes.

¹²⁷ *Esmola recebida da Ex^{ma}. Senr^a. D. Antónia Adelaide Ferreira, que havia estabelecido o Ex^{mo}. Senr Torres e continuada agora por sua Ex^{ma}. espoza em razão do falecimento d'aquela Ex^{mo}. Senr. 22\$500.* Cf. ADVRL, SCMPR – *Livro dos legados, donativos ou esmolas em dinheiro e valores*. Fl 29v., Anexo III.2, p. XXIX.

¹²⁸ Nos documentos consultados nas reservas municipais da C.M.P. não encontramos referência à execução desta obra.

¹²⁹ “[Esmola] do Ex^{mo}. Senr. Dr. Francisco Lopes de Souza Gama comemorativa da instalação do retrato do Ex^{mo}. Senr. Francisco José da Silva Torres. 2\$250”. Cf. ADVRL, SCMPR – *Livro dos legados donativos ou esmolas em dinheiro e valores*. Fl. 27v., Anexo III.2, p. XXVIII.

Retrato de Pedro Verdial

O retrato de Pedro Verdial (? – 1905) está assinado por Afonso Soares, datando de 1905. Foi possível identificar o retratado devido à publicação da fotografia que serviu de base à execução da obra no livro *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, cujo autor é o próprio José Afonso de Oliveira Soares¹³⁰.



Pedro Verdial é o mentor de um projeto de solidariedade que em muito vai beneficiar quer a comunidade, quer o Hospital¹³¹. Oriundo da Galiza, “Pedro Verdial foi mais longe na magnitude da sua bondade e da sua gratidão”¹³², deixando um legado no valor de 20.000\$000 réis ao Hospital como forma de agradecimento¹³³. O legado descreve as obrigações do Hospital e salvaguarda cuidados de saúde para cidadãos pobres da Galiza¹³⁴.

A obra de caridade de Pedro Verdial estende-se à criação de um asilo para inválidos, deixando 40.000\$000 réis à responsabilidade de António Gonçalves Martinho, para este cumprir a vontade do testador¹³⁵. Inaugurado em 1906, sendo seu primeiro diretor António Gonçalves Martinho, asilava, na altura, 10 pessoas¹³⁶.

A obra executada por Afonso Soares poderia pertencer à coleção do Hospital, uma vez que o retratado deixa um legado à instituição. No entanto, não colocamos de lado a hipótese de a obra ser executada para o Asilo que Pedro Verdial pretendia instituir.

¹³⁰ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 215.

¹³¹ Importa referir que, à data da construção do Asilo Pedro Verdial, a Santa Casa da Misericórdia ainda não estava oficializada, sendo a administração do Hospital responsável pelas obras de assistência que se viessem a constituir. Aquando da fundação da Misericórdia da Régua, essas instituições passariam para a alçada da mesma.

¹³² TÓRO, Bandeira de – *O concelho do Peso da Régua*. Peso da Régua: Edição do Jornal Ilustrado “A Hora”, 1946.

¹³³ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 214.

¹³⁴ “Tem obrigação e encargo do hospital 12 pobres da freguezia do Peso da Regoa e de mandar rezar 1 missa perpetuamente no dia 24 de julho e [...] de admittir nas suas enfermarias qualquer pobre doente das províncias do antigo Reino da Galiza”. Cf. ADVRL, SCMPR – *Livro dos legados donativos ou esmolos em dinheiro e valores*. Fl. 67v., Anexo III.2, p. XXXII.

¹³⁵ “40,000\$000 réis para o fundo de um asilo para inválidos”. Cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 214.

¹³⁶ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*.

Pedro Verdial é representado com uma postura séria, rugas de expressão bem definidas, junto aos olhos e boca. Calvo, com patilhas largas brancas, sendo notória uma face marcada pela idade e pelo emagrecimento, com as maçãs do rosto bem vincadas.

O retratado encontra-se de pé, com os ombros descaídos e ligeiramente corcovado, em posição frontal, com a mão direita no bolso das calças, afastando a sobrecasaca e tornando visível o dobrão de ouro com a cruz de Cristo e o apontamento da inscrição *IN HOC SIGNO VINCES*. Enverga traje da época, de tonalidades escuras, composto por calça, sobrecasaca, casaca e gravata, sobressaindo o branco do punho e do colarinho da camisa.

É de realçar a assinatura e a data da obra, no canto inferior direito, pintadas a vermelho, ganhando grande destaque sobre o fundo escuro da composição.

III.2.1.2 – Atribuições

Neste ponto fazemos a atribuição da identidade de dois benfeitores que apresentam elementos suficientemente fortes para avançarmos com a atribuição de uma identidade, nomeadamente o seu envolvimento com a Misericórdia, que, consequentemente, implicaria a execução de um retrato.

Retrato de José Vaz Lemos Seixas Castelo Branco

Os retratos que atribuímos a José Vaz Lemos Seixas Castelo Branco (? - 1886) foram executados a partir de fotografia por Marques de Oliveira, em 1898. O retratado faz parte do grupo de sócios instituidores do Hospital D. Luís I, inscrito na décima oitava posição do *Livro para a inscrição dos sócios mensaes do Hospital do Pezo da Regoa*¹³⁷.



Irmão do ilustre poeta reguense, João de Lemos Seixas Castelo Branco, que frequentou a Universidade de Coimbra entre 1841 e 1846, onde se formou com distinção, revelando um grande talento na arte literária. A obra deste importante poeta da Régua, extremamente erudito e conhecedor profundo da língua portuguesa, recebe elogios públicos de António Feliciano de Castilho e de Camilo Castelo Branco¹³⁸.

Como referimos, José Vaz de Lemos Seixas Castelo Branco está inscrito como sócio instituidor, contribuindo com 9\$000 reis¹³⁹. Em legado, deixa ao Hospital a sua casa, o solar da família¹⁴⁰, conhecido como a Casa Grande, à rua do Quebra-Costas, sendo

¹³⁷ SCMPR, *Livro para a inscrição dos sócios mensaes do Hospital do Pezo da Regoa*. Fl. 1.

¹³⁸ Para explorar melhor este assunto cf. SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, pp. 222 – 225.

¹³⁹ *Sócios instituidores. 21 de Outubro de 1873 – José Vaz de Lemos Seixas Castello Branco 9.000*. Cf. SCMPR – *Hospital de D. Luiz 1º do Peso da Regoa. Registo geral dos legados, donativos ou esmolas em dinheiro e valores, dados ao referido hospital, inaugurado em 16 de Novembro de 1873, pelos benfeitores abaixo mencionados com os respectivos encargos*. Fl. 3v.

¹⁴⁰ “Uma propriedade de casas telhadas e sobradadas com andar, capella, lojas e suas dependencias que serve de hospital, denominado de D. Luiz 1º, sita na rua do Quebra-costas, n’esta villa e freguezia do Pezo da Regoa, junto das estradas real nº 7. Valor 5.000\$000. Legado ao hospital por testamento.

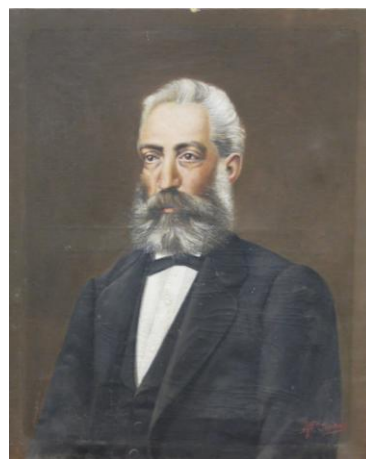
efetuada a transferência de instalações do Hospital para este novo local em 1886, logo após a sua morte¹⁴¹.

José de Lemos é uma figura que passa despercebida, contrariamente ao seu irmão, que se destaca a nível nacional nas letras e na política ao lado do Partido Legitimista. Por essa razão, é mais vulgar encontrar fotografias ou desenhos que retratam o poeta. Com base na análise formal de fotografias de João de Lemos, conseguimos ver algumas correspondências entre os dois irmãos, nomeadamente no formato do rosto, orelhas, a linha dos olhos e nariz. Daí avançarmos com a hipótese de identificação da obra.

José de Lemos apresenta-se retratado a dois terços, sentado, emergindo de fundo liso em tons escuros. A posição do rosto aparece-nos a três quartos, com perfil para a esquerda, posicionando-se de forma pouco flexível, como é visível pelo movimento do corpo e pela expressão facial. A figura apresenta cabelo curto, branco e barba completa, também branca, com óculos do tipo *pince-nez*. Encontra-se sentado numa cadeira com costas fixas, vazadas, de forma semicircular, idêntica a faldistório, com as mãos assentes nos joelhos. Enverga roupa escura, com calça, casaca e laço, realçando o branco da camisa nos punhos e colarinhos. A imagem, especialmente o rosto, é bem trabalhada sendo visível uma plasticidade cuidada por parte do autor no tratamento das carnações.

Retrato de António Bernardo Ferreira

António Bernardo Ferreira (ABF III) (1835 - 1907), filho de D. Antónia Adelaide Ferreira e de António Bernardo Ferreira II, é também referenciado como benfeitor do Hospital. E, como tal, presumimos que ABF III também teria lugar na sala das sessões do Hospital, pois a sua contribuição em ações é avultada.



Dos inventários efetuados entre 1897 e 1903 não aparece referência a um retrato seu, pelo que deduzimos que a sua execução e colocação na sala das sessões é posterior à inventariação das obras, uma vez que ABF III morre em 1907.

Benfeitor: José Vaz Lemos Seixas Castello Branco”. Cf. ADVR – SCMPR, *Livro do inventário dos bens próprios*. fl. 4v., Anexo III.1, p. XXV.

¹⁴¹ SOARES – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*, p. 213.

A base de comparação para a atribuição da identidade deixa algumas dúvidas, uma vez que a fotografia que utilizámos revela um homem bem mais novo comparativamente com o do retrato que estudámos. No entanto, a ação benemerita de ABF III, bem como a relação que tinha com a Régua, é relevante, tornando verosímil a execução de um retrato para lembrar este benfeitor. Se a identidade é discutível sendo forçoso que exista um retrato de ABF III na coleção da SCMPR, então, por exclusão de partes, só poderá ser o que indicamos.

