

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

A FOTOGRAFIA DO ROMÂNICO EM MARQUES ABREU

MARIANA MARINHO DE SOUSA SANTOS

Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa

Orientada pela Professora Doutora Maria Clara Loureiro Borges Paulino



Porto, 2011

AGRADECIMENTOS

Naturalmente, começo por agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Maria Clara Paulino, pela força, apoio e paciência com uma aluna difícil e com diversos entraves. Pelo pragmatismo sempre exposto assertivamente, mas com tremenda candura.

À Professora Doutora Lúcia Cardoso Rosas, pois sem ela este tema não teria visto a luz.

Aos meus amigos, que se viram no mesmo caminho e enfrentaram as mesmas dificuldades, tendo sido por isso um porto seguro para expor dúvidas e discutir contrariedades. Um obrigada especial à Ana, pelas noites intermináveis em que nos juntámos e aturámos para levar os nossos trabalhos a bom porto.

Ao Zé, pela infinita (im)paciência, que advém daqueles que se preocupam e que nos querem ver felizes.

E à minha família que, embora muitas vezes desconhecesse as dificuldades, me bastou a mim saber que são um apoio incondicional.

RESUMO

O presente trabalho visa o estudo do trabalho fotográfico de José Antunes Marques Abreu, com incisão na temática da arquitectura românica.

Para tal, abordaremos, em primeiro lugar, a conjuntura histórica portuguesa vivida desde o início do século XIX até à instituição do Estado Novo, para que nos seja dado a compreender qual o impacto das revoluções liberais na formação ideológica e cultural do Romantismo. Paralelamente, iremos procurar compreender o desenvolvimento dos eventos que levaram a uma tomada de consciência para a problemática dos princípios nacionalistas e da revalorização das origens da nação. Assim, o Românico será adoptado como representante dessa ideologia, sendo, desta forma, enaltecido. Isto verificar-se-á no âmbito da fotografia, que utilizará este estilo como temática recorrente.

Todo o trabalho de Marques Abreu irá reflectir esta preocupação com a valorização e sensibilização para o estado do património nacional; neste sentido, a representação de edifícios românicos na sua obra fotográfica irá ser uma constante.

Para percebermos este fenómeno, temos de fazer uma primeira abordagem sobre a fotografia no contexto internacional, a evolução das técnicas, as temáticas representadas e de que forma é que esta arte foi recebida pela opinião pública. Iremos depois introduzir esta arte no contexto nacional, percebendo de que forma é que esta recolhe influências da conjectura europeia, e quais as suas particularidades na obra de Marques Abreu.

Assim, iremos tentar perceber quais as temáticas na obra fotográfica de Marques Abreu, com maior incidência para a fotografia da arquitectura românica e qual o seu papel na sensibilização para a salvaguarda do património nacional.

Palavras-chave: Marques Abreu; Fotografia; arquitectura românica; Património Nacional; Romantismo.

ABSTRACT

This paper focuses on the photographic production of José Antunes Marques Abreu, providing special attention to his work concerning romanesque architecture.

We shall address the historical context in Portugal, starting in the beginning of the 19th century, to better understand the impact of the liberal revolutions in the ideological and cultural development of Romanticism. Furthermore, we will expose the events that led to a resurfacing of the importance of national values. The Romanticism movement embraced this cause, which in turn influenced photographic production at the time.

Marques Abreu's work reflects a deep concern with Portuguese architectural heritage, promoting awareness to its restoration and preservation, focusing on romanesque architecture.

To better understand the subject at hand, first, we shall approach photography from an international standpoint, understanding the evolution of the technological processes, the themes of choice and how photography was received and perceived. We shall then put in to context Portuguese photographic production, determining its influences.

Conclusively, we shall try to ascertain which are the prevalent themes on Marques Abreu's work (especially when it concerns romanesque architecture) and understand how influent he was regarding the preservation issues in Portuguese architecture.

Keywords: Marques Abreu; Photography, Romanesque Architecture; National Heritage; Romanticism.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA	1
1.2. PROBLEMÁTICA E OBJECTIVOS	2
1.3. METODOLOGIA DE TRABALHO	4
2. CONTEXTO	6
2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	6
2.2. DAS REVOLUÇÕES LIBERAIS AO ESTADO NOVO.	7
2.3. O ROMANTISMO EM PORTUGAL.	16
2.3.1. A IMPORTÂNCIA DO ROMANTISMO.....	16
2.3.2. O ROMÂNICO ENQUANTO ESTILO REPRESENTANTE DAS ORIGENS DA NAÇÃO.	18
2.3.3. O CULTO DOS MONUMENTOS E O NÚCLEO DO PORTO.	23
3. BREVE APONTAMENTO HISTÓRICO SOBRE FOTOGRAFIA	26
3.1. GÉNESE	26
3.2. EVOLUÇÃO DA FOTOGRAFIA E TECNOLOGIAS ADOPTADAS ATÉ AO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	29
3.3. A OPINIÃO PÚBLICA.....	34
4. A FOTOGRAFIA DOS FINAIS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM PORTUGAL.	42
5. A FOTOGRAFIA DE MARQUES ABREU.....	55
5.1. APONTAMENTOS BIOGRÁFICOS E PERCURSO PROFISSIONAL.	55
5.2. A SUA LIGAÇÃO AO NÚCLEO DO PORTO E AO CULTO DOS MONUMENTOS.	57
5.3. A FOTOGRAFIA DE COSTUMES E PAISAGENS.	61

5.4. A FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA ROMÂNICA.	65
5.5. O RECONHECIMENTO DA SUA OBRA.....	69
6. CONCLUSÃO.....	73
BIBLIOGRAFIA	76
BIBLIOGRAFIA CITADA	76
BIBLIOGRAFIA GERAL	81
PERIÓDICOS	82
ANEXOS.....	84

1. INTRODUÇÃO

1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA

Este trabalho, realizado no âmbito do Mestrado de História da Arte Portuguesa, vai incidir sobre uma temática que desde cedo nos despertou a atenção: a Fotografia. Havendo interesse a nível pessoal por esta arte, pareceu-nos lógico que numa empreitada tão relevante como uma dissertação de Mestrado nos focássemos numa área em que desejássemos desenvolver uma investigação séria e fundamentada.

Dado que a Fotografia é uma área que não foi estudada durante o nosso percurso académico, pareceu-nos razoável que interligássemos este tema com outro que já tivesse feito parte do programa curricular – de todos, o que mais apelativo foi a Arquitectura. Assim, e em resposta a um desafio lançado por um docente, verificámos que dos vultos que mais se destacou nesta área foi José Antunes Marques Abreu. Sendo que a investigação realizada acerca da sua obra é ainda muito incipiente, desejámos contribuir para o aprofundar do conhecimento da sua obra.

Marques Abreu afirma-se como uma figura de destaque no panorama cultural da primeira metade do século XX, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da valorização do património nacional, iniciada já no século anterior, e na paulatina afirmação de um culto dos monumentos, que procurava sensibilizar o público para a necessidade de salvaguardar esse mesmo património. Ainda relacionado com este movimento, é relevante a importância que se deu às origens da nacionalidade, que se reflecte na obra de Marques Abreu, na medida em que o românico é representante dessas origens.

1.2. PROBLEMÁTICA E OBJECTIVOS

Esta dissertação procura dar a conhecer a relevância de Marques Abreu e da sua obra para duas épocas distintas: para a primeira metade do século XX e para a historiografia da arte actualmente.

No primeiro momento, a sua produção fotográfica foi importante na medida em que pretendia dar ênfase à problemática dos monumentos nacionais e da importância destes no âmbito do património nacional e, consequentemente, para a necessidade da sua conservação e manutenção. A sua actuação neste sentido tinha uma vertente bastante prática com a divulgação da sua obra através de publicações, edições e, claramente, através da fotografia. Marques Abreu pretendia ainda incutir uma consciencialização colectiva para este propósito que, como veremos, teve repercussões positivas. Por outro lado, o espólio fotográfico de Marques Abreu constitui, nos dias de hoje, uma importante fonte documental na medida em que a sua fotografia representa os edifícios antes da actuação da Direcção Geral dos Monumentos e dos Edifícios Nacionais (DGEMN), permitindo-nos conhecer esses monumentos antes das intervenções de restauro a que foram sujeitos.

Assim, e para podermos perceber a sua obra, seremos obrigados a analisar o contexto histórico-político-social que levou ao nascimento do Romantismo, o movimento que irá ter repercussões significativas para a materialização da sua produção fotográfica, a principal temática do nosso trabalho. Veremos como este movimento surgiu, e quais as suas manifestações em solo português, e finalmente, de que forma é que o nosso fotógrafo se insere nesta corrente cultural que dominou o século XIX.

O Romantismo vai constituir um ponto importante da nossa observação, dado que este vai focar aspectos como a valorização do passado e a exacerbação dos nacionalismos. Esta herança estende-se pela primeira metade do século XX, e vai privilegiar a Idade Média e o Românico em particular enquanto estilo representante das origens da nação. É neste contexto cultural que se vai formar Marques Abreu, percebendo-se a inclusão destas temáticas na sua obra.

Para a total compreensão da obra de Marques Abreu, tornou-se necessário fazer uma breve referência ao desenvolvimento das técnicas fotográficas de modo a que o leitor se inteire das capacidades do equipamento disponível. cremos que isto permite uma melhor leitura e compreensão do seu trabalho como fotógrafo.

É importante perceber os principais catalisadores no trabalho de Marques Abreu. De acordo com isto é feita uma abordagem à produção fotográfica em Portugal e seus principais impulsionadores. Por outro lado, é necessário compreender como é que o contexto histórico-político-social influenciou as temáticas exploradas na fotografia de Marques Abreu. O movimento Romântico foi o grande impulsionador no seu interesse pelo património edificado referente ao estilo românico, sendo este o principal objecto de atenção neste trabalho.

1.3. METODOLOGIA DE TRABALHO

Quando iniciámos a nossa investigação, logo nos deparamos com alguma dificuldade em obter informações acerca do trabalho fotográfico de Marques Abreu. Parecia haver mais familiaridade com o seu trabalho enquanto editor e gravador, enquanto pessoa das artes industriais, mais do que das artes fotográficas. Assim, sentimos necessidade em fazer uma abordagem bastante abrangente, em várias áreas do saber, de modo a conseguir uma base sólida, onde fosse possível integrar a obra deste fotógrafo.

Em primeiro lugar sentimos que era necessário pesquisar trabalhos fotográficos da sua autoria, aproximar-nos à sua obra, perceber o que a compõe. Encontramos, entre outros, três grandes suportes para a nossa investigação. Um dos quais, a *Ilustração Moderna*: um periódico dirigido por Marques Abreu onde constavam inúmeros clichés da sua autoria; encontrámos diversos textos sobre as temáticas do monumento, dos nacionalismos, e da importância da revalorização do passado e da conservação das suas manifestações arquitectónicas; esta publicação forneceu-nos meios para o contacto com as obras que seriam sujeitas a intervenção por parte da DGEMN, dado que acompanhou este processo de perto.

Outra fonte preciosa de informação foi *A Arte Românica* em Portugal, uma publicação conjunta com textos de Joaquim de Vasconcelos e fotografias de Marques Abreu de arquitectura românica, feitas ao longo de diversos anos. Esta publicação serviu-nos como fonte ilustrativa do trabalho que veio a desenvolver enquanto fotógrafo dentro desta temática.

Finalmente, o trabalho da Doutora Maria Leonor Botelho foi importante na medida em que aborda a historiografia do românico e a temática que concerne ao culto dos monumentos, bem como as personalidades que foram representativas desta ideologia. Ainda através do trabalho da Doutora Maria Leonor Botelho, tivemos conhecimento da existência de um espólio privado da obra de Marques Abreu, na posse da neta deste, Conceição Marques Abreu, que tentámos contactar. Infelizmente, não

tivemos acesso a este espólio, estando certas que a consulta deste seria um contributo valiosíssimo para esta dissertação, na medida em que teríamos acesso a documentação que, de outra forma não nos foi possível obter. Neste espólio encontra-se uma colectânea de recortes de imprensa relacionados com a sua produção, elaborada pelo próprio Marques Abreu, que certamente nos forneceria informações importantes sobre a opinião pública dirigida ao fotógrafo.

A restante bibliografia serviu como apoio para o desenvolvimento dos restantes temas desta dissertação, sendo que cada tema terá a sua bibliografia específica e que nos escusamos agora de referir.

2. CONTEXTO

2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS

Achámos necessário iniciar este trabalho com um pequeno resumo dos acontecimentos históricos que se desenrolaram em Portugal, em particular durante o período da segunda metade do século XIX – embora seja por vezes necessário remontar ao início do século – e a primeira do século XX. Ainda que o objecto de estudo em causa – a fotografia de arquitectura românica do fotógrafo José Antunes Marques Abreu – se tenha desenvolvido sobretudo durante a primeira metade da centúria passada, os ideais e princípios culturais nos quais se centrava a sociedade desse período pouco se alteraram desde o século que a precedeu.

É por este motivo que surge como indispensável a articulação dessa mentalidade nos desdobramentos históricos que, de alguma forma, a provocaram, assim como em algumas das transformações culturais e sociais que deles advieram.

Antes de mais, é importante compreender que a conjuntura política, social e cultural que iremos abordar em relação a Portugal não é um fenómeno exclusivamente nacional. O século XIX, século romântico por excelência, viu aparecer por toda a Europa conceitos e ideologias que acabariam por caracterizar a cultura de inúmeros países, e que iremos aprofundar ao longo deste estudo. Essa cultura vai reflectir-se em todas as Artes – nas plásticas, na Literatura, na Música e, inevitavelmente, na recém-descoberta Fotografia.