Figura controversa dentro da família Ferreira, ABF III casa com Antónia Cândida Plácido, contra a vontade da mãe, tendo apenas 17 anos, e a jovem 15. Como vem relatado no *Periódico dos Pobres*, D. Antónia, a Ferreirinha, processa o padre que casou os jovens, acabando este por ser suspenso por ter realizado um matrimónio sem as devidas licenças¹⁴². Os conflitos com a mãe são bem visíveis quando a própria D. Antónia acusa ABF III de, juntamente com o filho do duque de Saldanha e outros, tentarem o rapto de Maria da Assunção, sua irmã.

A fortuna que ABF III herda de seu pai, e tendo também ainda a fortuna da mãe na retaguarda, provoca uma série de interesses à sua volta. Foi iniciado na vida política, sendo eleito deputado pela Régua na legislatura de 1861-64, assinando um projeto de decreto-lei para estabelecimento de um quartel e hospício para expostos em Elvas. Esta medida revela já um pouco da preocupação social que ABF III demonstra, mais tarde, com o apoio dado ao Hospital D. Luís I.

Por certo, devido ao nome importante que detinha, ABF III teve uma vida facilitada na política, levando muitos a apoiá-lo publicamente, como é o caso de Vieira de Castro, que refere que “o sr. António Bernardo Ferreira há-de agrupar em si, no parlamento, as sympathias do génio, e o apoio dos espíritos cordatos. O sr. Carlos Bento, ministro sério e modesto, renuncia de certo a sua cadeira de secretario de estado em favor do mancebo predestinado a fenecer-lhe os louros”¹⁴³.

Nos anos 50, ABF III é um dos homens mais ricos do Porto¹⁴⁴. A sua fortuna permitiu-lhe viajar pela Europa, tornando-se “um homem cosmopolita e habituado à

¹⁴² CRUZ, Bento – *O rapto de Patrícia Emília*, p. 12. Informação retirada da Exposição temporária “D. Antónia – uma vida singular” patente no Museu do Douro entre 08 de julho de 2011 e 02 de abril de 2012.

¹⁴³ CASTRO, J. G. Vieira de – *Camilo Castelo-Branco (notícia da sua vida e obras)*. Porto: Tip. de António José da Silva Teixeira, 1862. Cf. Exposição temporária “D. Antónia – uma vida singular” patente no Museu do Douro entre 08 de julho de 2011 e 02 de abril de 2012.

¹⁴⁴ PEREIRA; OLAZABAL – *Dona Antónia*, p. 114.

vida mundana”¹⁴⁵. Charles Sellers fala-nos acerca de ABF III e dessa descrição podemos depreender toda a sua influência na sociedade da época¹⁴⁶. Era, sem dúvida, uma personagem carismática, acarinhada por todos. Bandeira de Tóro diz-nos que “*residindo no Pôrto, a multidão aguardava-o quando das suas visitas à Régua, onde por vezes vinha passar alguns dias, prestando-lhe as mais estrondosas manifestações por regozijo da sua presença*”¹⁴⁷.

Com um espírito pouco empreendedor, levando uma vida faustosa, a fortuna rapidamente se desfez, vendo-se, então, com dívidas avultadas. Só a intervenção da mãe evitou que todo o património fosse vendido em hasta pública. Após algumas quezílias no seio familiar, principalmente entre ABF III e D. Antónia, as relações estreitam-se de novo, acabando por ir com os filhos para a Quinta das Nogueiras, em 1872¹⁴⁸.

ABF III deixa em testamento, “*ao Hospital do Pezo da Regoa cinquenta acções da Companhia Agricola e Commercial dos Vinhos do Porto, com a obrigação de ter sempre cinco camas á disposição de cinco empregados ou trabalhadores que o tenham sido meus, e de minhas actuaes propriedades, ou que o sejam, ou tenham sido dos meus descendentes, não havendo d’ aquelles, ou que tenham algum desastre nos trabalhos das Quintas, que me pertencem actualmente, e isto quer esse desastre succeda antes, quer depois de eu fallecer*”¹⁴⁹.

A figura retratada é apresentada em busto, que emerge de fundo liso com tons acastanhados. Encontra-se com perfil para a esquerda, posicionando-se de forma pouco flexível, como revela o movimento do corpo e a expressão do rosto. Apresenta-se com barba completa, grisalha e cabelo penteado, igualmente grisalho, com entradas bem vincadas. Os olhos são bem definidos e marcados com olheiras. Traja fato escuro com casaca e sobrecasaca, camisa branca, sendo visível unicamente o peitilho e o laço, escuro, ficando os colarinhos cobertos pela barba.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ “... a sua fortuna deu-lhe ‘entrée’ em todos os círculos da sociedade elegante e, sem dúvida, tornou-se o homem mais popular na alta sociedade da sua cidade-natal. Chegou a receber a realeza em sua casa. E, por diferentes canais de influência, foi, durante muito tempo, persona grata na corte portuguesa”. *Ibidem*, p. 114.

¹⁴⁷ TÓRO – *O concelho do Peso da Régua*.

¹⁴⁸ Sobre este assunto Cf. PEREIRA; OLAZABAL – *Dona Antónia*, pp. 110 – 121.

¹⁴⁹ Anexo V.2, p. XLIII.

III.2.1.3 – Retratos não identificados

Neste ponto apresentamos os benfeitores que não conseguimos identificar. A ausência de fotografias ou outros elementos comparativos não nos permitiram realizar nenhum tipo de identificação ou atribuição dos benfeitores agora apresentados. Limitámo-nos a fazer uma descrição geral dos retratos, concluindo que foram todos executados por Afonso Soares a partir de fotografia.

Retrato A [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0157

Retrato da autoria de Afonso Soares, de homem adulto a meio corpo, de idade avançada, que emerge de fundo liso de tons escuros. O rosto, marcado por uma atitude séria, apresenta barba completa, sem bigode, branca, e cabelo grisalho, penteado para o lado esquerdo, embora sobressaia, no lado direito, uma melena solta.

A figura encontra-se de pé, em posição frontal, com os braços descaídos ao longo do corpo. Enverga traje da época, de tonalidades escuras, com sobrecasaca, casaca e laço, sobressaindo, a branco, parte do peitilho e colarinho da camisa. Presa à casaca está uma corrente dourada, possivelmente de relógio, que se esconde na sobrecasaca.

Notamos um cuidado especial por parte do pintor ao nível da plasticidade das carnações, representando as rugas de expressão na zona do nariz e boca, sem as deixar demasiado vincadas. A arqueação das sobrancelhas, tratadas segundo o binómio claro-escuro, acaba por realçar os olhos e toda a zona envolvente.



III.2.1 – Obras depositadas no Museu do Douro – Retratos não identificados

Retrato B [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0153

Retrato da autoria de Afonso Soares, a meio corpo, de homem de meia-idade, que emerge de fundo liso de tons acastanhados. A figura encontra-se com o tronco em posição frontal e o rosto a três quartos, com perfil acentuado para a direita.

O rosto, de forma oval, com o olhar direcionado para a direita, encontra-se bem definido com rugas de expressão marcadas, mas não muito salientes na zona da boca. O tratamento do claro/escuro é aproveitado de forma a salientar os volumes. A figura apresenta bigode farto, olhos e cabelos castanhos e uma testa muito alongada, consequência de entradas salientes. Traja roupa escura, casaco e laço, sobressaindo o branco da camisa no colarinho e parte do peitilho. O casaco encontra-se fechado por dois botões, também escuros, apresentando bolso de peito e lapelas largas, de formato arredondado.



Retrato C [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0155

Retrato da autoria de Afonso Soares, a meio corpo, de homem de meia-idade, que emerge de fundo liso de tons acastanhados. A figura encontra-se sentada, com o tronco a três quartos, de perfil para a direita e o rosto em posição frontal.

A obra revela pouca qualidade plástica no tratamento das carnações. No entanto, procura trabalhar de forma mais cuidada os volumes do rosto, com o contraste claro/escuro, acentuando as rugas de expressão do retratado. A figura apresenta-se com cabelo escuro, ralo, penteado para a esquerda, anunciando uma calvície. Traja roupa escura com sobrecasaca, casaca e laço, sobressaindo o branco da camisa no peitilho, nos punhos e em parte da gola.

Tem o braço direito caído ao longo do tronco, com a mão pousada na perna, e o cotovelo esquerdo apoiado numa mesa, ficando a mão encostada à face. A mesa é



III.2.1 – Obras depositadas no Museu do Douro – Retratos não identificados

coberta por um tecido espesso, vermelho, de textura rica, decorado com motivos fitomórficos, dourados.

Retrato D [Benfeitor desconhecido], inv. SCMPR/0156

Retrato da autoria de Afonso Soares, a meio corpo, de homem de meia-idade, que emerge de fundo liso de tons acastanhados. A figura apresenta tronco em posição frontal, com o rosto a três quartos e perfil para a direita, de rosto arredondado, olhos azuis, cabelo aloirado, ralo e penteado para a esquerda.



É visível o bigode farto, também aloirado e penteado de forma pontiaguda, que se destaca na composição do rosto. Traja roupa escura com casaca, colete, laço e camisa branca, com colarinho mandarim, alto. A casaca, com lenço branco no bolso, do lado direito, encontra-se aberta deixando ver o colete de onde ressalta uma corrente de ouro, eventualmente de um relógio de bolso.

Os pormenores do rosto apresentam um trabalho plástico mais cuidado, quer na representação dos olhos, quer no tratamento das carnações, pelo contraste claro/escuro que dá volume à figura.

Retrato E [Benfeitora desconhecida], inv. SCMPR/0161

Retrato de senhora da autoria de Afonso Soares, representada a meio corpo, emergindo de fundo liso de tons acastanhados. A figura apresenta-se em posição frontal com uma ligeira torção do eixo do tronco para a direita.



O rosto, arredondado, de expressão rígida, encontra-se bem trabalhado ao nível dos volumes, marcando as rugas de expressão junto da boca, mas não em demasia.

Apresenta olhos e cabelos castanhos, presos atrás com um gancho e bastante armado no

III.2.1 – Obras depositadas no Museu do Douro – Retratos não identificados

topo da cabeça. Traja roupa escura, camisa e blusa, destacando-se o pregueado do braço esquerdo, em oposição com resto do vestuário, liso. Da mancha monocromática, destacam-se os adereços, tais como o alfinete no colarinho, que une as golas da camisa, o cordão de ouro ao pescoço e duas contas que pendem do interior da camisa, fazendo conjunto com os brincos nas orelhas.