2.2. DAS REVOLUÇÕES LIBERAIS AO ESTADO NOVO.

Começemos assim por revisitar alguns dos acontecimentos que marcaram este século preenchido de conflitos militares, alterações políticas radicais mas também de evolução tecnológica, da qual todos beneficiaram.

A situação de Portugal no continente europeu nem sempre foi favorável. A sua implantação no extremo ocidente da Europa manteve-o isolado em diversas ocasiões, sobretudo no que ao nível político e cultural diz respeito. No entanto, logo pelo início do século XIX, um golpe profundo foi dado ao nosso país: as tropas napoleónicas entraram em território nacional. A partir deste momento, uma série de eventos se sucederam, muitos marcados por más decisões políticas, que acabariam por ter consequências muito negativas para Portugal.

A primeira foi a fuga da Corte portuguesa para o Brasil, juntamente com o Monarca. Este afastamento repentino tornou o controlo dos acontecimentos em Portugal mais difícil de manter, e o desfasamento com que notícias da nação chegavam ao Brasil tornou os órgãos de Estado e o próprio monarca menos cientes das tensões que se começavam a acumular¹. Ainda que a existência do Estado, mesmo que do outro lado do oceano, significasse que Portugal se mantinha como nação independente², a sua ausência não gerava sentimento de segurança algum entre os portugueses.

Na verdade, o descontentamento crescente em relação a esta situação devia-se em parte às grandes quantidades de dinheiro que eram constantemente desviadas para a Corte no Brasil³. Além disso, Inglaterra começava a aproveitar-se de toda a conjuntura política para afirmar a sua posição perante Portugal, nomeadamente sobre o exército e a regência, em parte ao ajudar o país a lutar contra as hostes napoleónicas⁴. Após a derrota das tropas de Junot em 1808, William Beresford foi eleito marechal-do-campo

¹ MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Volume III. Das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença, 1998. p. 17.

² COUTINHO, Lourenço Pereira – *Do Ultimato à República. Política e diplomacia nas últimas décadas da Monarquia*. Lisboa: Prefácio – Edição de Livros e Revistas, Lda, 2003. p.25.

³ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 15.

⁴ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p.25.

do exército nacional, tendo governado o país até 1820⁵. A situação em que Portugal se encontrava ao fim de quatro anos de guerra era miserável, e «o descontentamento contra o rei, os Ingleses e a regência eram acompanhados por uma situação económica e financeira deplorável. Por toda a parte lavrava um fermento revolucionário, que bem depressa conduziria à rebelião»⁶.

Já no século XVII, ideias de teor liberal começavam a influenciar vários governos europeus, tais como a Holanda, Suíça e Inglaterra. No entanto, este movimento era veementemente contestado por aqueles que defendiam a Monarquia Absoluta. A Revolução Industrial no início do século XIX foi o impulso necessário para o desenvolvimento do Liberalismo⁷. Com os consequentes avanços sociais e económicos, os direitos individuais eram uma temática cada vez mais relevante. O liberalismo clássico era extremamente protector dos direitos individuais, colocando-os acima de direitos colectivos⁸.

Em Portugal, se tomarmos a cidade do Porto como um elemento relevante para os acontecimentos que se sucederam durante o século XIX, entende-se que uma das razões para o ser era o facto de desde há muito ser uma cidade com uma intensa movimentação comercial, muita desta envolvendo estrangeiros, maioritariamente ingleses e franceses⁹. Assim, através destes contactos que consequentemente tornaram a mentalidade dos portuenses mais aberta à novidade, terá sido fácil a penetração dos ideais liberais, que proliferavam em países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos da América, que chegavam a Portugal através de jornais nacionais ou

⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Desde os tempos mais antigos até ao governo do Dr. Pinheiro de Azevedo*. Lisboa: Palas Editores, 1977. p. 578.

⁶ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 581.

⁷ HAMOWY, Ronald. *The encyclopedia of libertarianism*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, 2008, p. 29. (ISBN 1-41296-580-2)

⁸ EVANS, Mark – *Edinburgh Companion to Contemporary Liberalism: Evidence and Experience*. London: Routledge, 2001, p. 55. (ISBN 1-57958-339-3)

⁹ RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Raízes do Liberalismo Portuense*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Revista de História, 01, 1978, p. 361.

internacionais que cá eram publicados¹⁰, e que iriam culminar no desenrolar da Revolução Liberal de 1920, a 24 de Agosto¹¹.

De entre as intenções de tal revolta, em parte inspiradas no modelo francês, podemos assinalar, nas palavras de Luís A. Oliveira Ramos:

*No fundo, atenta a dimensão dos problemas existentes no país, temem a erupção dum movimento anárquico-populista incontrolável, ambicionam a regeneração do Reino, o regresso do monarca ausente no Brasil, o fim da tutela inglesa, enfim a instauração dum regime mais aberto e mais participado por elementos genuinamente portugueses, provenientes dos quadrantes sociais mais activos, que elimine as graves carências que afectam a nação, diminuindo-lhe a saúde e a dignidade.*¹²

O governo provisório resultante desta revolução estabeleceu uma Constituição, em 1822, que muito devia à congénere francesa, valorizando ideais de liberdade, comuns a todos os regimes liberais¹³. Uma ideologia que se baseava no indivíduo e nos seus direitos, e que veio a ter como um dos maiores defensores em Portugal a figura de Alexandre Herculano¹⁴. Portugal abandonava assim a monarquia absoluta, transformando-se numa monarquia constitucional¹⁵.

Uma vez que a liberdade individual, de todo o cidadão, se encontrava nas bases deste novo regime, uma das condições fundamentais para que essa pudesse ser respeitada passava por manter o indivíduo informado e educado, no que à política e outros temas de relevo para a sua vivência dizem respeito¹⁶. Uma das formas mais eficazes que o Estado iria encontrar para esse efeito, como veremos melhor mais à

¹⁰ RAMOS, Luís A. De Oliveira – *A Revolução de 1820 e a Revolução Francesa*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Revista de História, 05, 1983-1984, p. 135.

¹¹ MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Volume III. Das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.p. 17 e 18.

¹² RAMOS, Luís A. De Oliveira – *A Revolução de 1820 e a Revolução Francesa*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Revista de História, 05, 1983-1984, p. 131 e 132.

¹³ RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Op. Cit.* p. 136.

¹⁴ IDEM - *Ibidem*.

¹⁵ RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Op. Cit.* p. 137.

¹⁶ RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Op. Cit.* p.136.

frente, seria o investimento na imprensa e na educação. Este aspecto encontra-se igualmente relacionado com a instauração da liberdade de sufrágio. Um cidadão mais formado é alguém mais capaz para escolher quem deseja que governe o seu país.

No entanto, a popularidade deste regime começou a tremer aquando da proclamação da independência do Brasil, já depois do regresso de D. João VI a Portugal para jurar a Constituição¹⁷. D. Pedro IV é proclamado Imperador com o título de D. Pedro I. A partir deste momento, uma facção antiliberal e pro-absolutista começa a ganhar terreno, com o apoio de D. Miguel, que tomou uma posição mais extremista contra os liberais, enquanto que o rei manteve uma postura mais moderada¹⁸. Depois de uma dissolução das Cortes e aclamação da monarquia absoluta por D. Miguel, este tentou abafar uma conspiração levada a cabo pelo corpo diplomata, mas D. João VI acabou por ser induzido a ordenar o exílio do filho, em 1824¹⁹. Com a morte do rei em 1826, era inevitável que as duas facções – liberal e absolutista – chocassem. Sendo D. Pedro imperador do Brasil, jamais seria aceite uma união dos dois reinos. Além disso, a facção absolutista apresentava-o como um traidor da pátria, por ter concedido a independência ao Brasil. D. Pedro acabou por abdicar do trono em favor da sua filha, D. Maria da Glória que viria a ser aclamada D. Maria II²⁰. Em 1828, D. Miguel regressou do seu exílio, após jurar a Constituição, mas logo nesse ano foi aclamado Rei absoluto pelas Cortes, anulando de imediato a Constituição vigente²¹.

Este acontecimento resultou na Guerra Civil, que se deu entre 1828 e 1834. D. Pedro acabou por abdicar do trono brasileiro para se poder deslocar a Portugal com o intuito de recuperar o seu direito ao trono português²². Depois de tomar os Açores como base naval, desembarcou perto do Porto, entrincheirando-se dentro dos muros da cidade²³. As tropas de D. Miguel cercaram a cidade, mas os liberais acabam por tomar

¹⁷ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 21.

¹⁸ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 23.

¹⁹ IDEM - *Ibidem*.

²⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 24.

²¹ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p. 27.

²² MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 28.

²³ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 30.

Lisboa. Em 1834, a Quádrupla Aliança²⁴ resolve recorrer a forças militares, ajudando a causa liberal, pondo fim ao conflito e levando ao exílio de D. Miguel.

Não se obteve estabilidade no país com o fim da guerra. Ambições individuais dentro do grupo liberal continuaram a fragilizar a situação política do país. Quando D. Pedro morreu, ainda em 1834, declarou-se a maioria da rainha D. Maria II, o que levou à constituição de um governo conservador²⁵. No entanto, os governos que tomavam posse não ofereciam a estabilidade necessária ao país, resultando numa constante sucessão de políticas com pouco sucesso. Ao fim de anos de governos falhados, a revolta popular que veio a ficar conhecida como a Revolução da Maria da Fonte, rebentou em 1846, na zona da Póvoa de Lanhoso²⁶. Inicialmente um incidente focalizado, esta revolta assumiu proporções regionais, alastrando-se a diversas localidades do Norte e Centro do país, como resposta às políticas do Ministro Costa Cabral e levando ao seu exílio²⁷. Em Outubro do mesmo ano rebentou mais uma guerra civil, a Patuleia²⁸, que perdurou por cerca de oito meses e que cessaria devido a nova intervenção da Quádrupla Aliança.

Uma das consequências imediatas desta guerra civil foi o regresso a Portugal de Costa Cabral, embora tenha sido definitivamente afastado do poder em 1851²⁹. Finalmente Portugal conseguiu um governo equilibrado, período que viria a ser conhecido por “Regeneração”. Foi assim possível levar a cabo um regime liberal mais estável, melhorando a economia, a indústria e o mercado, e instalando por fim um clima de tranquilidade e harmonia no país. Durante alguns anos foi possível viver sem atentados às instituições e em estabilidade política³⁰.

²⁴ Acordo assinado entre Portugal, Inglaterra, França e Espanha, a 22 de Abril de 1834. COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p.41

²⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 33 e 34.

²⁶ A Revolução da Maria da Fonte recebeu este nome por ter tido um forte cariz feminino e popular.

²⁷ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p. 29.

²⁸ «(...) de pata ao léu», constituiu a segunda fase da Revolução da Maria da Fonte. MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 41.

²⁹ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p. 30.

³⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 46 e 47.

Surge então uma questão que vai interferir mais directamente na área da política externa portuguesa: o Iberismo. Propulsionado pela obra *A Iberia*, de Sinibaldo de Mas, 1851, esta questão terá mais consequências culturais que políticas³¹. Aquela obra «advogava a união pacífica dos dois países sob a fórmula monárquica e enfatizava as vantagens económicas decorrentes para Portugal»³². As questões que se colocam, à época, sobre este tema serão fundamentais para o desenvolvimento do espírito nacionalista, que se iria aguçar até ao final do século, sobretudo na orla da cultura, mas estendendo-se pela primeira metade do século XX, altura em que se transformará em movimento político.

Como veremos mais à frente, esta questão do nacionalismo será fundamental na construção da mentalidade da centúria que a partir daí se desenrola e, ainda que já se tivesse começado a desenhar por toda a Europa nas décadas anteriores – ou não fossem os nacionalismos um dos pilares do romantismo –, em Portugal irá conhecer a sua maior expressão nas décadas seguintes.

Na década de 1870, começam a afirmar-se mais seriamente os ideais republicanos no nosso país, tendo sido o Partido Republicano Português oficialmente criado em 1876, embora com pouca relevância parlamentar até à década de 1890.

Tendo alguns paralelos com o liberalismo no que respeita às bases da sua ideologia, o republicanismo advogava a igualdade, a liberdade e a separação entre o Estado e a Igreja. Este movimento apostou, desde cedo, na propaganda, apostando na imprensa como um veículo essencial para divulgar as suas ideias³³.

Se até 1890 se viveu em razoável estabilidade, nesse ano tudo mudou. Desde a década de 1870 que algumas questões coloniais se encontravam em discussão e o continente africano tornou-se um alvo de interesse entre as grandes potências europeias.

³¹ PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *Iberismo e nacionalismo em Portugal da Regeneração à República: entre utopia e distopia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras. Separata da Revista de história das ideias, vol. 31, 2010. p. 259.

³² PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *Op. Cit.* p. 260.

³³ CATROGA, Fernando – *O Republicanismo Português (Cultura, história e política)*. Porto: Revista da Faculdade de Letras, História, III Série, vol. 11, 2010. p. 97.

Desde a Conferência de Berlim que a hegemonia portuguesa sobre as colónias africanas deixou de se poder basear em *direitos históricos*³⁴. Na luta pelos direitos sobre as colónias, Portugal acaba por entrar em conflito com Inglaterra, conflito esse que resulta no Ultimato britânico, a 11 de Janeiro de 1890. As reacções negativas de revolta e descontentamento perante este evento humilhante para a nação alargaram-se não só aos britânicos, mas também à própria Monarquia. O Ultimato visava a abdicação de uma parte considerável de território africano, o que foi muito mal recebido sendo considerado como consequência da falta de atenção do monarca³⁵. Portugal acaba por ceder, assoberbado pelo medo do corte de relações diplomáticas entre os dois países.