Importa referir que a mancha pintada não segue a forma oval criada pelo *passepertout*, ficando parte da obra coberta por este, inclusive a assinatura do autor, de cor escura sobre fundo igualmente escuro, sendo, por isso, de difícil leitura.

Retrato F [Benfeitora desconhecida], inv. SCMPR/0162

Retrato a meio corpo da autoria de Afonso Soares, representando senhora de meia-idade, que emerge de fundo liso de tons acastanhados. A figura encontra-se com o tronco de frente e o rosto a três quartos, com perfil para a esquerda.

A retratada apresenta rosto arredondado, hirtto, com as carnações bem trabalhadas, sobretudo na zona da boca, com lábios carnudos e olhos bem definidos pela sombra das pálpebras. O cabelo, escuro, ligeiramente ondulado, emoldura o rosto, ficando o restante preso por uma touca branca. Traja roupa escura, capa apertada com botões, sendo o elemento de destaque a touca rendada, decorada com flores e presa ao pescoço com um grande laço, cujas fitas caem sobre o peito. Evidenciam-se os adornos: um cordão comprido e um brinco de ouro.

A área pintada segue o enquadramento oval do *passepertout* da moldura, sendo visível a grelha utilizada na composição.



III.2.2 – Retratos não depositados

Neste ponto apresentamos as obras que não foram depositadas no MD. No entanto, entendemos ser importante referi-las no nosso trabalho para que não sejam esquecidas da coleção da Misericórdia.

Retrato de D. Luís I¹⁵⁰

A obra encontra-se assinada por João António Correia, datando de 1879. D. Luís I é retratado de corpo inteiro, de pé, com o corpo voltado a três quartos, com perfil para a direita e o rosto no sentido oposto, sob fundo decorado. O rosto, arredondado, é representado com bigodes e cabelos loiros ondulados e olhos azuis. Traja farda militar de gala, casaca azul - com faixa diagonal sobre o peito, com listas vermelhas, verdes e cor-de-rosa - calça branca e botas pretas até aos joelhos. Aos ombros, carrega dragonas douradas com franjas, saindo da dragona direita dois cordões, igualmente dourados, que pendem sobre o decote e a dupla fila de botões dourados. Ao peito, exhibe a placa das três ordens – Ordem de Cristo, São Bento de Avis e Santiago da Espada –, bem como a placa da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. O colar é da Ordem Suprema da Santíssima Anunziata. O braço direito mantém-se ao longo do tronco, segurando um par de luvas brancas, enquanto sob o braço esquerdo é visível um chapéu armado, pousando a mão no espadim que usa à cinta. Os punhos são agaloados.



Está enquadrado por diversos panejamentos e pela bandeira da monarquia. O chão é de padrão axadrezado, o que confere profundidade à obra.

¹⁵⁰ Relativamente às notas biográficas do retratado, consultar o ponto III.2.1.1.1.

Retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira

D. Antónia Adelaide Ferreira (1811 - 1896) (AAF) nasceu na Régua, filha de José Bernardo Ferreira e de Margarida Rosa Gil. Tem uma educação tradicional e rigorosa, existindo relatos dos trabalhos domésticos que executava juntamente com as serviçais, pois sua mãe, de temperamento austero, defendia que “*para mandar bem... precisa saber fazer*”¹⁵¹.



D. Antónia é uma personalidade duriense extremamente respeitada na época, de convicções fortes e ideias fixas. A sua ação caritativa estende-se para além da Misericórdia. No entanto, tornar D. Antónia benfeitora do Hospital era fundamental para que outras personalidades se juntassem à causa, como já pudemos verificar na correspondência que o Visconde de Lemos troca com a Ferreirinha¹⁵².

Nos finais do século XIX, aquando da fundação do Hospital D. Luís I, D. Antónia contribui com uma renda mensal de 22\$500 réis, tornando-se, juntamente com o seu segundo marido, Silva Torres, uma das principais figuras de beneficência para o Hospital. O seu retrato para a sala das sessões, que mais tarde é transferido para o Lar D. Antónia Adelaide Ferreira, foi encomendado em 1883 ao pintor Francisco José Resende, professor na Academia Portuense das Belas Artes, como pudemos verificar nos diários do artista¹⁵³.

Em razão do respeito que D. Antónia tinha pelo seu marido, aquando da sua morte, esta institui por disposição testamentária o legado Silva Torres, no valor de 30.000\$000 réis¹⁵⁴, preservando assim a sua memória. Os rendimentos auferidos tinham como objetivo principal o tratamento dos doentes das freguesias de S. José de Godim, Peso da Régua e Loureiro. Por disposição testamentária, ficava também o Hospital incumbido

¹⁵¹ Cf. Anónimo, s.d., p. 12. Exposição temporária “Dona Antónia - uma vida singular”, patente no Museu do Douro entre 08 de julho de 2011 e 02 de abril de 2012.

¹⁵² AHCF, N.º. 598

¹⁵³ “*encomenda do retrato da Ferreirinha (D. Antónia Adelaide) por Francisco Gonçalves Martinhu. He pera o hospital de D. Luiz 1º - grandeza natural com mãos. Alt da tela – 1,18; larg da tela – 0,93; custo 1.800rs*”; “*recebi de Francisco Gonçalves Martinhu (da Regoa) pelo retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira para o hospital D. Luiz 1º 67\$500*”. Cf. C.M.P. – *Diário de Francisco José Resende. Claire. Seus escriptos e meus*. Coleção Vitorino Ribeiro, pp. 80 – 83.

¹⁵⁴ “*Deixo para fundo do hospital da Regoa, trinta contos de reis (...)*”. Cf. *Testamentos com que falleceu D. Antónia Adelaide Ferreira aos 26 de março de 1896*. Coleção particular de Ruy de Brito e Cunha. Anexo V.1, p. XLII.

de mandar rezar uma missa por alma de D. Antónia, Silva Torres e António Bernardo Ferreira II, quando se celebrasse o aniversário das suas mortes e no dia de Nossa Senhora da Conceição¹⁵⁵. No mesmo legado, o Hospital é responsável por fornecer a seis pobres, do sexo masculino e outros seis do feminino, incapazes de trabalhar, agasalhos completos para o inverno, devendo estes, em homenagem ao seu benfeitor, Silva Torres, rezar um Pai-Nosso no ato de receção das roupas¹⁵⁶.

D. Antónia é retratada a dois terços do corpo, sob fundo de pintura fingida, composição que pretende acompanhar a fotografia de Emilio Biel, o retrato mais conhecido desta senhora e que tem servido de base a outras representações iconográficas. AAF encontra-se sentada com o corpo e rosto a três quartos e perfil para a direita. O pintor revela um tratamento cuidado nas carnações, sobretudo no contorno dos olhos, representando AAF numa postura descontraída, embora com uma expressão facial séria. Traja vestido escuro e touca na cabeça. Sobressai, desta mancha, a representação dos colarinhos e punhos, a renda branca da camisa, bem como as flores que adornam o toucado.

AAF é representada sobriamente, mas com algumas joias, brincos, alfinete ao peito que aperta o casaco e serve de suporte ao relógio, que está pendurado. Segura nas mãos um leque preto, tendo, em cada mão, um anel e, em cada pulso, uma pulseira.

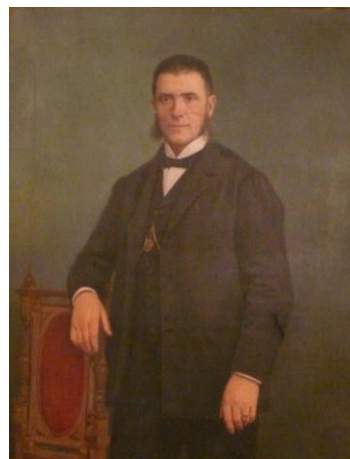
Ao nível da composição, AAF é enquadrada pelo espaldar da cadeira onde está sentada e por uma mesa que serve de suporte ao seu braço. No segundo plano, vê-se uma cortina, espessa, que se abre para uma paisagem onde se avista, em terceiro plano, uma montanha, que deduzimos ser paisagem duriense.

¹⁵⁵ “nos dias dos aniversários das nossas mortes e no dia de Nossa Senhora da Conceição”. Cf. *Testamentos com que faleceu D. Antónia Adelaide Ferreira aos 26 de março de 1896*. Coleção particular de Ruy de Brito e Cunha. Anexo V.1, p. XLII.

¹⁵⁶ “Dias das missas Por alma da Exma. Sra. D. Antónia Adelaide Ferreira: nos dias 26 de Março e 8 de dezembro de cada ano; Por alma do Exmo. Sr. Francisco José da Silva Torres: nos dias 24 de Junho e 8 de dezembro de cada ano; Por alma do Exmo. Sr. António Bernardo Ferreira: nos dias 5 de Novembro e 8 de Dezembro de cada ano” Cf. ADVR, SCMPR – *Livro de registo de legados pios*. Fl.15; “seis pobres do sexo masculino e seis do feminino, incapazes de trabalhar por sua avançada idade ou por aleijões ou enfermidades chronicas, um vestido completo para inverno a cada um”. In *Testamentos com que faleceu D. Antónia Adelaide Ferreira aos 26 de Março de 1896*. Coleção particular de Ruy de Brito e Cunha.

Retrato de José Vasques Osório

O retrato de José Vasques Osório, da autoria de Marques de Oliveira, datado de 1896, apresenta-o a dois terços, de pé, emergindo a sua imagem de fundo liso, com tons escuros, realizado a partir de fotografia que se encontra na SCMPR.



Às obras de beneficência existentes na Régua, José Vasques Osório procura juntar uma outra, dedicada às crianças e cuja administração deveria ser entregue à SCMPR, quando esta fosse oficializada. Na primeira década do século XX, aquando da morte deste benfeitor, o seu legado é de 23.000\$000 réis¹⁵⁷. Com o seu rendimento, o Hospital deve garantir o cuidado permanente a dois cidadãos da Galiza¹⁵⁸, bem como rezar uma missa perpétua na capela do Hospital em memória do testador.

À semelhança do legado deixado por AAF, fica também o Hospital com a responsabilidade de todos os anos, pelo aniversário da morte do testador, vestir seis crianças pobres do sexo masculino e seis do feminino, incluindo calçado, bem como distribuir cobertores de lã aos mais necessitados¹⁵⁹.