No tumulto gerado por este evento os republicanos viram a oportunidade ideal de reforçar a sua posição no panorama político nacional, culminando na primeira revolta republicana, no Porto, a 31 de Janeiro de 1891, que foi abafada, mas que chegou para apresentar o movimento como uma ameaça real. Durante o resto da década de 90, os partidos ligados à Monarquia constitucional começaram a ter graves conflitos internos. A isto acresce um descontentamento cada vez maior entre a população no que à Monarquia diz respeito. Os tumultos verificados durante os vários anos que se seguiram culminaram no assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Filipe, a 1 de Fevereiro de 1908, por parte de republicanos «*actuando individualmente*»³⁶.

Dois anos depois é proclamada a República, a 5 de Outubro.

O governo que se formou aquando da implantação da República foi um governo provisório, que visava a instauração e formulação inicial de leis e medidas respeitantes dos princípios defendidos pelo partido republicano, como seja a reestruturação do ensino, a laicização do Estado, a liberdade de consciência. Foram também implementadas reformas noutras áreas como a agricultura, o exército e a imprensa, assim como a garantia do direito à greve. No entanto, em 1910 o partido republicano

³⁴ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p. 36.

³⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 54.

³⁶ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 62.

encontrava-se ainda demasiado desorganizado, tendo este período constituído «um dos períodos mais conturbados e anárquicos da história de Portugal»³⁷.

Até 1926, a República portuguesa foi uma constante sucessão de governos. Durante dezasseis anos Portugal viu-se mergulhado num dos períodos políticos mais instáveis da sua história. O envolvimento na Primeira Guerra Mundial em muito piorou a situação do país, que se debatia com a insuficiência de géneros, fome, um grande número de mortos, e todas as consequências económicas que advêm da guerra. A Primeira República viu o seu fim a 28 de Maio de 1926, com uma revolta militar chefiada pelo general Gomes da Costa.

A 17 de Junho, o general Gomes da Costa leva a cabo um golpe de estado de modo a assumir controlo de um novo gabinete. Foi poder de curta dura e, nem volvido um mês, o general Sinel de Cordes, monárquico, obriga Gomes da Costa a exilar-se, colocando no seu lugar Óscar Carmona. O país viu-se mergulhado numa ditadura militar até 1928³⁸. À partida, esta revolta foi bem aceite, apoiada por um descontentamento generalizado no estado do país. Mas rapidamente as forças democráticas se sentiram ameaçadas pelas medidas de censura da imprensa, assim como outras que atingiam directamente os direitos individuais³⁹.

Como em tantos outros momentos da história recente, foi despoletada uma revolução a 9 de Fevereiro do ano seguinte, no Porto e em Lisboa, contida pelo Governo mediante a perda de muitas vidas⁴⁰. Durante os anos seguintes foram registados mais alguns movimentos de revolta, mas sem quaisquer vitórias, resultando apenas numa maior actividade repressiva por parte do Governo. Uma polícia interveniente no quotidiano da população incutia uma crescente censura, resultando em inúmeras detenções e exílios.

As eleições presidenciais, levadas a cabo por voto directo dos cidadãos e realizadas em Abril de 1928, viram como único candidato Óscar Carmona, eleito sem

³⁷ COUTINHO, Lourenço Pereira – *Op. Cit.* p. 93.

³⁸ MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Desde os tempos mais antigos até ao governo do Dr. Pinheiro de Azevedo*. Lisboa: Palas Editores, 1977. p. 375.

³⁹ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 376.

⁴⁰ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 378.

concorrência⁴¹. Na pasta das Finanças foi colocado Oliveira Salazar. Este não era uma personalidade desconhecida na política portuguesa, tendo estado envolvido em diversas circunstâncias políticas e inclusive em conspiração. As suas capacidades no departamento financeiro eram conhecidas e respeitadas e reflectiram-se rapidamente no seu trabalho. O seu poder facilmente transitou para os assuntos políticos e militares.

Formam-se o *Estado Novo* e a *União Nacional* entre os anos 1930 e 1931⁴². Em Julho de 1932, o então presidente do ministério Domingos de Oliveira passa a pasta a Oliveira Salazar. É formado novo ministério e são adoptadas novas medidas, entre elas a elaboração de uma nova Constituição. Salazar «apelou para uma congregação política do País em torno da União Nacional, de que se tornou chefe»⁴³. Em 1936 são formadas a *Legião Portuguesa* - «corpo de voluntários para a defesa do regime»⁴⁴ - e a *Mocidade Portuguesa* - «organismo paramilitar obrigatório entre os adolescentes»⁴⁵. Entre 1934 e 1937 houve algumas tentativas de pôr fim ao regime, todas falhando redondamente.

O Estado Novo advogava um «nacionalismo sólido, prudente e conciliador»⁴⁶, recorrendo a «uma consciência histórica retrospectiva, marcada por um nacionalismo conservador, exclusivista e defensivo»⁴⁷. Esta atitude orientava-se para a história da nação, o que iria dar continuidade às temáticas valorizadas pelo sentimento romântico, que já se vinha a expressar desde meados do século XIX, como veremos no capítulo seguinte.

⁴¹ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 383.

⁴² MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 385.

⁴³ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 386.

⁴⁴ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 387.

⁴⁵ IDEM - *Ibidem*.

⁴⁶ MARQUES, A. H. de Oliveira – *Op. Cit.* p. 431.

⁴⁷ MATOS, Sérgio Campos – *Consciência Histórica e Nacionalismo. Portugal, séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 13.

2.3. O ROMANTISMO EM PORTUGAL.

2.3.1. A IMPORTÂNCIA DO ROMANTISMO

*A reinvenção do passado promove o culto fervoroso das antigas tradições, a demanda das origens e a afirmação da originalidade de cada povo, favorecendo o despertar dos sentimentos nacionalistas que haviam de imperar sobretudo após as invasões napoleónicas.*⁴⁸

No capítulo 1.2, abordamos de forma sucinta as circunstâncias que foram o palco para o desenlace de grandes mutações culturais, das quais se destaca o Romantismo. O surgimento deste movimento irá ditar alguns dos valores que levarão à consagração dos monumentos históricos.

O Romantismo surge na Europa como uma resposta ao Classicismo, ainda no rescaldo da Revolução Francesa de 1789, e iria perdurar até aos meados do século XIX⁴⁹. Surge como um movimento cultural que se manifestou nas Artes plásticas, na Música e na Literatura⁵⁰. Os valores que o Romantismo advoga enquanto ideologia vão alastrar-se à reflexão política e social, tendo um impacto indelével na mentalidade e costumes da época⁵¹. A insistência na ideia de liberdade realça as noções de indivíduo, perdidas no Classicismo. Com a valorização da individualidade, começa a prestar-se atenção ao que diferencia as pessoas e os grupos a que estas pertencem⁵². Esta postura exacerba o sentimento de unidade nacional, promovendo uma postura de auto-afirmação

⁴⁸ PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *Portugal no tempo do romantismo*. Porto: Instituto Português de Museus, 1999. p. 12.

⁴⁹ GALITZ, Kathryn Calley – *Romanticism*. [on-line] In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm>.

⁵⁰ MOFFAT, Charles – *Romanticism*. [on-line], 2006. Disponível em <http://www.lilithgallery.com/arthistory/romanticism/arthistory_romanticism.html>.

⁵¹ FURST, Lillian R. – *Romanticism (Critical Idiom)*. New York, Routledge Kegan & Paul, 1977. p. 6.

⁵² SANTEE, Daniel Derrel - *American romanticism and the beginning of the American novel*. [on-line], 2010. Disponível em <http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/11-American_Romanticism.pdf>.

dos povos⁵³. Este sentimento de nacionalismo era próprio dos Românticos, que revelavam um interesse pelas origens do seu povo, língua e costumes⁵⁴.

Este interesse no passado histórico das nações veio influenciar em grande medida a produção artística. É no passado que se assentam as tradições e a história de um povo; é aí que ele colhe os acontecimentos e significados que constituem a sua origem e a sua memória colectiva, e a sua identidade, sendo necessário lembrá-las e redescobri-las num tempo de grandes transformações políticas, sociais e culturais. A nossa identidade social e cultural prende-se necessariamente com o nosso passado, e é através da manifestação deste passado na actualidade que nos relembramos do nosso percurso histórico e cultural, e da importância que este tem para a história que construímos no presente. Recorrer à reprodução, adaptação e estudo de estilos caídos em desuso é um recorrer à memória colectiva, um escape do presente para encontrar conforto em épocas passadas consideradas valiosas para a história de cada país. Com este crescente interesse pela herança nacional, começa a afirmar-se na Europa uma cultura relacionada com os monumentos nacionais. No panorama europeu é possível detectar uma maior afinidade para com o estilo gótico que se encontrava mais presente e em maior escala em países como França e Inglaterra, ao contrário de Portugal⁵⁵. Aqui, apesar de por influência estrangeira se dar alguma relevância ao estilo gótico⁵⁶, a predominância do estilo românico por todo o país acaba por lhe dar lugar.

⁵³ KAISER, David Aram – *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 19 e 20.

⁵⁴ SANTEE, Daniel Derrel – *Op. Cit.*

⁵⁵ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 121.

⁵⁶ IDEM - *Ibidem*.

2.3.2. O ROMÂNICO ENQUANTO ESTILO REPRESENTANTE DAS ORIGENS DA NAÇÃO.

*No séc. XIX, a relevante função cultural e cívica da história será reconhecida por diversos historiadores. No culto da memória histórica via-se um meio imprescindível para restabelecer a confiança nacional, tão abalada em alguns sectores da intelectualidade, e preparar a regeneração do país. A tradição histórica era entendida como poderoso vínculo de coesão social e moral.*⁵⁷

O facto de o estilo românico se encontrar ainda tão presente na vida quotidiana dos portugueses, acaba por chamar a atenção dos historiadores e interessados na cultura nacional. Como diz Maria Leonor Botelho, «os monumentos medievais, monumentos contemporâneos da formação das Nacionalidades, vão converter-se, paulatinamente, em símbolos de antiguidade, em símbolos nacionais sacralizados, carregados de valor histórico, que é necessário salvaguardar»⁵⁸.

Uma das principais consequências deste progressivo interesse foi o desenvolvimento de uma historiografia ligada a essa temática. Mas antes de abordados mais a fundo esta circunstância, convém considerar que a Idade Média enquanto objecto de estudo historiográfico só começou a ser tratada autonomamente no século XIX⁵⁹. O mesmo se pode observar no que respeita a investigação acerca da arquitectura deste período, uma vez que a História da Arte enquanto disciplina autónoma ainda não se tinha propriamente instaurado em Portugal.

Uma chamada de atenção inicial para a arquitectura e o seu estado de conservação é mencionada por Lúcia Rosas: o artigo de Alexandre Herculano,

⁵⁷ MATOS, Sérgio Campos – *Historiografia e memória nacional no Portugal do século XIX: 1846-1898*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. p. 73.

⁵⁸ BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. [on-line], III Congresso Internacional da APHA. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 2

⁵⁹ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 43.

publicado em 1837 no periódico *O Panorama*, intitulado “*A Architectura Gótica. Igreja do Carmo em Lisboa*”. Lúcia Rosas considera este artigo um ponto de partida para a discussão sobre o património nacional, durante o século XIX⁶⁰. Será dos primeiros por terras nacionais a incutir afincadamente a ideia do monumento enquanto documento, enquanto objecto de memória que importa tratar e salvaguardar, exaltando sempre o legado medieval, tão querido ao espírito romântico. O seu legado para este tema vai reflectir-se durante todo o século.

De facto, nem o conceito de estilo se encontrava ainda bem desenvolvido, e as primeiras denominações que lhes foram atribuídas retinham frequentemente conotações negativas, tal como a nominação *gótico* – dos Godos, ou seja, bárbara, como de resto nota Maria Leonor Botelho: «*a definição dos estilos é frequentemente acompanhada de juízos de valor relativamente aos mesmos, sendo também ela ainda algo confusa, na medida em que aparece como um conceito novo*»⁶¹. Além disso, em Portugal, a distinção entre o Românico e o Gótico era ainda um pouco difusa.

Deste modo, foi lenta e progressiva a abordagem historiográfica dos objectos arquitectónicos através das suas características e diferenças estilísticas, assim como das suas qualidades artísticas. Um elemento propulsor do desenvolvimento desta historiografia no nosso país foi a influência de literatura estrangeira que tomava Portugal e o seu património como tema⁶².

«*Em 1870 inaugura-se oficialmente a historiografia do românico português*»⁶³, por Augusto Filipe Simões (1835-1884), com a obra *Relíquias da architectura romano-byzantina em Portugal e particularmente na cidade de Coimbra*⁶⁴. Dá-se assim a primeira diferenciação entre os atributos artísticos românicos e góticos, e o

⁶⁰ *Monumentos Pátrios: Entrevista com Lúcia Rosas, entrevistada por Filomena Vasconcelos*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2004. p. 214.

⁶¹ BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. [on-line], III Congresso Internacional da APHA. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 3.

⁶² BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 123.

⁶³ BOTELHO, Maria Leonor. – *Op. Cit.* p. 134

⁶⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – *A Arte Românica em Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1918, p. 5.

desenvolvimento da noção de que esses elementos são essenciais na atribuição de uma cronologia dessa arquitectura. Maria Leonor Botelho faz-nos notar que este autor aponta os estilos romano e bizantino como fazendo parte da origem do românico – as influências romanas sobretudo no que diz respeito à estrutura e as bizantinas no tipo de planta e nos motivos de ornamentação⁶⁵ -, embora a referência às diversas nomenclaturas atribuídas a este estilo denunciem algumas dúvidas em relação às origens do mesmo.