Relativamente ao Asilo, José Vasques Osório dispôs “*que para depois da sua morte, fizessem da casa que habitava um asilo para a infância desvalida*”¹⁶⁰, deixando meios para tal. O arquiteto Teixeira Lopes converteu a casa de habitação em asilo, provendo-o de dormitórios, casas de banho, espaços para aulas, enfermaria, espaços oficiais e recreio¹⁶¹.

A composição da pintura segue uma fotografia existente na Misericórdia. O retratado é representado com o rosto a três quartos e perfil para a esquerda, posicionando-se de forma pouco flexível, como é visível pelo movimento do corpo e pela expressão facial. Vasques Osório encontra-se de pé, com um braço apoiado no espaldar de uma cadeira,

¹⁵⁷ ADVRL, SCMPR – Livro de registo de legados pios. Fl. 6v.

¹⁵⁸ “*tem o hospital de provêr a sustentação de 2 camas, sendo uma para ser ocupada permanentemente e a outra destinada a receber qualquer cidadão da galliza (Hespanha)*”. Cf. ADVRL, SCMPR – Livro de registo de legados pios. Fl. 6v.

¹⁵⁹ “*Vestir 6 pobres do sexo masculino e outros 6 do sexo feminino, com fatos completos incluído calçado, e ainda para distribuir, no dia 1 de novembro de cada ano, 50 cobertores de lã para igual numero de pobres dos mais necessitados desta villa*”. *Ibidem*.

¹⁶⁰ SOARES – História da Vila e Concelho do Peso da Régua, p. 265.

¹⁶¹ *Ibidem*.

figurando com cabelo curto e patilhas salientes. Apresenta roupas escuras, com calça, casaca, sobrecasaca e laço, realçando o branco da camisa nos punhos e colarinhos. Na casaca é visível uma corrente de ouro com medalha.

A imagem, especialmente no que se refere ao rosto, é bem trabalhada, sendo evidente uma plasticidade cuidada por parte do autor no tratamento das carnações.

Capítulo IV

Os retratistas: análise do trabalho dos autores das obras

O capítulo que se segue tem como objetivo apresentar os artistas contratados para a execução das obras analisadas. Confirmadas as assinaturas e identificados quatro pintores, decidimos estruturar este ponto em quatro subcapítulos, cada um correspondente a um artista.

Ordenámos a apresentação dos pintores com base na importância dos mesmos para a coleção que aqui tratamos. Assim sendo, começamos com Francisco José Resende, professor na Academia Portuense de Belas Artes, que se insere no Romantismo português; Marques de Oliveira, professor na Academia Portuense das Belas Artes, vindo a ser seu diretor, introduz o Naturalismo em Portugal, juntamente com Silva Porto; Afonso Soares, pintor autodidata, sem formação académica, ilustre reguense, distingue-se nas artes plásticas e na literatura; e, por último, João António Correia, professor de pintura histórica e diretor da Academia Portuense das Belas Artes.

Decidimos não avaliar a obra de João António Correia, pois o retrato que este artista executou para a SCMPR não está incluído no depósito existente no MD. Não obstante, entendemos que o artista, bem como a obra executada - o retrato de D. Luís I - não deviam ser esquecidos neste trabalho, embora lhe dedicássemos menos atenção comparativamente com as obras em depósito, alvo do nosso estudo.

IV.1 - Francisco José Resende (1825 - 1893)

Francisco José Resende nasce no Porto em 1825. Inicia o seu percurso artístico pelo desenho, inscrevendo-se, em 1841, no curso de Desenho, Perspetiva e Anatomia da Academia Portuense de Belas Artes. Não satisfeito com os resultados obtido na Academia, Resende procura, em 1851, Augusto Roquemont, *“possivelmente com o intuito de colmatar as lacunas que a Academia não fora capaz de suprir”*¹⁶². Resende só teve a possibilidade de trabalhar um ano com Roquemont, devido à morte deste. Tal acontecimento marcou-o profundamente, *“levando-o a retratar-se soturno e desolado junto da campa de Roquemont”*¹⁶³. Para contrariar uma série de acontecimentos trágicos, Resende parte para Paris, beneficiando de uma bolsa de estudo que lhe foi atribuída por D. Fernando II. *“Durante a sua curta estadia na cidade, descontinuada pela débil saúde que o força a um prematuro regresso a Portugal, estuda no atelier de Adolphe Yvon”*¹⁶⁴.

A década de 50 do século XIX é um período de relativa acalmia para Resende. Em 1851, é nomeado professor substituto para a aula de Pintura da Academia Portuense das Belas-Artes¹⁶⁵, *“em 1865 recebe a medalha de segunda classe na Exposição Internacional do Porto; e, no ano seguinte, a cruz de cavaleiro de S. Maurício e S. Lázaro, a qual vai constituir no futuro uma verdadeira arma de arremesso contra as críticas viperinas que lhe são feitas”*¹⁶⁶.

Mesmo aprendendo com grandes mestres, como Roquemont e Yvon, Resende não conseguiu superar as suas dificuldades. Genericamente, a obra de Resende é caracterizada por *“fisionomias inexpressivas, anatomias desajeitadas, perspectivas defeituosas, carência de sensibilidade pictórica, incapacidade na expressão de densidade psicológica ou incorrecta colocação da luz”*¹⁶⁷. No entanto, a persistência de Resende *“conseguiu pelo menos que a pintura romântica continuasse a ser vista e*

¹⁶² DUARTE, João Filipe Tomé; QUEIRÓS, Ana Isabel Correia de – *Francisco José Resende: o génio popular de um romântico portuense*. Congresso Internacional O Porto Romântico. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ LISBOA, Maria Helena – *As academias e escolas de belas artes e o ensino artístico (1836 - 1910)*. Lisboa: Edições Colibri/ IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 212.

¹⁶⁶ DUARTE; QUEIRÓS – *Francisco José Resende*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

comentada na cidade”¹⁶⁸. Mourato refere que “*bastaria essa proeza para o tornar digno de aplauso*”¹⁶⁹.

Entre a década de 80 do século XIX e 1893, ano da sua morte, desenrola-se mais um capítulo trágico na vida de Resende. Recebe a encomenda para executar a alegoria *Apoteose de Hanemann*. Apesar dos estudos efetuados para esta obra serem os “*mais brilhantes da sua carreira artística*”¹⁷⁰, esta encomenda culminou no maior fracasso profissional de Resende¹⁷¹.

Num ambiente avesso ao mecenato artístico e com a crescente valorização individual, aumenta então, a encomenda de retrato. Era um género que não o cativava, como podemos ver pelo que nos diz nos seus diários¹⁷², mas viu-se obrigado a fazer dele “*um meio de subsistência*”¹⁷³, visto serem as únicas encomendas.

As obras executadas para o Hospital do Peso da Régua estão datadas e assinadas. Pudemos consultar, nos diários de Resende, a referência à encomenda do retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira, em 1883¹⁷⁴. No entanto, não conseguimos encontrar referências à encomenda do retrato de Silva Torres, embora saibamos, que foi efetuado e instalado na Misericórdia, em 1879¹⁷⁵.

¹⁶⁸ MOURATO, António Manuel Vilarinho – *Cor e melancolia (uma biografia do pintor Francisco José Resende)*. Vol. I. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição Policopiada, 2000, p. 174.

¹⁶⁹ *Ibidem*, Vol. I., p. 174.

¹⁷⁰ DUARTE; QUEIRÓS – *Francisco José Resende*.

¹⁷¹ Cf. MOURATO, António – *Francisco José Resende [1825 - 1893]. Figura do Porto romântico*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

¹⁷² “A execução de retratos emmurchese-me alma!.. Esta outra pintura, ainda que de natureza-morta, alegra-me - acha-me bem - converso com a natureza, interpreto-a, estudo, raciocino, finalmente. No retrato sempre a medida exactada cabeça, testa, sobranceiras, olhos, nariz, boca, face, e, muitas vezes os orelhões!...” CMP – *Diário de Francisco José Resende. Claire. Seus escriptos e meus*. 1876. Coleção Casa Museu Vitorino Ribeiro. Transcrita por MOURATO – *Cor e melancolia*. Vol. III., p. 96.

¹⁷³ DUARTE; QUEIRÓS – *Francisco José Resende*.

¹⁷⁴ “29 de Setembro de 1883: Encomenda do retrato da Ferreirinha (D. Antónia Adelaide) por Francisco Gonçalves Martinhu. He pera o hospital de D. Luiz 1º - grandeza natural com mãos. Alt. da tela – 1,18; Larg. da tela – 0,93; custo 1.800 rs”. C.M.P. – *Diário de Francisco José Resende. Claire seus escriptos e meus*. 1876. Coleção Casa Museu Vitorino Ribeiro, p. 80. “30 de Outubro de 1883: Recebi de Francisco Gonçalves Martinhu (da Regoa) pelo retrato de D. Antónia Adelaide Ferreira para o hospital D. Luiz 1º 67\$500”. CMP – *Diário de Francisco José Resende. Claire seus escriptos e meus*. 1876. Coleção Casa Museu Vitorino Ribeiro, p. 83.

¹⁷⁵ “1 de Junho 1879: Idem [Esmola] do Ex^{mo}. Senr. Dr. Francisco Lopes de Souza Gama commemorativa da instalação do retrato do Ex^{mo}. Senr. Francisco José da Silva Torres. 2\$250”. ADVRL, SCMPR – *Hospital D. Luiz 1º. Livro das atas da assembleia geral*. Fl.27v.

IV.2 - João Marques de Oliveira (1853 – 1927)

João Marques da Silva Oliveira nasce no Porto a 23 de agosto de 1853, cidade onde vem a falecer a 09 de outubro de 1927. Cedo demonstra interesse pelas artes: “*cursou desde os doze anos a Academia Portuense, estudando com o Mestre Correia*”¹⁷⁶.

O percurso de Marques de Oliveira, juntamente com o seu companheiro Silva Porto, está marcado pela “*fulgurante e honrosa missão de renovadores da pintura portuguesa do ar-livre*”¹⁷⁷, estando os dois pintores lado a lado na “*definição do naturalismo português*”¹⁷⁸.