É com Joaquim de Vasconcelos (1839-1936) que se dá uma verdadeira viragem na disciplina que é a História da Arte em Portugal. Considerado o *fundador da História da Arte Portuguesa*⁶⁶, vai aplicar os conhecimentos obtidos na sua formação germânica na melhoria e procura de verdade científica. Não sendo a arquitectura, nomeadamente a românica, o seu único objecto de estudo integrado no seu trabalho, é sem sombra de dúvidas um elemento importante. Um dos seus objectivos passava por analisar as obras da maneira mais cientificamente correcta e completa possível, e uma das formas de o concretizar era ao recorrer à imagem. Todos os seus trabalhos incluíam diversas formas de ilustração, passando pelos habituais desenhos e gravuras, mas adoptando de forma inovadora e frequente a fotografia. Não é por acaso que se desenvolve uma grande amizade entre o investigador e Marques Abreu. Juntos levavam a cabo visitas e expedições aos mais diversos monumentos nacionais, que acabavam registados em fotografia. Logo em 1908, Vasconcelos vai ver publicado, na revista *A Arte*, com direcção de Marques Abreu, o seu *Ensaio sobre a Arquitectura Românica em Portugal*⁶⁷.

Um dos resultados mais importantes dessa relação foi a elaboração de uma exposição levada a cabo no dia 4 de Janeiro de 1914 no Ateneu Comercial do Porto,

⁶⁵ BOTELHO, Maria Leonor. – *Op. Cit.* p. 136.

⁶⁶ BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. [on-line], III Congresso Internacional da APHA. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 10.

⁶⁷ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 177.

intitulada de *Arte Românica em Portugal*, que congregava um vasto acervo fotográfico de Marques Abreu, resultado de anos de trabalho e viagens conjuntas⁶⁸. Não cabe neste momento desenvolver as características desse conjunto documental, que será abordado mais à frente, mas é importante reter o que nessa noite foi dito por Joaquim de Vasconcelos, uma vez que é indicador do momento em que se encontrava a historiografia da arte no que aos estudos sobre o românico diz respeito.

Nessa conferência, dissertou sobre o românico português, e pôs em evidência os trabalhos de investigação realizados até à data, referindo-se, por exemplo, a Augusto Filipe Simões e Manuel Monteiro (este referiremos de seguida), assim como a publicações em periódicos. Não descurou também a análise das cronologias e das nomenclaturas adoptadas até então e ao longo do século XIX. Desta contextualização passa a uma análise mais formal, ainda que relativamente sucinta, sobre as características artísticas desta arquitectura, como a ornamentação ou a organização do espaço, não deixando de referir as alterações a que foram sujeitas ao longo dos séculos. É também de notar a sua preocupação em estudar as diferenças de qualidade entre regiões, nomeadamente no que respeita à ornamentação, mostrando uma vontade de começar a diferenciar obras entre si, não correndo assim o risco de generalizar toda a arquitectura da época, e procurando encontrar um verdadeiro *sentir nacional*⁶⁹. A sua abordagem é cuidada e recorre, a título de exemplo, a documentação contemporânea à época. Nas suas palavras, é necessário «*apreciar e discutir factos, não hypotheses*»⁷⁰.

Manuel Monteiro (1879-1952) tinha causado impressão no panorama da historiografia da arte em Portugal antes, ou melhor, quase em simultâneo com Joaquim de Vasconcelos, uns anos antes da tão afamada exposição de 1914⁷¹. Estudante em

⁶⁸ O conteúdo desta exposição foi publicado mais tarde, em 1918, editada por Marques Abreu. BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. [on-line], III Congresso Internacional da APHA. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 15.

⁶⁹ VASCONCELOS, Joaquim de – *A Arte Românica em Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1918, p. 35.

⁷⁰ VASCONCELOS, Joaquim de – *Op. Cit.* p. 8.

⁷¹ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 177.

Coimbra, viajante nas horas vagas, vai entrar em contacto com diversos locais não só por Portugal fora e dentro da Europa, mas também pelo Egipto⁷². As suas viagens por Espanha e França vão mostrar-se extremamente educativas e pertinentes para o seu trabalho enquanto historiador. É com estes contactos que o seu interesse pelo românico se vai desenvolvendo, acabando por se tornar o tema central da sua obra.

Em 1908, Manuel Monteiro vê publicado um importante estudo – “*Introdução àcerca da architectura românica em Portugal*”, que visava a Igreja de São Pedro de Rates. Este trabalho veio a rivalizar com o artigo de Joaquim de Vasconcelos publicado na *Arte* no mesmo ano, assim como com a obra posterior “*A Arte Românica em Portugal*”. Nessa Introdução, Monteiro discorreu sobre as origens históricas do românico em Portugal, partindo do geral para o particular, reconhecendo as suas origens em França e as respectivas influências em território nacional. Aborda também a questão da contextualização geográfica pois, se alguns aspectos da distribuição deste estilo no nosso país são hoje claros, não o seriam da mesma forma à época. Foi esta mais uma área na qual Manuel Monteiro foi bem sucedido, reconhecendo a predominância da arquitectura românica no Norte do país – e logo a sua inerente ruralidade, noção que será de suma importância nas décadas que se seguiram.

Outros autores poderíamos referir aqui, igualmente importantes ao longo dos últimos decénios de Oitocentos e primeiros do século XX, mas não é objectivo deste trabalho levar a cabo um estudo intensivo e extensivo da historiografia da arte em Portugal à época, pelo que são considerados apenas estes autores de renome que consideramos relevantes para o trabalho em curso.

⁷² BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 179.

2.3.3. O CULTO DOS MONUMENTOS E O NÚCLEO DO PORTO.

O culto dos monumentos veio-se a afirmar gradualmente através dos trabalhos de investigação realizados desde o século XIX – ligados à formação das nacionalidades e progressivamente à arte e arquitectura românicas – que se tornaram um ponto de partida para a consciencialização sobre o estado de conservação da arte e arquitectura. Esse culto teve na exposição de 1914 a pedra lapidar para a sua efectiva propulsão, que visava a sensibilização pública e estatal para a necessidade de conservar estes pilares da nossa história e memória⁷³.

A partir daqui iniciou-se uma batalha travada inicialmente por Joaquim de Vasconcelos e Marques Abreu. As suas armas eram as constantes publicações de divulgação de monumentos, as inúmeras excursões que levavam a cabo sobretudo pelo Norte do país, porque nada substitui a avaliação *in loco*, tanto para a compreensão da arquitectura em si como do estado em que esta se encontrava.

A exposição teve consequências muito positivas e não tardou até que o par encontrasse adeptos da mesma causa, diversas personalidades pertencentes à elite intelectual do Porto, de onde todos provinham. Entre estes, que rapidamente se começaram a reunir na casa e estúdio de Marques Abreu, podemos contar o arquitecto Marques da Silva⁷⁴, os pintores António Carneiro⁷⁵, Artur Loureiro⁷⁶, José de Brito⁷⁷, Joaquim Lopes⁷⁸ e Júlio Ramos⁷⁹, os escultores Teixeira Lopes⁸⁰ e Alves de Sousa⁸¹,

⁷³ BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 200.

⁷⁴ José Marques da Silva, 1869-1947. Arquitecto na cidade do Porto, de obras como a Estação de S. Bento (1896) e o Teatro Nacional de S. João (1910).

⁷⁵ António Carneiro, 1872-1930, pintor naturalista e simbolista.

⁷⁶ Artur José de Sousa Loureiro, 1853-1932. Pintor, viveu e leccionou na Austrália e posteriormente no Porto.

⁷⁷ José de Brito, 1855-1946. Docente na Academia Portuense de Belas Artes.

⁷⁸ Joaquim Francisco Lopes, 1886-1956. Pintor, docente e director na Escola de Belas Artes do Porto.

⁷⁹ Júlio Gonzaga Ramos, 1868-1945. Pintor e professor na Escola Industrial Faria Guimarães, assim como professor particular de pintura no seu atelier.

⁸⁰ António Teixeira Lopes, 1866-1942. Escultor, docente na Academia Portuense de Belas Artes.

⁸¹ António Alves de Sousa, 1884-1922, escultor naturalista. Viveu em Paris durante parte da sua vida. Trabalhou juntamente com o arquitecto Marques da Silva algumas vezes.

António Augusto de Rocha Peixoto⁸², arqueólogo e etnólogo, mas mantendo uma amizade mais próxima com João Augusto Ribeiro (ver imagem 64) e Cândido da Cunha⁸³ (ver imagem 63).

Este *Núcleo* apoiava-se em publicações periódicas que lhes permitissem a divulgação da sua mensagem. Em 1926, Portugal viu renascer uma publicação que tinha visto a luz em 1898⁸⁴, a *Ilustração Moderna*, sob a direcção de Marques Abreu, que se manteve no activo até 1932. Aqui eram publicados diversos artigos sobre monumentos nacionais, sempre com a preferência pelos de estilo românico, divulgação e relatos das diversas excursões que se realizavam aos mesmos, assim como outros textos de relevância cultural. O reconhecimento do trabalho desenvolvido por estas figuras vai, gradualmente, levar ao incremento de medidas de salvaguarda desse património, que sofreu, ao longo dos tempos, de graves actos de vandalização e abandono⁸⁵.

Com o envolvimento mais directo das entidades governamentais, por intermédio de Dr. Alfredo de Magalhães, ministro da Instrução e posteriormente, do Dr. Antunes de Guimarães, ministro da Comércio, foi fundada primeiramente a AGEMN (Administração Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais) em 1920, na dependência do Ministério da Obras Públicas, que tentava centralizar num só organismo todos os serviços de arquitectura e construção civil do Estado e as obras nos monumentos nacionais⁸⁶.

Foi criada em 1929 a DGEMN (Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais), pertencendo inicialmente ao Ministério do Comércio e Comunicações,

⁸² António Augusto da Rocha Peixoto, 1866-1909. Arqueólogo e etnógrafo, dirigiu a Biblioteca Pública e Museu Municipal do Porto.

⁸³ BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) - *Marques Abreu e a Sua Obra. Catálogo e palavras do Engenheiro Mário Pacheco e Dr. A. de Magalhães Basto. Roteiro da Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Edições Marânus, 1955. p. 21.

⁸⁴ Esta primeira edição da *Ilustração Moderna* foi um trabalho conjunto entre Marques Abreu e Cunha Moraes, e foi editada até 1903.

⁸⁵ VASCONCELOS, Joaquim de – *A Arte Românica em Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1918, p. 11 - «(...) os vandalismos não teem conta; os roubos repetem-se impunemente».

⁸⁶ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 335.

transitando para a pasta das Obras Públicas⁸⁷. Foi levado a cargo um enorme empreendimento no âmbito da conservação e restauro dos monumentos nacionais, com ênfase nas construções medievais. Estas intervenções foram ao longo dos anos, publicadas em boletins, sendo a descrição dos trabalhos efectuados acompanhada por um registo fotográfico das mesmas.

⁸⁷ BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 339.

3. BREVE APONTAMENTO HISTÓRICO SOBRE FOTOGRAFIA

3.1. GÉNESE

Convém antes de mais estabelecer as considerações tomadas quanto aos termos adoptados neste capítulo. A palavra *fotografia* vem do grego “*fós*” (luz) e “*grafis*” (pincel) e significa “*desenhar com luz*”. A reflexão de luz é o princípio básico sobre o qual assentam os mecanismos dos processos fotográficos aqui discutidos e como tal, independentemente da terminologia específica a cada um desses processos, considera-se que “*fotografia*” é um termo adequado a adoptar para descrever as representações resultantes das diferentes tecnologias.

A fotografia constitui, actualmente, o meio mais cómodo de gravar e reproduzir uma imagem. A tecnologia actual permite um fácil manuseamento deste meio, assim como uma grande acessibilidade, o que justifica a expressão que a Fotografia assumiu na nossa sociedade. Deste modo torna-se importante estabelecer, no âmbito desta tese, uma pequena introdução histórica no que à Fotografia diz respeito.

No final do século XVIII, a burguesia começou por desenvolver especial interesse em relação à retratística, que até ao momento estava praticamente limitada à aristocracia⁸⁸. Este interesse no retrato próprio teria sido certamente influenciado pelo movimento liberal que despontava e que exacerbava o sentido de individualidade, que assumia uma importância cada vez maior na sociedade⁸⁹. Os novos métodos desenvolvidos de execução de retratos, como a *silhouette* e o *physionotrace*⁹⁰, mais expeditos e menos dispendiosos (que melhor acompanhavam o poder de compra da classe média), vieram de certa forma dar resposta a esse crescente interesse. O número

⁸⁸ NEWHALL, Beaumont - *Photography – A short critical history*. New York: Museum Of Modern Art, 1938. p.13.

⁸⁹ EVANS, Mark – *Edinburgh Companion to Contemporary Liberalism: Evidence and Experience*. London: Routledge, 2001, p. 55. (ISBN 1-57958-339-3)

⁹⁰ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 13.

crescente de artistas amadores também veio, de certa forma, influenciar o desenvolvimento da Fotografia. A pouca desenvoltura prática nas áreas do desenho e da pintura podia ser ultrapassada através processos mecânicos de auxílio. Estes factores vieram a promover a procura de um método mais automatizado de reprodução de imagem, que pudesse competir com os métodos manuais. A intenção era de criar mecanismos que pudessem substituir a perícia de um artista⁹¹.