Na década de sessenta ingressa na Academia Portuense, onde, segundo Joaquim Lopes, aos olhos dos mestres e demais colegas, era “*apontado como honesto e hábil realizador*”¹⁷⁹. A sua formação na Academia Portuense, em desenho e pintura, ocorre entre 1865 e 1872, partindo no ano seguinte para Paris, para a École de Beaux-Arts, onde é pensionista do Estado¹⁸⁰ em pintura histórica. Contacta diretamente com o Impressionismo francês¹⁸¹ e regressa em 1878. Maria Helena Lisboa reforça-nos a ideia, dizendo que “*a maioria dos bolseiros de pintura, [desta geração], seguiu os ensinamentos de Cabanel como foi o caso (...) dos “portuenses” Marques de Oliveira, Silva Porto, José Júlio Sousa Pinto e Henrique Pousão*”¹⁸².

A mesma autora refere a “*sólida formação técnica*” de Marques de Oliveira como consequência da sua passagem pela “*École de Beaux-Arts, os ateliers externos e os salons*”. Por certo, o investimento que Marques de Oliveira vem a fazer na sua formação é compensado em duas vertentes, por um lado, a sua obra, e por outro, a sua ação como docente na Academia. É na década de 80 do século XIX que se renova o ensino artístico da escola do Porto. Segundo Maria Helena Lisboa, com a nomeação de professores “*da primeira leva de bolseiros em Paris (e Roma). (...) Tendo sido Silva Porto contratado para a escola de Lisboa, beneficiou a congénere do Porto da actuação de Marques de*

¹⁷⁶ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed. Vol. II. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 34.

¹⁷⁷ LOPES, Joaquim – *Marques de Oliveira*. Porto: Portucalense Editora, 1954, p. 10.

¹⁷⁸ FRANÇA – *A Arte em Portugal*. Vol. II, p. 34.

¹⁷⁹ LOPES – *Marques de Oliveira*, p. 10.

¹⁸⁰ Pare explorar melhor este assunto, cf. LISBOA – *As academias e escolas*, p. 172.

¹⁸¹ José-Augusto França refere que é na obra de Marques de Oliveira “*que a relação com impressionismo mais pode ser evocada*” em Portugal no final do século XIX. FRANÇA, José-Augusto – *O Pombalismo e o Romantismo*. História da Arte em Portugal. Vol. 5. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 148.

¹⁸² LISBOA – *As academias e escolas*, p. 191.

Oliveira, para a cadeira de Desenho. Este cinco anos mais tarde, iria passar a ocupar-se da cadeira de Pintura”¹⁸³.

Após concurso, Marques de Oliveira é nomeado professor de desenho¹⁸⁴, ocupando o cargo entre 1882 e 1895. Neste último ano, “*deixava o ensino do desenho para ocupar o lugar de João António Correia que durante, trinta e seis anos, orientara os estudos de pintura*”¹⁸⁵. Aí, “*durante longos anos (...) ensinou sucessivas gerações*”¹⁸⁶, até 1923. Nos inícios do século XX, Marques de Oliveira torna-se diretor da Academia Portuense de Belas Artes, exercendo o cargo entre 1907 e 1923, ano que saíria da escola.

Joaquim Lopes define Marques de Oliveira como um “*desenhador poderosíssimo, sem deixar de pertencer-se e às leis estéticas do seu tempo (...) não lhe faltou aquele natural espírito crítico que tanto o notabilizou*”¹⁸⁷. Segundo José-Agusto França, a sua obra apresenta uma “*qualidade bem expressa na sua modelação luminosa*”¹⁸⁸, sendo a sua atividade como desenhista extremamente rigorosa.

Pintando temas ao gosto burguês, também se dedica à pintura de retrato¹⁸⁹. Recebe encomendas do Hospital D. Luís I¹⁹⁰ para executar o retrato de benfeitores, que atualmente fazem parte da coleção da SCMPR. Referimo-nos ao retrato de José Vasques Osório, da sua mulher¹⁹¹, e de José Vaz de Lemos Seixas Castelo Branco.

Plasticamente, Marques de Oliveira apresenta uma pincelada livre e uma paleta aberta – certamente influenciado pela sua estadia em Paris, onde contacta com Barbizon e os impressionistas e com a obra de Coubert –, seguindo um caminho muito pessoal. A sua obra demonstra a articulação entre pincelada fluida, livre, naturalista e a cor/luz apreendida do impressionismo. Pensamos que este esquema é utilizado em todas as suas composições, tendo sempre o desenho como base estrutural de cada obra¹⁹².

¹⁸³ *Ibidem*, p. 217.

¹⁸⁴ A “*emancipação no campo do ensino do desenho, verifica-se na ação dos professores da segunda geração: Cristino da Silva, em Lisboa, nos anos sessenta, e Marques de Oliveira, no Porto, quase duas décadas mais tarde*”. Cf. LISBOA – *As academias e escolas*, p. 499.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 218.

¹⁸⁶ LOPES – *Marques de Oliveira*, p. 9.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸⁸ FRANÇA – *A Arte em Portugal*. Vol. II., p. 35.

¹⁸⁹ “*género com que foi admitido ao «Salon»*”. *Ibidem*, p. 36.

¹⁹⁰ “*Verifica-se uma crescente valorização do artista, na procura do mercado da arte portuense neste domínio. Os retratos são os seguintes: 2 que fez para a Régua (1896), 3 retratos que fez para o hospital da mesma localidade (1897 e 1898) (...)*”. Cf. LEMOS – *Marques de Oliveira*. Vol. I., p. 241.

¹⁹¹ Não poderemos afirmar com certeza que Marques de Oliveira tenha retratado a mulher de Vasques Osório uma vez que a obra se encontra desaparecida. No entanto, os registos de inventário da SCMPR fazem referência ao retrato desta senhora.

¹⁹² “*Marques de Oliveira seguiu um caminho muito pessoal, onde a liberdade naturalista e a luz impressionista se ajustaram ao esquema formal do desenho subjacente, que permanece em toda a sua*

Marques de Oliveira recorre à fotografia para a execução de retratos, particularmente, os desta coleção. Ora, se a execução de retrato traz pouca liberdade criativa aos pintores, pois estes devem obedecer a cânones rígidos de pose, enquadramento, etc., o aparecimento da fotografia, à partida, deveria, paulatinamente, assumir o lugar do “pintor”. Na verdade, isso não aconteceu, pois Marques de Oliveira socorre-se deste processo técnico para executar os seus retratos. No caso concreto das obras realizadas para a SCMPR, elas são todas elaboradas com recurso à fotografia, sendo visível, junto da assinatura do pintor, a inscrição *cópia de phot*¹⁹³. Concretamente, no retrato de José Vasques Osório, datado e assinado, tivemos a oportunidade de contactar com a fotografia que terá estado na origem do retrato¹⁹⁴.

Na verdade, a fotografia torna-se um apoio fundamental ao pintor de retrato, uma vez que permite o alargamento deste género artístico a grupos sociais menos favorecidos ou em expansão e liberta a elite de poses incomodativas e morosas frente aos pintores. A fotografia torna-se cúmplice da criação artística, pois também possibilita manter a imagem, mesmo depois da morte¹⁹⁵.

O recurso ao retrato não se limita às poses típicas de fundos neutros, ou decorados com pintura fingida¹⁹⁶. O pintor, nas suas representações de cenas de género ou de temas ligados à história local, representa as personagens segundo a sua fisionomia, o que originou, como diz Assunção Lemos, vários estudos sobre figura humana e retrato de expressão¹⁹⁷.

Relativamente à encomenda de retratos, concretamente com um fim semi-público e com o objetivo de preservar a memória / imagem do retratado, o pintor prefere executar o retrato com fundo neutro, regra geral de tons escuros, destacando a imagem / rosto do

obra. (...) Os seus retratos e algumas das suas composições, (...) revelam simultaneamente uma liberdade de pincel e uma fluência e abertura de cor que marcam a rutura com o passado.” Cf. MATIAS, Maria Margarida L. G. – *O naturalismo na pintura*. História da Arte em Portugal, do romantismo ao fim do século. Vol. 11. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, p. 49.

¹⁹³ “O retrato exigido aos executantes, era de maneira geral, realizado a partir de fotografia, obedecendo a padrões vulgarizados de pose e de variação limitada”. Cf. LEMOS – Marques de Oliveira, p. 220.

¹⁹⁴ Anexo VI.4, p. LII; Anexo VI.14, p. LXV.

¹⁹⁵ “O recurso incondicional à fotografia revelava-se um meio indispensável ao pintor de retratos, permitindo, por um lado, a expansão do retrato aos grupos sociais médios e baixos e, por outro, à elite livrar-se das poses demoradas e por vezes confrangedoras frente ao artista. Paralelamente, o registo fotográfico dava acesso à figura, mesmo depois de completamente ausente pela morte. Ou seja, mais que práticas concorrenciais, tornavam-se cúmplices no processo de criação”. *Ibidem*, p. 311.

¹⁹⁶ Referimo-nos às definições tipológicas que abordamos em III.1 – *Definição e tipologias*.

¹⁹⁷ “(...) Regra geral, as cenas de género ou de história local têm subjacente o de também serem retrato. Tendo originado uma série de estudos de figura humana e de retrato de expressão”. *Ibidem*, p. 362.

retratado¹⁹⁸. O trabalho naturalista das carnações e os traços fisionómicos do retratado revelam-nos a sua identidade, além de imprimirem uma densidade psicológica, que Resende e Afonso Soares procuram alcançar, mas não conseguem com a mestria de Marques de Oliveira.

IV.3 – José Afonso de Oliveira Soares (1852 - 1939)

José Afonso de Oliveira Soares, natural do Peso da Régua, é reconhecido enquanto artista e decano dos jornalistas de província, por João de Araújo Correia. Dirige a sua vida à causa social enquanto bombeiro, vindo a comandar a corporação entre 1893 e 1927.

O *Senhor Soares*, como era conhecido na terra, à qual se dedicou toda a vida, assistiu às épocas conturbadas da viragem do século XIX para o século XX, mantendo-se alheio à política. Desenvolve a sua atividade profissional, além do voluntariado nos bombeiros, no campo das artes plásticas, da literatura e do jornalismo¹⁹⁹.

Nos bombeiros, Afonso Soares, não faz parte do grupo de sócios fundadores, embora apoie a causa desde início, inscrevendo-se como sócio contribuinte. Em 1885, procura fundar uma biblioteca no quartel, revelando, desde logo, um grande interesse pela literatura. Sabemos, no entanto, segundo José Almeida, que essa biblioteca não “*mais seria que uma estante com livros raros*”²⁰⁰. Eleito comandante da corporação em 1893, sendo o segundo da história desta associação, ocupa o cargo até 1927, ano em que abandona o comando, pois os estatutos não lhe permitiam continuar devido à idade²⁰¹.

Afonso Soares não se destaca no panorama artístico nacional. Embora João de Araújo Correia o designe como “*desenhador, gravador, modelador e pintor*”, admite, por outro lado, que Afonso Soares não evolui, em primeiro lugar, devido ao seu “*feitio dispersivo*” e, também, por causa do meio onde se encontrava, longe de “*escolas, de estímulos e entusiasmos*”²⁰². Mesmo assim, Afonso Soares mantém o seu dinamismo

¹⁹⁸ “A maior parte das vezes, ele prefere deixar-se mover por essa facilidade rotineira dos fundos neutros, sem expressão, para que, pelo menos, o retrato se exprima completamente”. *Ibidem*, p. 313.

¹⁹⁹ TÓRO – O concelho do Pêso da Régua.

²⁰⁰ ALMEIDA, José Alfredo – *Recordar o Comandante Afonso Soares*. <http://escritosdodouro.blogspot.com/2010/03/comandante-afonso-soares.html> 29/08/2011 17:46.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² CORREIA, João de Araújo – *Horas Mortas*. Régua: Imprensa do Douro, 1968, p. 23.

enquanto pintor, efetuando diversos retratos, que tratamos neste trabalho, além de outras obras, algumas delas descritas por João de Araújo Correia no conto *Configurações*²⁰³.

Dedicando-se, paralelamente, à escrita, destaca-se como jornalista na imprensa regional, chegando a ser diretor do *Jornal da Régua* (1930). Realiza uma monografia, *História da Vila e Concelho de Peso da Régua* (1936), editada pela Câmara Municipal do Peso da Régua. A referida obra acaba por ser publicada numa segunda edição em 1979, o que demonstra a sua importância para a divulgação da cidade e para estudos locais e regionais, mantendo-se ainda atual. Esta monografia, realizada no início do século XX é a única obra de referência deste género acerca do Peso da Régua²⁰⁴.

A obra plástica que se conhece consiste sobretudo em retrato desenhado, publicado na monografia que realizou e na imprensa, e retrato a óleo sobre tela, pertencentes à coleção de retratos da SCMPR. Como referimos anteriormente, Afonso Soares demonstra uma capacidade diversificada em vários géneros – desde a literatura às artes plásticas –, revelando-se um artista de carácter regional, autodidata, mantendo-se informado acerca das evoluções técnicas da época, nomeadamente da fotografia. Vai socorrer-se deste processo técnico, como faziam os demais pintores, para executar os retratos que conhecemos. Com formação em desenho técnico²⁰⁵, o seu traço revela-se com uma qualidade superior em relação à técnica de óleo sobre tela, que não dominava.

A execução técnica das obras revela a ausência de formação académica em pintura, no entanto, a execução do desenho parece-nos muito bem elaborada. A falta de formação na área da pintura leva-o a cometer alguns erros na modelação cromática quer nos fundos, quer nas carnações, retratando figuras hieráticas e inexpressivas. Sentimos que o autor se preocupa, essencialmente, com a semelhança das feições do retrato com o retratado, descurando a execução do retrato psicológico das personagens.

A prática de pintura permite-lhe aperfeiçoar a técnica de óleo sobre tela, a ponto de ser reconhecido enquanto pintor e de ter legitimidade para fundar na Régua uma escola / ateliê, onde ensina gratuitamente²⁰⁶. Deduzimos que este reconhecimento público se reflete na quantidade de obras que Afonso Soares realiza para a SCMPR, o que nos

²⁰³ *Ibidem*, pp. 23 – 26.

²⁰⁴ Bandeira de Tóro (1946) e José Braga-Amaral (2007), realizam estudos monográficos acerca de Peso da Régua, no entanto, não conseguem ir além do estudo de Afonso Soares, exceto nos assuntos das épocas contemporâneas aos referidos autores.

²⁰⁵ Supomos ser esta a formação inicial de Afonso Soares pois José Alfredo Almeida refere que o início da sua atividade profissional é nas obras da Linha do Douro entre o Marco de Canaveses e Peso da Régua como “técnico e desenhador”. Cf. ALMEIDA – *Recordar o Comandante Afonso Soares*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

permite supor que, nos inícios do século XX, este se torna o “pintor oficial” da instituição.

Em comparação com os outros pintores expostos na sala das sessões do Hospital, as obras executadas por Afonso Soares, um autodidata, são plasticamente inferiores. No entanto, cumpriam, na perfeição, o objetivo da SCMPR, o de prolongar no tempo a memória de quem contribuiu para a Misericórdia, funcionando como exemplo e incentivo a novos benfeitores, como já referimos no capítulo anterior.

IV.4 – João António Correia (1822 - 1896)

João António Correia, pintor do Porto, destaca-se sobretudo como retratista, de “*temperamento conciliador e liberal*”²⁰⁷, tendo sido um desenhador distinto²⁰⁸.

Inicia a sua formação na Academia Real do Comércio e da Marinha, como aluno voluntário de 1835 a 1836, o que lhe permitiu adquirir competências que lhe davam acesso à Academia Portuense das Belas Artes. Ingressa no ano letivo de 1839/40 em pintura histórica, terminando a sua formação em 1845/46. Paralelamente, frequenta as aulas de Anatomia Pictórica e de Perspetiva Linear e Ótica, entre 1841 e 1842. João António Correia revela-se muito preocupado com a sua formação, pois além de frequentar a Academia, o jovem pintor procura aperfeiçoar a sua técnica junto do suíço Augusto Roquemont, com ateliê no Porto²⁰⁹.

Terminados os estudos em Portugal, João António Correia parte para Paris via Inglaterra, em 1848, com uma bolsa particular, atribuída por um grupo de ilustres portuenses. Em Paris, procura fazer um percurso que mais se adapte às suas necessidades, frequentando a École de Beaux-Arts, e os ateliês de diversos artistas, como Celestin Nanteuil (1813 - 1873); Adolphe Yvon (1817 - 1893) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867)²¹⁰.

²⁰⁷ ANACLETO, Regina – *Neoclassicismo e Romantismo*. História da Arte em Portugal. Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, p. 162.

²⁰⁸ “Retratista muito correto e por vezes sensível, compositor de quadros históricos e religiosos, foi desenhador exímio”. *Ibidem*, p. 162.

²⁰⁹ VASCONCELOS, Artur Duarte Ornelas – *Mestre João António Correia (1822 - 1896): entre a construção académica e a expressão romântica*. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009, p. 16.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 21 – 28.

Em 1856, candidata-se ao lugar de professor da Pintura Histórica da Academia, sendo nomeado por carta régia para o referido lugar, a 25 de novembro de 1857. João António Correia desenvolve um trabalho notável na Academia, vindo a ser nomeado seu diretor em 1882, pois sendo o “*proprietário mais antigo, reunia todas as condições necessárias ao bom desempenho do cargo*”²¹¹.

João António Correia executou o retrato de D. Luís I de corpo inteiro para câmara Municipal do Peso da Régua, que foi oferecido à SCMPR aquando da implantação da República. Esta obra, que se encontra atualmente na sala de reuniões da SCMPR, não faz parte das obras depositadas no MD. No entanto, achamos pertinente, fazer referência quer à obra, quer ao autor, como dissemos já no capítulo anterior.

²¹¹ *Ibidem*, p. 37.

Capítulo V

Interpretação e comunicação da coleção

Esta proposta de realização de uma exposição procura refletir o trabalho realizado no MD ao longo de um ano de estágio. Tem como intenção oferecer aos visitantes uma interpretação do conjunto de retratos estudados de modo a transmitir, não apenas a dimensão estética, mas também a sua importância social num determinado período da história da comunidade reguense. Temos também como objetivo uma eventual itinerância por outras misericórdias da RDD, de forma a sensibilizar as instituições para a preservação das suas coleções.

A proposta de exposição que apresentamos neste capítulo tem como ponto de partida dois princípios que consideramos essenciais. Por um lado, dar a conhecer ao visitante o trabalho realizado pelos técnicos do MD antes da concretização da exposição; por outro, alertar a comunidade, principalmente outras instituições congéneres da SCMPR, para a necessidade de conservarem as suas coleções, como já foi sugerido.

O local escolhido para a realização da exposição é a sala de exposições temporárias na entrada do MD. De formato retangular, esta sala dispõe de todas as condições necessárias ao desenvolvimento do projeto. Trata-se de um espaço com cerca 120m², que está equipado com aparelhos de medição termo higrométricos, luz, som e projetor vídeo.

O público-alvo desta exposição é, sobretudo, a comunidade local. Pretendemos uma interação do visitante com a exposição, esperando que ele possa, no final, contribuir para o enriquecimento do conteúdo expositivo, engrandecendo não só o projeto como também a própria comunidade.

5.1- Proposta para realização de exposição da coleção de retratos dos benfeitores da SCMPR no Museu do Douro.

Pensámos este projeto em três núcleos. O primeiro está associado aos procedimentos museológicos necessários à recolha de peças e sua incorporação na coleção do MD. Os dois momentos seguintes resultam, essencialmente, do processo de investigação por nós desenvolvido. Assim, o segundo núcleo expositivo consta da história da SCMPR, relacionando-a, naturalmente, com as figuras dos benfeitores que estudámos. O terceiro núcleo está associado à problemática do retrato fotográfico como imagem pictórica.

O início do percurso expositivo procura enquadrar e contextualizar o visitante, recorrendo, para isso, a um texto de abertura, que, numa linguagem simples e direta, deverá resumir o conteúdo da exposição.

Ao entrar no espaço físico deste primeiro núcleo, o visitante encontrará um friso / painel explicativo do trabalho de recolha efetuado, que será ilustrado com imagens bem representativas. Este núcleo de carácter técnico terá, do lado oposto, um outro friso, onde se exibem as diversas fases do processo de restauro das obras, recorrendo a imagens exemplificativas.



Propomos que, no centro do espaço, se coloque uma vitrina (1)²¹², onde se possa expor uma obra desemoldurada, com a respetiva moldura ao lado. Ambas as peças devem ficar suspensas para que seja possível ao visitante ver todos os lados da obra. Esta vitrina pretende ilustrar um desemolduramento e chamar a atenção para possibilidade de novas descobertas que essa operação permite.