Antes da invenção da Fotografia, outros meios de reprodução de imagem estavam já disponíveis. A câmara escura, cuja utilização datava já da Renascença, era uma forma de reprodução de imagens bastante utilizada⁹².

Uma pequena caixa era dotada de um orifício localizado numa extremidade e uma superfície translúcida na extremidade contrária. A luz era captada pelo orifício, sendo reflectida na superfície. A imagem providenciada era representada invertida, embora isto pudesse ser contornado através da utilização de espelhos⁹³, como se pode constatar na Figura 1.

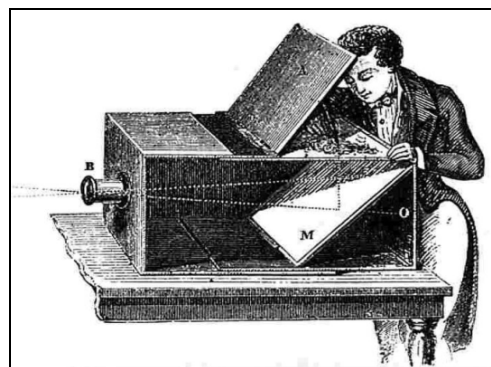


Fig.1: Câmara escura do século XVIII, Autor desconhecido, 1850⁹⁴.

Este seria o conceito básico no qual a Fotografia se viria a apoiar – a reflexão de luz numa superfície sensível.

Foi em 1826 que se registou a primeira imagem fotográfica, da autoria do francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)⁹⁵. No interior de uma câmara escura,

⁹¹ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 12.

⁹² CLARKE, Graham – *The Photograph: A visual and cultural history*. New York:Oxford University Press, 1997. P 12.

⁹³ IDEM – *Ibidem*.

⁹⁴ In

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fd/Camera_Obscura_box18thCentury.jpg/683px-Camera_Obscura_box18thCentury.jpg>

Niépce terá colocado uma placa de estanho revestida a betume da Judeia (derivado de asfalto de petróleo), que tende a endurecer com a exposição ao sol. A placa foi removida da câmara após uma exposição de oito horas e lavada com uma solução de modo a dissolver o betume não endurecido pela luz⁹⁶. Este processo foi baptizado pelo seu autor de *heliografia* (do grego *helios*, o sol).

O resultado, ainda que de qualidade rudimentar, marcou uma cisão com o carácter efêmero dos meios de reprodução disponíveis. Este primeiro *heliógrafo* retrata a paisagem visível do estúdio da casa de Niépce em Saint-Loup-de-Varenes, representado na figura 2.



Fig.2: *La cour du domaine du Gras*, Joseph Nicéphore Niépce, 1826⁹⁷.

O *heliógrafo* viria a ser abandonado em favor de novas técnicas, que iriam conduzir aos princípios da fotografia moderna.

⁹⁵ CLARKE, Graham – *Op. Cit.* p. 12.

⁹⁶ TRACHTENBERG, Alan – *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 5 e 6.

⁹⁷ In <http://www.geog.ucsb.edu/~jeff/115a/history/niepce_1826.jpg>

3.2. EVOLUÇÃO DA FOTOGRAFIA E TECNOLOGIAS ADOPTADAS ATÉ AO INÍCIO DO SÉCULO XX.

A partir de 1829, e até à data da sua morte, Niépce trabalhou em parceria com o conterrâneo Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) de forma a criar mecanismos mais precisos na captura e reprodução de imagens⁹⁸. Em 1839 é publicado um novo processo fotográfico, da autoria de Daguerre, apelidado homonimamente de *daguerreótipo*⁹⁹. Este método primava pela qualidade do detalhe apresentado nas imagens captadas, exibindo definição e clareza nos objectos retratados, qualidade ausente no trabalho de Niépce.

A preparação do *daguerreótipo* consistia na elaboração de uma placa de cobre revestida a prata sensibilizada com vapor de iodo, o que formava uma camada de iodeto de prata sobre a placa, sensível à luz. Usando como suporte uma chapa de vidro, a placa era colocada no interior de uma caixa escura. Através dum pequeno orifício localizado numa das extremidades a placa era exposta à luz. Conforme a incidência de luz, o iodeto de prata reagia, gerando uma imagem latente. A revelação era feita expondo a placa a vapor de mercúrio, que ao reagir com o iodeto de prata afectado pela luz condensava, formando uma liga brilhante. As zonas da placa onde a incidência de luz tinha sido mais intensa, eram mais realçadas em relação às zonas menos expostas. De modo a fixar a imagem, a placa era mergulhada numa solução de hipossulfito de sódio¹⁰⁰.

Os tempos de exposição inicial variavam conforme as condições meteorológicas e luz solar, conforme demonstra a tabela 1:

⁹⁸ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 20.

⁹⁹ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. - *A modernidade fotográfica na obra dos Cunha Moraes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. p. 35.

¹⁰⁰ Descrição do processo em NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 25.

State of the weather	Hours of the day						
	8	9	10	11 to 2	1 to 2	2 to 3	3 and after
Very brilliant and clear, wind steady from W. or N.W., very deep blue sky and absence of red rays at sunrise or sunset. Time Employed:	minutos 15	minutos 8	minutos 6	minutos 5	minutos 6	minutos 7	minutos 12 to 30
Clear, wind from S.W., moderately cold, but a slight perceptible vapor in comparison with above. Time employed:	16	12	7	6	7	8	15 to 40
Sunshine, but rather hazy, shadows not hard, nor clearly defined. Time employed:	25	18	14	12	14	16	25 to 40
Sun always obscured by lightclouds, but lower atmosphere, clear from haze and vapor. Time employed:	30	20	18	16	15	20	35 to 50
Quite cloudy, but lower atmosphere, free from vapors. Time employed:	50	30	25	20	20	30	50 to 70

Tabela 1: Tempos de exposição para o *daguerreótipo*¹⁰¹.

¹⁰¹ SMITH, Frank – *America's First Photography Manual In Image – Journal of Photography In American of the George Eastman House*, Vol. I., No 9. New York: George Eastman House of Photography, December 1952. p. 2.

No mesmo ano de 1839, o cientista Inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877) anuncia a sua invenção, o *calótipo*¹⁰². O seu trabalho na área de fotografia começou a ser desenvolvido em 1833, até ao momento mantido em secretismo. Talbot começou por impregnar nitrato de prata em papel, de modo a torna-lo sensível à luz. Ao colocar o papel previamente revestido com uma solução salina, esta sensibilidade era exponenciada, permitindo obter imagens colocadas sobre o papel, quando o conjunto era exposto à luz. A imagem obtida aparecia com os tons invertidos. De modo a reverter os tons, uma cópia da imagem era feita usando o mesmo processo. Este processo de cópia permitia então, a reprodução ilimitada de cópias a partir de um protótipo com as cores invertidas, respectivamente, negativo e positivos¹⁰³.

O primeiro negativo data de 1835, representado na figura 3, à esquerda, com as cores invertidas e à direita está o respectivo positivo, retratando uma janela da abadia de Lacock. O trabalho desenvolvido por Talbot foi o ponto de partida para a fotografia moderna¹⁰⁴.

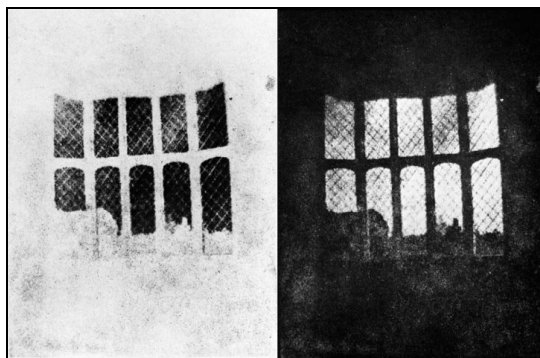


Fig.3: *Latticed Window*, Henry Fox Talbot, 1835¹⁰⁵.

Os *calótipos* eram obtidos através da utilização de uma câmara escura e utilizando negativos em papel sensibilizado (com nitrato de prata para papel normal ou com cloreto de prata para papel “salgado”). O processo de fixação era feito por meio de uma solução de hipossulfito de sódio (para papel normal) ou brometo de potássio (para papel “salgado”).¹⁰⁶ Quando pronto e seco, realizava-se o positivo por contacto directo num papel.

¹⁰² Do grego kalós+typos, respectivamente belo+impressão/imagem. CLARKE, Graham – *Op. Cit.* p. 16.

¹⁰³ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 32.

¹⁰⁴ CLARKE, Graham – *Op. Cit.* p. 15.

¹⁰⁵ In <<http://gregneville.files.wordpress.com/2010/08/talbot-window-neg-21.jpg>>

¹⁰⁶ Calotypes. [on-line] Museum of the History of Science, Oxford, England. Disponível em <<http://www.mhs.ox.ac.uk/features/ephotos/ctypes.htm>>

Inicialmente, o *daguerreótipo* gozou duma maior popularidade do que o *calótipo*. Talbot restringiu a sua criação ao estabelecer licenças de utilização para uso do seu método. O *daguerreótipo*, no entanto, foi adquirido pelo governo francês, que por sua vez disponibilizou a técnica para utilização livre. A acessibilidade ao público e o realismo das imagens reproduzidas (mais nítidas do que as do *calótipo*) permitiu a rápida proliferação do *daguerreótipo* e consequente popularidade do processo fotográfico. No entanto, as limitações técnicas que lhe eram inerentes apresentavam uma série de desvantagens que eventualmente ditariam o seu abandono em favor do *calótipo*.

Devido à baixa sensibilidade à luz o *daguerreótipo* exigia tempos tão longos de exposição que cenas em movimento não eram passíveis de serem captadas pela lente. Mesmo ao realizar retratos, a utilização mais comum para o *daguerreótipo*, o retratado teria de permanecer imóvel uma vez que, ao mínimo movimento, o resultado seria uma imagem desfocada. O alto custo associado aos *daguerreótipos* era também um factor dissuasor. Para além disso, não era possível a criação de negativos, o que impossibilitava a reprodução da imagem. Por sua vez, o *calótipo* era criado a partir de um negativo, através do qual era possível reproduzir um número infinito de fotografias. Todos estes factores conduziram, eventualmente, ao declínio do *daguerreótipo* em favor da fotografia sobre papel.

O vidro era um suporte mais adequado do que o papel para negativos fotográficos. Em 1851, o inglês Frederick Scott Archer desenvolveu o processo do colódio húmido¹⁰⁷. O colódio (um fluido viscoso e transparente, feito através de piroxilina ou algodão pólvora e diluído em partes iguais com álcool e éter)¹⁰⁸ húmido funciona bem como meio ligante da fotografia. Este método permitia gerar negativos de maior qualidade do que aquele gerado pelo *calótipo* e podia ser igualmente reproduzível um sem número de vezes. No entanto, a sua utilização implicava um processo muito laborioso. O colódio seca rapidamente e uma vez seco, perde a sensibilidade à luz. A

¹⁰⁷ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 45.

¹⁰⁸ Colódio Húmido. [on-line] Museu Photographia “Vicentes” – Funchal, Portugal. Disponível em <http://www.photographiamuseuvicentes.com.pt/proc/_colodiohumido.html>

utilização do colódio enquanto húmido exigia a realização de todo o processo de preparação, captura e revelação num curto espaço de tempo. Isto obrigava os fotógrafos a transportar consigo todo o material necessário para produção das fotografias.

Em 1871, o médico inglês Richard Lear Maddox cria uma emulsão de gelatina e brometo de prata que veio a substituir o uso do colódio¹⁰⁹. A aplicação da gelatina seca sobre o vidro permitia uma significativa simplificação do processo. Havia começado uma revolução na fotografia. A comercialização de placas pré-preparadas começou a ser comum, uma vez que estas retinham a sensibilidade à exposição luminosa durante muito tempo, deixando de ser obrigatório revelar as fotografias de imediato. Devido à redução do tempo de exposição necessário, o tripé deixou, progressivamente, de ser um instrumento necessário. Tudo isto ofereceu uma maior liberdade ao fotógrafo, contribuindo para a portabilidade do engenho.

Neste espírito de maior mobilidade e acessibilidade, a empresa Kodak lança a sua primeira câmara em 1888, que era vendida já carregada com um rolo de filme fotográfico, de papel para 100 fotos. Em 1889 inicia a produção de filmes de nitrocelulose, que foram utilizados até 1950¹¹⁰. Os processos fotográficos foram sendo refinados ao longo das décadas seguintes, providenciando um produto final de maior qualidade, assim como um maior conforto e mobilidade no que diz respeito à prática fotográfica.

Esta contínua evolução tecnológica permitiu que a fotografia se transformasse de um privilégio restrito no mais popular meio de representação visual.

¹⁰⁹ NEWHALL, Beaumont – *Op. Cit.* p. 56.

¹¹⁰ CRISTINA, Li - *História da Fotografia* [on-line]. Disponível em
<<http://jornalismo.ufma.br/itz/licristina?s=história+da+fotografia>>

3.3. A OPINIÃO PÚBLICA.

O impacto da Fotografia foi imenso. A sua presença ultrapassou o domínio do analítico e objectivo, atingindo uma dimensão cultural. No entanto, é importante perceber que a reacção na época perante esta nova forma de representação se diferencia em muitos aspectos da postura dos dias de hoje em relação à fotografia.