O segundo núcleo prender-se-á com a investigação desenvolvida ao longo do estágio. É o resultado prático da investigação em museus, através da qual se consegue revitalizar o entendimento sobre as peças e desenvolver novas dinâmicas interpretativas. Assim, procuraremos expôr uma imagem do primitivo Hospital D. Luís I, com um texto explicativo da fundação do mesmo. Este texto não deverá ultrapassar as cento e cinquenta palavras. Devemos utilizar frases curtas e relevantes para a história da instituição, sem recurso a termos especializados ou uma redação complexa.

É ainda nosso objetivo colocar uma lona impressa com a lista dos sócios instituidores, bem como, no lado oposto, um friso cronológico da história da SCMPR. Ao centro, uma mesa vitrina (2)²¹³ conterá documentos relevantes para a instituição do

²¹² Anexo VII.1, p. LXXIII.

²¹³ Anexo VII.1, p. LXXIII.

Hospital, tais como: *Livro para a inscrição dos sócios installadores do Hospital do Pezo da Regoa*; *Hospital de Dom Luís I. Livro das atas de Assembleia Geral*, entre outros.

No mesmo núcleo, serão expostos, primeiro, os retratos identificados: D. Luís I, José de Lemos Castelo Branco (atribuição), António Bernardo Ferreira III (atribuição), Francisco José da Silva Torres, D. Antónia Adelaide Ferreira e Pedro Verdial. Procuraremos articular a ação dos benfeitores na Misericórdia na fundação e desenvolvimento da mesma.

O terceiro núcleo será o mais interativo da exposição. É o lugar dedicado a expor os retratos aos quais não conseguimos atribuir identidade. Abordaremos, simplesmente, o retrato enquanto retrato e o seu papel na execução de pintura. Viu-se como o recurso à fotografia para executar o retrato foi frequente nas pinturas da coleção. O pintor usa a fotografia como um auxiliar técnico, não a considerando como eventual concorrente do retrato.

Neste espaço, e dado que a exposição tem como alvo a comunidade local, pretendemos que a interação com os visitantes reguenses ou de zonas limítrofes permita identificar estes *ilustres desconhecidos*. É assim que, no final, os convidamos a fotografar-se numa cópia do cenário de uma das obras, onde cada um poderá, livremente, escolher a sua pose.

Paralelamente à história institucional que pretendemos contar, todas as obras intervencionadas pelo MD deverão ter uma nota informativa do trabalho de conservação e restauro efetuado.

Conclusão

Nesta fase final, importa sintetizar o percurso feito ao longo do trabalho, cujo objetivo principal é o estudo de uma coleção de pintura em depósito no MD. Primeiramente preocupamo-nos em perceber a instituição e de que forma esta pode contribuir para a investigação, desenvolvimento, divulgação e promoção da RDD. Assim, procurámos perceber a criação do museu e o seu desenvolvimento enquanto estrutura polinuclear. Assumimos que o museu, enquanto museu de território, é fundamental na preservação da memória e história das gerações passadas e na sua conservação para o futuro. A estrutura polinuclear permite, por um lado, um contacto mais próximo com as populações e, por outro, uma intervenção direta das comunidades na construção e consolidação das estruturas museológicas. Acreditamos que a intervenção direta das populações contribui para que estas assumam o museu como um espaço seu por direito e não o considerem um espaço inatingível.

No estudo desenvolvido acerca da coleção que apresentámos, tivemos a preocupação em efetuar um estudo de contexto que nos permitiu perceber a origem das misericórdias e da assistência em Portugal, papel dos seus benfeitores e os motivos que levam à criação de galerias de benfeitores. No nosso caso concreto, não temos assumidamente uma galeria de benfeitores mas uma sala de sessões que tem o mesmo propósito, o de dar destaque e visibilidade àqueles que contribuíram para a Misericórdia. Os benfeitores são os principais mecenas destas instituições, dotando-as de bens e dinheiro.

A execução de retratos dos benfeitores funciona como contrapartida às doações destes. A exposição dos retratos dos benfeitores assume assim uma dupla função, pois além de perpetuar a figura do benfeitor na instituição, demonstra o seu poder económico num determinado momento da história e a sua influência na comunidade.

Só em meados do século XIX é que nos aparecem referências dos primeiros contactos para se fundar uma misericórdia no Peso da Régua. A consolidação do corpo de benfeitores demorou ainda alguns anos, pelo que a fundação do Hospital só aconteceu já nos finais do século XIX. Tendo falhado a instituição da misericórdia que o iria gerir, esta só vê os seus estatutos aprovados no século XX, acabando por herdar diversas instituições de caridade, entretanto legadas ao Hospital.

Como referimos ao longo do nosso trabalho, tivemos acesso aos inventários realizados pelo Hospital entre 1897 e 1903. Nestes estavam registados os retratos existentes na sala das sessões. Confrontando os registos do Hospital com as obras que atualmente se encontram na Misericórdia, concluímos que desapareceram muitos dos quadros referenciados. No entanto, apresentamos no nosso estudo várias obras que

aparecem inventariadas nos finais do século XIX, tais como os retratos de D. Luís I, de Francisco José da Silva Torres, de D. Antónia Adelaide Ferreira e de José Vasques Osório. As obras executadas por Afonso Soares são posteriores ao *inventário dos bens próprios* do hospital D. Luís I.

Um dos problemas que surgiu durante a investigação foi a identificação de todos os benfeitores retratados, particularmente o conjunto realizado por Afonso Soares. Contudo, recorrendo a fotografias publicadas e estabelecendo comparações, conseguimos identificar três benfeitores (D. Luís I; Francisco José da Silva Torres e Pedro Verdial) e fizemos duas atribuições de identidade (José Vaz de Lemos Seixas Castelo Branco e António Bernardo Ferreira III).

Outro constrangimento com que nos deparámos foi a descoberta de outros retratos, que, fazendo parte da coleção, não foram depositados no MD por se encontrarem expostos em diversos espaços da Misericórdia. O seu valor estético e a importância dos benfeitores representados para a história da SCMPR (D. Luís I; D. Antónia Adelaide Ferreira e José Vasques Osório) constituíram motivo suficiente para serem incluídos neste estudo.

Os retratistas, nomes considerados no panorama artístico português – Francisco José Resende; Marques de Oliveira e João António Correia –, estão entre os pintores da SCMPR. No entanto, o autor mais frequente é Afonso Soares, autodidata, reconhecido na Régua como pintor. Pela quantidade de obra executada, poderemos afirmar que Afonso Soares seria o pintor oficial da SCMPR. Comparativamente com os outros pintores, Afonso Soares tem, na nossa opinião, qualidade plástica e execução técnica inferior. A sua obra não revela uma preocupação com a densidade psicológica dos personagens, mas sim uma busca de semelhança fisionómica do retrato com o retratado. Este tipo de retrato é mais económico e consequentemente o mais apreciado.

Outra questão que nos parece pertinente é refletir sobre a importância da investigação em museus. Contemplada na lei-quadro dos museus portugueses, ela é fundamental para a revitalização cultural, pois permite desenvolver o conhecimento sobre as coleções e partilhá-lo através da realização de exposições temporárias, congressos, conferências, colóquios, e outros meios de divulgação do conhecimento.

Assumindo a importância da investigação nos espaços museológicos e a sua contribuição para o desenvolvimento do conhecimento das coleções, apresentamos uma proposta de exposição temporária e itinerante. Esta pretende abordar, por um lado, o trabalho prático realizado na coleção e, por outro, a investigação desenvolvida.

Pensamos que o trabalho de investigação museológica é pouco perceptível para o grande público, o que tem como consequência a pouca valorização do trabalho desenvolvido pelos técnicos dos museus. Esta exposição pretende ser um contributo para colmatar esta lacuna e demonstrar o trabalho realizado no estudo de uma coleção. Assim, propomos que exista um núcleo dedicado ao trabalho prático de conservação e restauro das obras e, os outros núcleos, articulados com o primeiro, estarão relacionados com a investigação por nós realizada.

Pretendemos, também, mostrar que a interdisciplinaridade nos museus é fundamental para o conhecimento das coleções. No nosso caso específico, a colaboração com a equipa de conservação e restauro foi essencial para determinarmos alguns aspetos técnicos acerca das pinturas. Defendemos que, para a salvaguarda do património, é necessário articular a versatilidade e partilha de conhecimentos técnicos, a fim de se cumprir com mais rigor a interpretação e comunicação das diversas coleções.

Bibliografia

Fontes Impressas

- ABREU, Laurinda – *Igreja, caridade e assistência na Península Ibérica (sécs. XVI - XVIII): estratégias de intervenção social num mundo em transformação*. In ABREU, Laurinda - *Igreja, caridade e assistência na Península Ibérica*. Lisboa: Edições Colibri e CIDEHUS – EU, 2004.
- ANACLETO, Regina – *Neoclassicismo e Romantismo*. História da Arte em Portugal. Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- ANGELO, Paolo de – *A estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- BRAGA-AMARAL, José e MENDES, Mário – *Peso da Régua à descoberta da “Terra Nova”*. Peso da Régua: Câmara Municipal de Peso da Régua, 2007.
- CAETANO, Joaquim Oliveira – *Normas de inventário. Pintura, artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: IMC – Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- CAMACHO, Clara (coord.) – *Plano de Conservação Preventiva*. Temas de Museologia. Lisboa: IMC – Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- CASTRO, J. G. Vieira de – *Camilo Castelo-Branco (notícia da sua vida e obras)*. Porto: Tip. de António José da Silva Teixeira, 1862.
- CONSTITUIÇÕES SYNODAES DO BISPADO DO PORTO, novamente feitas, e ordenadas pelo Ilustrissimo e reverendissimo Senhor Dom João de Sousa Bispo do ditto bispado, do conselho de Sua Magestade, & seu sumilher de Cortina. Propostas, e aceites em o Synodo Diecesano, que o ditto Senhor celebrou em 18 de Mayo do Anno 1687. Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Ano de 1735.
- CORREIA, João de Araújo – *Horas Mortas*. Régua: Imprensa do Douro, 1968.
- DUARTE, João Filipe Tomé; QUEIRÓS, Ana Isabel Correia de – *Francisco José Resende: o génio popular de um romântico portuense*. Congresso Internacional *O Porto Romântico*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011.
- ESQUÍVEL, Patrícia – *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921 - 1940)*. Lisboa: Edições Colibri; IHA – Estudos de Arte Contemporânea. FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- FAUVRELLE, Natália – *Museu do Douro: um museu para um território*. Conferência “Museus e Sociedade”, Caminha, 26 de novembro 2010.