Como já foi referenciado no capítulo anterior, a fotografia surge motivada pela vontade de registar imagens de forma permanente e expedita. O *daguerreótipo*, o primeiro processo fotográfico bem sucedido, foi recebido de forma reservada entre muitos. Era impossível negar o detalhe apresentado pelo *daguerreótipo*. Por esse motivo, havia alguma incerteza em relação ao futuro das formas tradicionais de representação de imagens. Reacção expectável de quem, pela primeira vez, se apercebe que pode fazer registos permanentes, sem recorrer ao lápis ou ao cinzel. Havia um cepticismo perante a Fotografia e sua utilidade, motivado por incredulidade e receio perante o mecanismo.

Com a difusão da fotografia, parte da elite cultural mostrava o seu desagrado perante o que eles entendiam ser uma vulgarização da arte. Proliferavam as lojas onde se podiam adquirir fotografias de várias temáticas, entre retratos, paisagens, natureza-morta ou reproduções de peças de arte. As vozes descontentes afirmavam que isto promovia um gosto por verosimilhança, destruindo o espírito criativo e a procura da originalidade¹¹¹. Não obstante, o *daguerreótipo* reunia bastante adeptos. Mais notoriamente, Edgar Allan Poe declarou que esta invenção «era a mais importante e porventura o mais extraordinário triunfo da ciência moderna»¹¹². A aceitação da fotografia de uma forma generalizada não tardou muito, com o *daguerrótipo* alcançando grande difusão, ao ser maioritariamente utilizado na retratística. Em 1853, havia 83

¹¹¹ ROSENBLUM, Naomi - *Photography and art: the first phase, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography5.html>

¹¹² DEAS, Michael J. Deas - *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Baltimore: Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1989. p. 8.

galerias de retratos registadas em Nova York, o que atesta a popularidade da invenção¹¹³.

A figura 4 é uma das primeiras representações de um daguerreotipista a trabalhar, datada de 1843. Esta imagem permite analisar como eram executados os retratos nos primeiros anos da fotografia. Um tripé rudimentar serve de apoio à máquina que é posicionada de frente para um cenário montado, onde os retratados se colocavam.



Fig.4: *Jabez Hogg Making a Portrait in Richard Beard's Studio*, Desconhecido, 1843.¹¹⁴.

Devido ao longo tempo de exposição necessário para realizar o *daguerreótipo*, o retratado apoiava-se numa estrutura montada para o efeito, de forma a permanecer imóvel durante o processo. Não é de admirar portanto que na maior parte dos *daguerreótipos* os retratados exibam um semblante pesado e sério¹¹⁵. Este processo lento e mecânico fazia com que os *daguerreótipos* resultassem num simples registo do semblante do visado, sem haver grande personalização do retrato. Tornava-se difícil fazer uma avaliação cuidada do trabalho individual dos daguerreotipistas, o que não permitia determinar com certezas o autor ou o ano dos *daguerreótipos*¹¹⁶.

Surpreendentemente, devido aos baixos custos de produção, a retratística chegou a todos quadros sociais, abrangendo pessoas de todas as classes: trabalhadores comuns; mendigos; nobres e fidalgos¹¹⁷.

¹¹³ CLARKE, Graham – *The Photograph: A visual and cultural history*. New York:Oxford University Press, 1997. p. 15.

¹¹⁴ In <http://www.all-art.org/yapan/History%20of%20Photography/2a_files/image015.jpg>

¹¹⁵ ROSENBLUM, Naomi – *A plenitude of portraits, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography2.html>

¹¹⁶ NEWHALL, Beaumont - *Photography – A short critical history*. New York: Museum Of Modern Art, 1938. P 56

¹¹⁷ IDEM – *Ibidem*.

A documentação e registo de paisagens, tanto urbanas como naturais, é um esforço que em muito antecede a invenção da fotografia. Com o advento desta, tornou-se possível documentar com exacta precisão cenários naturais e arquitectónicos. Primeiro com o *calótipo* e o *daguerreótipo*, os retratos paisagísticos evoluíram rapidamente, diferenciando-se duas vertentes principais no seu registo. Havia um interesse comercial muito forte na captura de paisagens, para serem vendidas ao público em geral (a certa altura, chegou a haver em Londres cerca de 130 estabelecimentos comerciais onde se podiam adquirir postais, entre outras reproduções fotográficas). Por outro lado, o potencial científico era de grande relevo, permitindo retratar fenómenos/paisagens naturais pouco documentadas para estudo posterior¹¹⁸.

O *daguerreótipo* revelava-se como o meio preferido para retratar ambas paisagens naturais e urbanas, devido à qualidade de imagem e capacidade para contraste. Alguns fotógrafos recorriam ao *calótipo* devido à facilidade de reprodução de originais, apesar de apresentar menor definição do que o *daguerreótipo*¹¹⁹. Na década de 1850, a produção fotográfica começa a convergir para o uso do *calótipo* aperfeiçoado (como já referenciado em maior detalhe no capítulo 2.2). Os avanços feitos tornam concebível a execução de projectos mais ambiciosos, em âmbito e dimensão. Começa-se a evidenciar a nível europeu, um esforço consciente em documentar o espólio arquitectónico existente. A iniciativa mais notória terá sido as Missões Heliográficas, organizada em 1851.

Em 1837, foi fundada a Comissão dos Monumentos Históricos em França, supervisionada por Prosper Mérimée (1803, 1870). Tinha como objectivo inventariar o património arquitectónico do país, nomeadamente igrejas, fortes, fortalezas, pontes e castelos¹²⁰. Em 1839, levanta-se a possibilidade de usar a fotografia para ajudar a documentar o trabalho da Comissão mas foi apenas uma década mais tarde, que com a difusão das novas tecnologias fotográficas em França, que Mérimée integra a fotografia

¹¹⁸ ROSENBLUM, Naomi – *Landscape and Architecture, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography3.html>

¹¹⁹ IDEM - *Ibidem*.

¹²⁰ ROSENBLUM, Naomi. "Documentation: Landscape and Architecture." *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997. p. 100

no projecto, argumentando que os avanços feitos com a impressão em papel criavam uma imagem apelativa e precisa, que reflectiam de forma positiva o propósito da Comissão¹²¹. Foram comissionados 5 fotógrafos (Édouard-Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, e O. Mestral) e designada uma região por fotógrafo, com uma lista respectiva de monumentos. Entre eles foram produzidos mais de 300 negativos¹²². Ironicamente, a mestria dos fotógrafos ditou o insucesso da iniciativa. A beleza das imagens apresentadas não reflectia o estado degradado das edificações, não encorajando trabalhos de restauração¹²³.

Não podemos estar seguros de que notícias da missão heliográfica tenham chegado a Portugal, mas parece-nos provável que tenha havido referência a essa iniciativa entre periódicos e jornais da época, que frequentemente nos davam notícias do exterior, ou até uma transmissão mais indirecta através de estrangeiros que por cá tenham passado. De qualquer forma, não houve repercussões práticas imediatas em Portugal. Outro empreendimento de destaque foram as *“Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe”*. Trata-se de um conjunto de gravuras publicadas por Lerebours Natal Paymal (1807-1873) em vários volumes entre 1841 e 1864, incluindo paisagens registadas na Europa, Norte de África e o Médio Oriente.

Por esta altura começa a haver uma mudança de atitude perante o processo fotográfico. Inicialmente o *daguerreótipo* era entendido como um produto isento de intervenção humana, um processo automático e independente. A Fotografia era acolhida como um instrumento da verdade absoluta, por capturar a Natureza de forma isenta. A ideia generalizada era que o fotógrafo não tinha qualquer intervenção no produto final. *«O que era mais interessante na atitude inicial perante a fotografia, era uma quase uniforme falta de reconhecimento pelo fotógrafo como um participante activo nos*

¹²¹ ROGERS, Molly – *Mission Héliographique* [on-line] Disponível em <<http://www.answers.com/topic/mission-h-liographique>>

¹²² ROSENBLUM, Naomi – *Landscape and Architecture, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography3.html>

¹²³ HAEBER, Jonathan -*Mission Héliographique – The Patrimony of Paris in Photos* [on-line] Disponível em <<http://www.terrastories.com/bearings/mission-heliographique-the-patrimony-of-paris-in-photos>>

procedimentos e eventos»¹²⁴. Sendo a Arte uma manifestação do Ser Humano, a Fotografia não poderia assumir um valor artístico, sendo remetida para o plano das ciências (de facto, a importância da Fotografia como instrumento científico era imensa, dada a sua exactidão e celeridade na representação). Dada a novidade desta tecnologia, as primeiras experiências com a Fotografia foram compreensivelmente modestas em ambição, em parte devido à falta de capacidade técnica dos fotógrafos e do equipamento, o que pode, em certa medida, justificar tal recusa da fotografia como uma expressão válida da arte.

Em 1844, volvidos 5 anos desde o anúncio do *calótipo*, Henry Fox Talbot lança, em forma de fascículos, *The Pencil Of Nature* (1844-6), a primeira publicação fotográfica¹²⁵. Numa série de 24 fotografias, Talbot debruça-se especialmente sobre cenas de natureza-morta e arquitectura. Como Arte, a Fotografia implica uma dimensão formal que estava por vezes ausente da sua aplicação enquanto mero documento, sendo criada e interpretada à imagem da pintura. Neste trabalho, Talbot tenta exemplificar como a Fotografia pode ser uma forma de arte. Isto é particularmente visível na peça *The Open Door* (1843), que compõe uma cena do quotidiano, representada na figura 5.

Neste exemplo em particular, o sentido de composição aplicado é notoriamente inspirado pela escola de arte Holandesa. Acerca deste trabalho, Talbot terá dito que «*O principal objectivo (...) é registar o início de uma arte emergente, antes do período (...) em que esta seja conduzida à maturidade por auxílio do talento Britânico*»¹²⁶.



Fig.5: The Open Door, Henry Fox Talbot, 1843¹²⁷.

¹²⁴ SCHLOSS, Carol - *In Visible Light, Photography and the American Writer, 1840-1940*. Oxford University Press Inc, 1989. p.32.

¹²⁵ CLARKE, Graham – *The Photograph: A visual and cultural history*. New York: Oxford University Press, 1997. p. 41.

¹²⁶ Talbot, William Henry Fox - *The pencil of nature : anniversary facsimile / by Larry J. Schaaf*. New York: Hans p. Kraus, Jr. Inc., 1989.

Já aqui referimos a posição redutora adoptada por elementos da comunidade artística e elite cultural, que afirmavam que a fotografia não deveria ser considerada arte pois é o produto dum aparelho mecânico, sem intervenção humana. No entanto, começam a surgir posições declaradamente opostas perante o potencial da fotografia. Muitos consideravam que a fotografia podia ser útil para o avanço das artes, embora não pudesse ser colocada no mesmo patamar que o desenho, pintura ou outros empreendimentos artísticos. Outros iam mais longe, ao afirmar que o processo fotográfico era tão significativo como trabalhos artísticos realizados manualmente, sendo um recurso inestimável na cultura¹²⁸.

No início da década de 1850, impressões fotográficas começam a ser expostas em galerias e salas de exposição. No entanto, estas eram remetidas para secções direccionadas para as ciências. Havia um esforço colectivo por parte dos fotógrafos de modo a que o seu trabalho fosse incluído em exposição de artes, mas repudiado pela comunidade artística, como demonstra a figura 6.

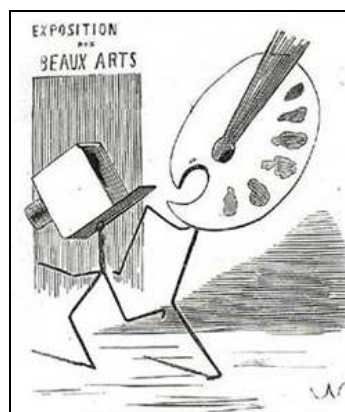


Fig.6: Ilust., *Le journal amusant*, 1857¹²⁹.

Após a introdução do colódio húmido em 1851, registou-se um aumento na produção fotográfica que ajudou a promover a ideia da fotografia como arte, surgindo várias publicações dedicadas à fotografia na Europa e nos Estados Unidos da América¹³⁰. Em 1853 é estabelecida a Photographic Society of London (mais tarde apelidada de Royal Photographic Society), com o objectivo de promover a Fotografia como arte. De facto, a produção de trabalhos fotográficos com declarado intuito artístico

¹²⁷ In <http://www.egss.si/dijaki/razredi%200910/2ma/fotografija/lambergerr/images/Talbot_Slika.jpg>

¹²⁸ ROSENBLUM, Naomi - *Photography and art: the first phase, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography5.html>

¹²⁹ In <http://www.all-art.org/yapan/History%20of%20Photography/5_files/image004%20copy.jpg>

¹³⁰ ROSENBLUM, Naomi - *Ibidem*.

afirma-se na década seguinte, por intermédio de artistas como Oscar Gustave Rejlander (1813-75), Henry Peach Robinson (1830-1901) e Peter Henry Emerson (1856-1936)¹³¹.

Roger Fenton (1819-1869), que ajudou a fundar a Photographic Society of London, em 1854 foi destacado pelo Governo Britânico para documentar a Guerra da Crimeia, onde esteve durante cerca de quatro meses¹³². Fenton não reportou fotografias chocantes ou polémicas, visto que estava condicionado pelas autoridades britânicas, cujo objectivo principal era a documentação do bem-estar das tropas numa guerra que não era apoiada pelos cidadãos ingleses¹³³. A fotografia como exercício de propaganda. Cenas de acção não eram possíveis de captar, graças ao longo tempo de exposição necessário, sendo que Fenton basicamente cingiu-se a documentar as condições de vida no terreno e a paisagem circundante¹³⁴.