- FAUVRELLE, Natália – *Quintas do Douro. As arquiteturas do Vinho do Porto*. Douro – Estudos & Documentos nº 8. São João da Pesqueira: GEHVID – Grupo de Estudos de História da Viticultura Duriense e do Vinho do Porto, 2001.
- FAUVRELLE, Natália e MARQUES, Susana – *MUD – uma rede de museus para o Douro*. Atas do I Encontro de Museus do Douro. Setembro, 2007.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso – *Museología y museografía*. 3ªed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2006.
- FILIPE, Maria da Graça da Silveira – *O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património orientada pela Professora Doutora Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Professor Doutor Henrique Coutinho Gouveia e apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Ed. policopiada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed. Vol I e II. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Modernismo (século XX)*. História da Arte em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Pombalismo e o Romantismo*. História da Arte em Portugal. Vol. 5. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- FRANCASTEL, Galiennie e Pierre – *El retrato*. 2ªed. Madrid: Catedra, 1988.
- GASPAR, Diogo (coord.) — *Museu da Presidência da República*. Lisboa: Museu da Presidência da República / CTT, 2004.
- GIL, José – *O retrato. A arte do Retrato. Quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GONÇALVES, Manuel Silva; GUIMARÃES, Paulo Mesquita - *Cinco Séculos de Misericórdia no Distrito de Vila Real*. In Estudos transmontanos e durienses. Nº 8. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real, 1999.
- GUEDES, Maria Natália Brito da Silva Correia – *Museologia e Comunicação*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia (especialização em Museologia) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Ed. Policopiada. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 1994.

- LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa – *Marques de Oliveira (1853 - 1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*. Vol. I. Dissertação de doutoramento em Ciências das Artes, orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Belas-Artes, 2005.
- LISBOA, Maria Helena – *As academias e as escolas de belas-artes e o ensino artístico (1836 - 1910)*. Lisboa: Edições Colibri – IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- LOPES, Joaquim – *Marques de Oliveira*. Porto: Portucalense Editora, 1954.
- SERVIÇOS DE MUSEOLOGIA – *Manual de Gestão de Coleções do Museu do Douro*. Peso da Régua: Museu do Douro, s.d.
- MARQUES, José – *Antecedentes das Misericórdias Portuguesas*. In 1º Encontro das Misericórdias do Alto-Minho. Viana do Castelo: C.E.R. (Centro de Estudos Regionais), 2001.
- MATIAS, Maria Margarida L. G. – *O naturalismo na pintura*. História da Arte em Portugal, do romantismo ao fim do século. Vol. 11. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos séculos XVIII e XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Vol. I, II e III. Dissertação de Mestrado em História da Arte orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume I. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Letras, 2001.
- LOURATO, António – *Francisco José Resende [1825 - 1893]. Figura do Porto romântico*. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- LOURATO, António Manuel Vilarinho – *Cor e melancolia (uma biografia do pintor Francisco José Resende)*. Vol. I, II e III. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: Edição Policopiada, 2000.
- NAVARRO, Cristóbal Belda; TORRES, M^a Teresa Marin – *La Museografia y La História del Arte*. Murcia: Universidade de Murcia, 2006.
- OLIVEIRA, José Filipe Gonçalves – *Os Olhares do Retrato. Problematização das condições de representação do olhar na pintura do retrato*. Dissertação de

- Mestrado em Pintura orientada pelo Professor Doutor Vítor Manuel Alexandre Saraiva Martins e apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Edição Policopiada. Porto: Faculdade de Belas-Artes, 2008.
- PAIVA, José Pedro – *Portugaliae Monumenta Misericordiarum. Fazer a história das misericórdias*. Vol. I Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2002.
- PAZ, Esther Fernández; TORRICO, Juan Agudo (coord.) – *Patrimonio cultural y museologia*. Tomo 7. Santiago de Compostela: Actas del VIII Congresso de Antropologia, 1999.
- PEREIRA, Gaspar Martins – *O museu da Região do Douro*. Douro nº 11 – Estudos & Documentos. Porto: GEHVID – Grupo de Estudos de História da Viticultura Duriense e Vinho do Porto, 2001.
- PEREIRA, Gaspar Martins; OLAZABAL, Maria Luísa Nicolau de Almeida de – *Dona Antónia*. S.l.: Edições Asa, 1996.
- PEREIRA, Gaspar Martins; SOEIRO, Teresa – *Relatório de missão*. Ed. Policopiada. Peso da Régua: Estrutura de projeto do Museu do Douro, 2004.
- POMMIER, Édouard – *Théories du portrait. De la renaissance aux lumières*. S.l.: Éditions Gallimard, 1998.
- PORTUGAL – Decreto-Lei nº 70/2006 de 23 de março. Diário da República I Série –A nº 59 de 23 de março de 2006.
- RAMOS, Pedro Chagas – *Peso da Régua e o Hospital D. Luiz I – Perspectiva Histórica*. In Estudos Transmontanos. Nº 4. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real, 1990.
- RIBEIRO, Jorge Martins – *Comércio e comerciantes no Porto na segunda metade do século XIX*. In Douro – Estudos & Documentos. Nº 5. Porto: GEHVID – Grupo de Estudos de História da Viticultura Duriense e Vinho do Porto, 1998.
- RIO-CARVALHO, Manuel – *Do Romantismo ao fim do século*. História da Arte em Portugal. Vol. 11. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.) – *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.
- SÁ, Isabel dos Guimarães – *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*. Temas de História de Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SÁ, Isabel dos Guimarães – *Quando o rico se faz pobre: Misericórdias, caridade e poder no império português 1500 – 1800*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

- SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- SILVA, Célia Taborda da – *Movimentos Sociais no Douro no período de implantação do liberalismo (1834 – 1855)*. Porto: GEHVID – Grupo de Estudos de História da Viticultura Duriense e do Vinho do Porto, 2007.
- SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da; FERNANDES, Paulo Jorge – *D. Luís*. In Reis de Portugal. Vol. XXXII. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006.
- SOARES, José Afonso de Oliveira – *História da Vila e Concelho do Peso da Régua*. 2ª Ed. Peso da Régua: Câmara Municipal do Peso da Régua, 1979.
- SOARES, José Afonso de Oliveira – *Régoa coração do Douro*. Porto: Oficina de O comércio do Porto, 1926.
- SOEIRO, Teresa – *Apresentação*. Viver e saber fazer. Tecnologias tradicionais da Região do Douro. Peso da Régua: Museu do Douro, 2006.
- SOEIRO, Teresa; PEREIRA, Gaspar Martins – *Museus do vinho, museus de território*. Atas do III Simpósio da Associação Internacional da História e Civilização da vinha e do vinho. Funchal: CEHA – Centro de Estudos de História do Atlântico, 2004.
- SOUSA, Fernando – *População e economia no distrito de Vila Real em meados do século XIX*. In Estudos Transmontanos. Nº 1. Vila Real: BPAD – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Vila Real, 1983.
- SOUSA, Ivo Carneiro – *Da descoberta da misericórdia à fundação das misericórdias. (1498 - 1525)*. Porto: Granito, Editores e livreiros Lda., 1999.
- TÓRO, Bandeira de – *O concelho do Peso da Régua*. Peso da Régua: Edição do Jornal Ilustrado “A Hora”, 1946.
- VASCONCELOS, Artur Duarte Ornelas – *Mestre João António Correia (1822 - 1896): entre a construção académica e a expressão romântica*. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.
- VERCELLONE, Frederico – *A Estética do século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

Fontes documentais

Arquivo Distrital de Vila Real,

Fundo da Santa Casa da Misericórdia do Peso da Régua:

Livro do inventário dos bens próprios, 1897/06/30 – 1903/06/30.

Inventário, 1897/06/30 - 1939/05/10.

Livro dos legados, donativos ou esmolas em dinheiro e valores, 1897/06/30 – 1929/05/06.

Livro de registo de legados pios, 1897/06/30 - 1929/07/06.

Hospital de Dom Luís I. Livro das actas de Assembleia Geral, 1873/11/16 – 1895/06/09.

Hospital de Dom Luís I. Livro das actas da Assembleia Geral, 1895/06/09 - 1927/12/25.

Arquivo Histórico Casa Ferreirinha:

AHCF, N.º. 598

AHCF, N.º 553

AHCF, 0217.1

Coleção Ruy de Brito e Cunha:

Testamento com que falleceu D. Antónia Adelaide Ferreira aos 26 de Março de 1896

Testamento com que falleceu António Bernardo Ferreira

Carta de Nomeação de Par do Reino

Carta de nomeação de Comendador da Ordem Militar de Nossa Senhora de Vila Viçosa

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Registo Geral de Mercês de D. Luís I, Lv. 44.

Registo Geral de Mercês de D. Luís I, Lv. 26.

Fontes eletrónicas

ALMEIDA, José Alfredo – *Recordar o Comandante Afonso Soares*.

<http://escritosdodouro.blogspot.com/2010/03/comandante-afonso-soares.html>

<http://www.portugalmoedas.com.pt/historia.htm> 01/07/10 16:38

ICOM – <http://www.icom-portugal.org/conteudo.aspx?args=55,conceitos,2,museu>
04/01/2011 10:04

MOURATO, António M. Vilarinho – “Arco-Íris sobre o Sena (Francisco José Resende nas coleções do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto) ”.

Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. [on-line]
vol.2, 1ª série, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2003.

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2914.pdf> 18/10/2010 15:23.

VARINE, Hugues – *Reflexões sobre um museu de território*. Atas do I Encontro de Museus do Douro. Setembro 2007.

http://www.museudodouro.pt/exposicao_virtual/actas.html 18/10/2010 15: 54.

VARINE, Hugues – *Reflexões sobre um museu de território*. Atas do I Encontro de Museus do Douro. Setembro 2007.

http://www.museudodouro.pt/exposicao_virtual/atas.html. 18/08/2011 13:12.

Publicações Periódicas:

Jornal *O Arrais*. 11 de março de 2010. Semanal nº 1606.

Jornal *O Arrais*. 18 de março de 2010. Semanal nº 1607.