A fotografia representada na figura 7 permanece como a fotografia mais famosa do relato da Guerra da Crimeia, assim como uma das mais conhecidas imagens de guerra¹³⁵. Um vale desolado, repleto de bolas de canhão sugere o sofrimento da guerra, exprimindo um sentimento de vazio.



Fig.7: *Shadow of the Valley of Death*, Roger Fentonm, 1855¹³⁶.

Com os avanços tecnológicos, a fotografia torna-se numa comodidade cada vez mais acessível, como já foi discutido neste capítulo. O equipamento torna-se mais fácil

¹³¹ CLARKE, Graham – *The Photograph: A visual and cultural history*. New York:Oxford University Press, 1997. p. 41.

¹³² WOODIS, Woody - *Fenton Crimean War Photographs* [on-line] Library of Congress. Disponível em <<http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/background.html>>

¹³³ LEGGAT, Robert – Fenton, Roger [on-line] Disponível em <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/fenton.htm>>

¹³⁴ WOODIS, Woody – *Ibidem*.

¹³⁵ *Valley of the Shadow of Death* [on-line] Disponível em <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=67114>>

¹³⁶ In <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Fenton_cannonballs_crimea.jpg/784px-Fenton_cannonballs_crimea.jpg>

de manusear e menos custoso, potenciando a produção amadora. A 2 de Dezembro de 1873, é publicada a primeira fotografia na imprensa norte-americana, no *New York Daily Graphic*¹³⁷. A fotografia estava aberta ao público.

¹³⁷ BRENNEN, Bonnie, HARDT, Hanno - *Picturing the Past: Media, History, and Photography (History of Communication)*. Illinois; University of Illinois Press, 1999. p. 187.

4. A FOTOGRAFIA DOS FINAIS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM PORTUGAL.

Enquanto descoberta tecnológica de reprodução de imagem, a Fotografia teve um desenvolvimento relativamente lento em Portugal. As primeiras notícias que deram conta desta invenção, mais precisamente do *daguerreótipo* e, posteriormente, do *calótipo*, podem ser encontradas em periódicos da época – as primeiras notícias de que há registo foram publicadas em 1839 – n’*O Panorama* em Fevereiro, e na *Revista Litteraria*, nº 20. No entanto, apenas no ano seguinte foi publicado o anúncio oficial do Estado francês em relação ao aparecimento do *daguerreótipo*, que pouca emoção suscitou¹³⁸. N’*O Panorama* podemos ler o seguinte:

O INVENTO, ou descobrimento de que vamos fallar, merece um e outro titulo; a natureza e o engenho do homem, podem ahi apostar primasias. A natureza apparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em paineis presenciaes, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metaes polidos, mas em materia que retém o simulacro do objecto visível e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente: isto pelo que toca á natureza. Agora pelo que respeita ao engenho do homem, foi elle quem a forçou a este milagre novo e inesperado. Duas coisas nos dão pena querendo escrever esta noticia; a primeira é que não possamos explica-la e circumstancia-la como cumprira, por fallecerem ainda as precisas e miudas informações; a segunda, que desse mesmo pouco com que um jornal de Paris, o Seculo, nos vem acenando, não nos consente a indole e extensão da nossa folha apresentar senão o pouquíssimo.(...)

É inegavel á vista do que levâmos apontado, que este invento, um dos mais admiráveis de nossos tempos, terá largas consequencias em

¹³⁸ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. – *Casa Fotografia Moraes. A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. p. 38.

*todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo útil e aformoseador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas, ou artísticas, ou moraes, quer de simples divertimento e recreação. O auctor, porém, ainda não declarou o seu segredo; e esta immensa revolução, para arrebentar e espalhar-se por todo o mundo, só aguarda uma palavra d'elle, o seu fiat lux.*¹³⁹

Os primeiros fotógrafos dos quais há registo a realizar trabalho no nosso país eram de nacionalidade estrangeira, sobretudo franceses e ingleses. Diz-nos António Sena¹⁴⁰ que alguns dos primeiros a passarem por Portugal eram ainda daguerreotipistas, como E. Thiesson¹⁴¹, Wenceslau Cifka¹⁴² - que veio a ser mestre de, por exemplo, Carlos Relvas - e P.K. Corentin¹⁴³. Estes foram seguidos por calotipistas como por exemplo Frederick William Flower¹⁴⁴. A passagem destes fotógrafos pelo nosso país foi geralmente de curta duração, já que se deslocavam ao nosso país para realizar trabalhos específicos, sendo a sua presença geralmente divulgada nos periódicos da época¹⁴⁵. O custo elevado da produção do *daguerreótipo*, a técnica utilizada mais comumente à época, limitava o público interessado à burguesia em ascensão, à aristocracia, aos «*homens célebres portugueses mais salientes em "Sciencias, Politica e Artes"*»¹⁴⁶, grupos que possuíam o poderio económico necessário à obtenção destas reproduções¹⁴⁷.

¹³⁹ In *O Panorama*, 3º Vol., Nº 94, 16 de Fevereiro de 1839.

¹⁴⁰ SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. p. 27 e 37.

¹⁴¹ E. Thiesson - Não nos foi possível apurar data de nascimento deste fotógrafo.

¹⁴² Wenceslau Cifka, checo, nascido cerca de 1815, veio para Portugal a pedido do futuro rei-consorte D. Fernando de Saxe-Coburgo. In SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. p. 37

¹⁴³ P. K. Corentin - Não nos foi possível encontrar qualquer elemento biográfico sobre este fotógrafo. retratista francês, ter-se-á deslocado a Portugal com o intuito de ensinar daguerreotipia, e foi ele o responsável pela «*primeira publicação portuguesa sobre fotografia*», *Resumo Histórico da Photographia*, em 1852. IDEM, p. 38.

¹⁴⁴ Frederick William Flower, escocês, nascido a 1815, veio para Portugal aos dezanove anos e realizou alguns dos primeiros calótipos de paisagens e cenas do nosso país. Em 1874 foi para Inglaterra, mas morre no Porto em 1889. In http://grimpilsretrogress.com/fw_flower.htm (16/09/2011, 00:50).

¹⁴⁵ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. - *Op. Cit.* p. 41 e 42.

¹⁴⁶ MARQUES, Catarina Miranda Basso - *Op. Cit.* p. 133.

¹⁴⁷ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. - *Op. Cit.* p. 42.

A maioria destes daguerreotipistas trabalhava com estúdios ambulantes, executavam acima de tudo retratos e deslocavam-se por todo o país. No entanto, havia também aqueles que se estabeleciam com um estúdio e a publicidade feita nos periódicos, atraía curiosos como António Feliciano de Castilho, que publicou um artigo interessante, referindo-se a E. Thiesson, que realizava retratos pelo método do *daguerreótipo*:

(...)- *Mr. Thiesson, de Paris, não tem duvida nenhuma.*

- *Pintor?...*

- *Não.*

- *Pintor de retratos...*

- *Tambem não; Mr. Thiesson, retratista.*

- *Não percebo a differença.*

- *Em casa de Mr. Thiesson não se vê nem pincel, nem palheta, nem lápis, nem sequer uma penna n'um tinteiro ao pé de uma folha de papel.*

- *Até aí não há nada de extraordinario; mas parecia-me ter percebido que elle se occupava em tirar retratos, por signal a 4\$800 reis; e era para isso... Em seis retratos meus, que tenho mandado fazer, por diversos artistas, para dar á minha noiva, uns em miniatura, outros em claro-escuro, outros a oleo, tenho sido até hoje tão feliz, que, se ella tivesse a indiscrição de os mostrar, daria a mais horrorosa ideia da sua constância; julgal-a-hiam namorada de seis pessoas diferentes, inclusivamente de meu avô, e de outro individuo que poderá vir a ser meu neto ainda antes de eu ser caduco.*

(...) *Quinze minutos depois de operações mysteriosas em quarto escuro, fechado, e sem testemunhas, Mr. Thiesson voltou trazendo na mão o mais cabal e irreprehensivel de todos os retratos; um verdadeiro espelho com memória.*¹⁴⁸

¹⁴⁸ In *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, Janeiro, 1845; in SENA, António – *Op. Cit.* p. 30.

Já vimos em capítulo anterior como a Fotografia logo de início provou ser uma tecnologia útil para o desenvolvimento das Ciências. Conhece-se um caso em Portugal que une essa área à Criminal – o registo daguerreotipado do crânio do assassino Francisco de Mattos Lobo. A Revista Universal Lisbonense publica a seguinte notícia: «*Sexta-feira passada, no Pateo do Hospital de S. José, trasladou-se para chapa de cobre, segundo o methodo de Daguerre – a imagem do craneo de Mattos Lobo – saiu perfeitissima. Se os estudos phrenologicos são d'alguma importancia, muitos bons serviços poderá n'este uso prestar o Daguerreotypo. Por via d'elle se-poderão multiplicar infinitamente os gabinetes phrenologicos – enriquecendo-se cada um d'elles com as preciosidades de todos os outros*»¹⁴⁹. Pensa-se que esta imagem tenha sido reproduzida por J. Legrand, gravador¹⁵⁰, em 1942. Não se sabe é qual o método utilizado para essa reprodução – se um desenho a partir de *daguerreótipo*, uma gravura ou um *daguerreótipo* efectivamente. Sabemos, isso sim, que a Fotografia viria a ser utilizada frequentemente para identificações criminais¹⁵¹. Além disso, foi útil para outras áreas da Ciência, como a Geografia, a Geologia, a Botânica e a Medicina.

No que diz respeito a estes fotógrafos estrangeiros, dos primeiros a produzir obra em Portugal foi o escocês Frederick William Flower. Estima-se que o ano em que começou a praticar a Fotografia foi 1849, utilizando sobretudo as técnicas do *calótipo* e do colódio húmido¹⁵², embora a maioria dos seus trabalhos estejam datados entre os anos de 1853 e 1858. Maria do Carmo Serén diz-nos que «*são, ao que se conhece, as mais antigas fotografias do Porto*»¹⁵³, o que ilustra a grande importância que terão tido no panorama da Fotografia portuguesa. Não foi só o Porto que chamou a atenção de Flower, uma vez que o grosso da sua produção fotográfica terá sido realizado no Norte de Portugal¹⁵⁴.

¹⁴⁹ In *Revista Universal Lisbonense*, nº 31, 5 de Maio de 1842, p. 374, in MARQUES, Catarina Miranda Basso – *A Retratação em Portugal e a Introdução da Daguerreotipia (1830-1845)*. p. 123.

¹⁵⁰ SENA, António – *Op. Cit.* p. 31.

¹⁵¹ SENA, António – *Op. Cit.* p. 50.

¹⁵² SERÉN, Maria do Carmo – *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001. p. 17.

¹⁵³ IDEM - *Ibidem*.

¹⁵⁴ SENA, António – *Op. Cit.* p. 37.

P. K. Corentin foi o autor da primeira publicação sobre Fotografia publicada em Portugal, no ano de 1852 – *Resumo Histórico da Photographia*¹⁵⁵.

Veio a abrir um estúdio fotográfico na cidade do Porto, um ano depois¹⁵⁶.



Fig.8 Chapel Bom Sucesso (sic)- Oporto Camera in foreground, Frederick William Flower, 1849-59¹⁵⁷.

Verificamos assim que foi na década de 50 que a prática da Fotografia se começou a expandir em Portugal. Apesar de Flower já fazer uso das técnicas do *calótipo* e do colódio húmido, e E. Corentin também ter adoptado esta última por volta de 1857¹⁵⁸, era o *daguerreótipo* que mais popularidade angariava. Como já vimos anteriormente, o Porto era uma cidade com uma abertura bastante grande à novidade, e como tal foi fácil a introdução da Fotografia, mais do que em Lisboa, a título de exemplo¹⁵⁹. Dos primeiros fotógrafos portugueses a estabelecerem-se na Invicta temos o daguerreotipista João Baptista Ribeiro¹⁶⁰ e Miguel Novaes, e em Lisboa os irmãos Gomes e José Nunes Silveira¹⁶¹.

Posto isto, é necessário ressaltar que os fotógrafos nos quais iremos incidir mais afincadamente neste capítulo praticaram sobretudo na cidade do Porto. Além de, como vimos, ser uma cidade com grande aceitação perante esta nova técnica, também Marques Abreu se estabeleceu no Porto, e a maioria das suas relações também aí se

¹⁵⁵ SENA, António – *Op. Cit.* p. 40.

¹⁵⁶ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 19.

¹⁵⁷ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 31.

¹⁵⁸ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 21.

¹⁵⁹ SENA, António – *Op. Cit.* p. 40.

¹⁶⁰ João Baptista Ribeiro, nascido em 1790 em Vila Real, vem receber a sua formação artística ao Porto, e viria a ser o primeiro director da *Academia Portuense de Bellas-Artes*, em 1836. In SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. p. 40.

¹⁶¹ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. – *Op. Cit.* p. 44.

encontravam, pelo que nos parece importante estabelecer quais foram alguns dos fotógrafos a deixar legado nesta cidade.

João Baptista Ribeiro, desenhador e pintor de formação, realizou dois retratos em *daguerreótipo* de Alexandre Herculano – ambos em 1854; um deles, em formato de busto, é o mais conhecido e divulgado do historiador, sendo que o outro o representa de corpo inteiro, sentado e apoiado numa mesa¹⁶².



Fig.9: João Baptista Ribeiro, retrato de Herculano 1854¹⁶³.



Fig.10: João Baptista Ribeiro, retrato de Herculano 1854¹⁶⁴.

Miguel Novaes estabelece o seu estúdio também em 1854, na Rua do Bonjardim, e pratica sobretudo a retratística¹⁶⁵. Além disso, da sua autoria conhecem-se

¹⁶² SENA, António – *Op. Cit.* p. 40.

¹⁶³ SENA, António – *Op. Cit.* p. 41.

¹⁶⁴ SENA, António – *Op. Cit.* p. 41.

¹⁶⁵ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 19.

algumas publicações sobre aspectos técnicos da Fotografia, nomeadamente no *Jornal da Associação Industrial Portuense*, em 1857¹⁶⁶.

Com a evolução nas técnicas fotográficas, foi possível uma maior vulgarização da prática da Fotografia, o que consequentemente levou a um aumento de profissionais na área, a partir da década de 60¹⁶⁷. Mas foi também neste período que começaram a aparecer os primeiros amadores, atraídos pela maior facilidade de manuseamento e pela diminuição dos custos que a prática implicava¹⁶⁸. Ainda assim, estes não eram reduzidos o suficiente para ser possível abranger outras camadas da sociedade que não as endinheiradas. Uma solução menos dispendiosa que se encontrou para que mais pessoas tivessem acesso à Fotografia foi as *cartes-de-visite*¹⁶⁹, que muito se popularizaram nas décadas de 1850 e 1860¹⁷⁰.



Fig. 11: *Cartes-de-visite*, André-Adolphe-Eugène Disdéri ¹⁷¹.



Fig. 12: *s/a, s/d*¹⁷².

¹⁶⁶ SENA, António – *Op. Cit.* p. 40.

¹⁶⁷ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 40 a 42.

¹⁶⁸ PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. – *Op. Cit.* p. 52.

¹⁶⁹ As *cartes-de-visite* foram patenteadas em 1854 pelo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri. Disdéri elaborou uma máquina com quatro lentes, que originava oito negativos de pequenas dimensões numa placa de dimensões regulares. Esta placa era depois cortada em oito pequenos retratos, que eram colados em cartões. Os custos reduzidos deste processo popularizaram-no e tornaram-no acessível a um maior número de pessoas.

Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/97197/carte-de-visite#ref251770>>

¹⁷⁰ MARQUES, Catarina Miranda Basso – *Op. Cit.* p. 198.

¹⁷¹ In <<http://media-2.web.britannica.com/eb-media/18/44118-004-5A9AF77C.jpg>>

¹⁷² SENA, António – *Op. Cit.* p. 63.

Um dos fotógrafos portugueses que fazia parte deste conjunto de amadores que foi crescendo é Carlos Relvas¹⁷³. Nascido no seio de uma família abastada, teve uma educação ligada às Letras e às Ciências¹⁷⁴, o que certamente lhe facilitou o acesso e a compreensão de um instrumento da Ciência, como o era a Fotografia na altura. O conforto financeiro com que viveu permitiu-lhe investir seriamente nos instrumentos necessários à realização da Fotografia, assim como num estúdio muitíssimo completo na sua propriedade na Golegã, tornando-o num dos fotógrafos amadores mais informados, capazes e conceituados do nosso país. Iniciou a actividade como fotógrafo por volta de 1862¹⁷⁵, e dedicou-se a uma panóplia de temáticas – da retratística à paisagem, aos costumes e aos edifícios e monumentos portugueses. Terá sido um dos primeiros a introduzir a técnica da *fototipia*¹⁷⁶ em Portugal¹⁷⁷. Chega a participar em exposições no estrangeiro, em Paris e Viena por exemplo, e fez parte da Société Française de Photographie¹⁷⁸. Participou em diversas publicações nacionais com escritos sobre Fotografia, nomeadamente n’O *Panorama Photographico de Portugal* (1869-1874) e n’A *Arte Photographica* (1884-1885)¹⁷⁹.

Outro fotógrafo que desde cedo fez uso da *fototipia* foi o alemão Emílio Biel (Carl Emil Biel), que chegou a Portugal no ano de 1857, permanecendo em Lisboa por cerca de três anos para em 1860 se estabelecer definitivamente no Porto¹⁸⁰. O seu empreendedorismo em diversas áreas do saber – fundou uma empresa de instalação de luz

¹⁷³ Carlos Relvas nasceu em 1838 no Palácio do Outeiro, na Golegã.

¹⁷⁴ In <<http://www.casarelvas.com/site/pt/php/vida.php>>

¹⁷⁵ VICENTE, António Pedro – *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. p. 26.

¹⁷⁶ «*fototipia*: processo de impressão fotomecânico, comercializado a partir de 1868, que permite imprimir muitas provas a partir da mesma matriz, com excelente reprodução dos meios-tons, detalhe minucioso nas sombras e a aparência de fotografias reais. A rede deste processo fotomecânico, irregular, é dificilmente perceptível à vista desarmada, pelo que a semelhança com as provas fotográficas é notável.» in <http://artephotographica.blogspot.com/2009/03/f-ototipias.html> (25 de Setembro, pelas 17:10).

¹⁷⁷ «Gollegã, Junho de 1875. Consegui ha pouco introduzir em Portugal o processo de Phototypia de Monsieur C. H. Jacobi de Neuerdorf, e tenho agora a honra de apresentar a V. Exa algumas provas inalteraveis dos meus primeiros ensaios neste genero de trabalho.» In SENA, António – Op. Cit. p. 70.

¹⁷⁸ In <http://www.casarelvas.com/site/pt/php/vida.php> (24 de Setembro de 2011, pelas 19:05).

¹⁷⁹ SENA, António – Op. Cit. p. 58, e SENA, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 29.

¹⁸⁰ SERÉN, Maria do Carmo – Op. Cit. p. 56 e 57.

eléctrica, uma fábrica de botões e outras ligadas à fotografia e à tipografia – permitiu-lhe o investimento na oficina Photographia Emílio Biel, assim como nas tecnologias mais avançadas¹⁸¹. As temáticas mais comumente retratadas por Biel eram as habituais na Fotografia da época – paisagens, costumes, arquitectura e, neste caso em particular também as linhas de caminhos-de-ferro¹⁸². Uma das suas obras mais relevantes, em colaboração com diversos autores da época foi a publicação *A Arte e a Natureza em Portugal*, entre 1902 e 1908, que se dividiu em oito fascículos¹⁸³.

José Augusto Cunha Moraes, dedicou-se ao registo de «*aspectos etnográficos, paisagísticos e a implantação dos colonos portugueses*»¹⁸⁴. Foi colaborador de Emílio Biel na sua oficina e fotógrafo n' *A Arte e a Natureza em Portugal*. No entanto, um dos seus trabalhos mais valiosos foi realizado em nome próprio e juntou um vasto conjunto de fotografias suas realizadas em África – *África Occidental – álbuns e collecções de vistas e costumes affricanos*, entre 1885 e 1888¹⁸⁵. Posteriormente irá colaborar com Marques Abreu numa primeira edição d' *A Ilustração Moderna*, entre 1898 e 1903.

No entanto, um dos seus trabalhos mais valiosos foi realizado em nome próprio e juntou um vasto conjunto de fotografias suas realizadas em África – *África Occidental – álbuns e collecções de vistas e costumes affricanos*, entre 1885 e 1888¹⁸⁶.



Fig.13: *Caçada ao hypopotamo*, J.A. da Cunha Moraes, 1878¹⁸⁷.

¹⁸¹ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 68.

¹⁸² SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 69. Os seus registos das linhas de caminhos-de-ferro devem-se ao facto de a sua empresa de instalações eléctricas ter sido responsável pela electrificação de inúmeras estações de comboios. É possível encontrar algumas destas fotografias numa das suas publicações, o *Album de Caminho de Ferro do Douro* (1900-1910).

¹⁸³ SENA, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 53.

¹⁸⁴ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 68.

¹⁸⁵ SENA, António – *Op. Cit.* p. 88.

¹⁸⁶ IDEM – *Ibidem*.

¹⁸⁷ SENA, António – *Op. Cit.* p. 107.

A caminho do virar da centúria, destacamos dois fotógrafos que enveredaram por um caminho temático um pouco diferente do que fora praticado até então. Falamos de Aurélio Paz dos Reis e Joshua Benoliel. Aurélio Paz dos Reis, além de fotógrafo foi um dos introdutores do cinema em Portugal¹⁸⁸. Ficou mais conhecido pela sua fotografia de rua e de assuntos e acontecimentos ligados ao desenvolvimento do republicanismo em Portugal. Como nos diz Maria do Carmo Serén, foi um “*protofotojornalista*”¹⁸⁹. A sua obra dá-nos a conhecer as movimentações da cidade do Porto, nas suas mais variadas festividades e tragédias (tais como as inundações e o surto de peste bubónica em 1899).

O trabalho de Paz dos Reis abriu, de certo modo, o caminho à grande obra de fotojornalismo de Joshua Benoliel¹⁹⁰. O seu trabalho enquanto “*repórter free-lancer*”¹⁹¹ é original no nosso país e deixou-nos um legado imenso para esta área da Fotografia. Profissionalizando-se por volta de 1902, trabalhou enquanto fotógrafo independente para um grande número de periódicos do seu tempo, e «*durante mais de 15 anos, Benoliel vai tornar-se na memória visual dessa época “convulsa” que assistiu a acontecimentos tão díspares quanto fundamentais como as grandes catástrofes, as convulsões extraordinárias (a revolução republicana), os atentados (o regicídio, a morte de Sidónio Pais), as grandes revoltas e manifestações (14 de Maio, Sidónio Pais, greves, 1º de Maio, comícios republicanos)*»¹⁹². Mas o seu trabalho enquanto fotojornalista não se restringiu ao registo de eventos políticos. A Fotografia do quotidiano fez igualmente parte significativa do seu repertório – o quotidiano citadino¹⁹³, não tanto o rural, como acontece noutros fotógrafos deste período.

Podemos facilmente considerar que o legado de Domingos Alvão foi, e continua a ser, dos fotógrafos mais importantes e impactantes em Portugal. Nascido em 1869, é

¹⁸⁸ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 136.

¹⁸⁹ IDEM - *Ibidem*.

¹⁹⁰ IDEM - *Op. Cit.*, p. 196.

¹⁹¹ SENA, António – *Op. Cit.* p. 55.

¹⁹² BORGES, José Pedro de Aboim – *Joshua Benoliel: Rei dos fotógrafos*. Lisboa: [s.n.], 1984. p. 26.

¹⁹³ SENA, António – *Op. Cit.* p. 176.

herdeiro da tradição do naturalismo e representante da nova vaga pictorialista¹⁹⁴, que irá aplicar à sua fotografia, que se viria a adaptar na perfeição aos ideais nacionalistas e à valorização da ruralidade durante o Estado Novo, que lhe consagrou o papel de “*fotógrafo do regime*”¹⁹⁵. Foi discípulo de Emílio Biel, o que se reflecte nos temas trabalhados – sobretudo no que às paisagens e costumes diz respeito. Alvão imprimiu grande valor estético aos seus trabalhos, preocupando-se com o detalhe e a construção da cena. Não era – em parte porque o próprio processo ainda não o permitia totalmente – uma fotografia espontânea, e o próprio Alvão fala-nos da sua preparação:

*Estes meus trabalhos são, por via de regra, preparados. Caminho, encontro um trecho de paisagem, lombo um palminho de cara agradável e fixo o tripé. Depois, segundo o meu critério artístico, disponho a personagem, conjugando-a o mais harmoniosamente possível com o cenário, e disparo a máquina. (...) Ninguém calcula o esforço enorme, esgotante, arrasador que eu tenho de realizar para conseguir um cliché interessante. São horas que se gastam para uma só fotografia.*¹⁹⁶

Alvão reuniu um grande conjunto de fotografias que representavam paisagens e costumes, sobretudo do Norte do país, e cuja série intitulou de *Quadros da Paisagem Artística e Costumes Portugueses*¹⁹⁷. Com esses trabalhos veio a participar em diversas exposições nacionais e internacionais, arrecadando um número considerável de prémios. Em 1833, a Casa Alvão foi contratada pelo Instituto do Vinho do Porto para realizar um levantamento de diversos aspectos do Douro vinhateiro¹⁹⁸. Alguns desses trabalhos viriam a tornar-se nos mais reconhecíveis do Alvão.

¹⁹⁴ SENA, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 70.

O Pictorialismo surgiu na Fotografia devido à necessidade de a elevar ao estatuto de Arte, numa altura em que este era discutível. A Fotografia tentou assim uma aproximação estética à Pintura, manipulando os assuntos ou a própria fotografia. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$pictorialismo](http://www.infopedia.pt/$pictorialismo)>.

¹⁹⁵ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 203.

¹⁹⁶ *Declarações de Alvão a Abel Barbosa* in *O Mundo*, Lisboa, 10 de Dezembro de 1913, In SENA, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 71.

¹⁹⁷ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 203.

¹⁹⁸ *Fotografia Alvão* [on-line] Centro Português de Fotografia. Disponível em



Fig.14: *Sem título*, Domingos Alvão, sem data¹⁹⁹.



Fig.15: *Sem título*, Domingos Alvão, sem data²⁰⁰.

<<http://digitalq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=329>>

¹⁹⁹ In <<http://media-2.web.britannica.com/eb-media/18/44118-004-5A9AF77C.jpg>>

²⁰⁰ SENA, António – *Op. Cit.* p. 63.

Vai ainda estar envolvido num marco importante em Portugal – a *Exposição Colonial* de 1934, no Palácio de Cristal do Porto, a qual esteve encarregue de documentar fotograficamente de forma integral²⁰¹.

Terminamos assim uma síntese de características da Fotografia em Portugal até meados do século XX, explorando algumas temáticas e fotógrafos que nos pareceram relevantes para este estudo. Concluimos com a segurança de que Portugal viu surgir, até essa data, um grande número de fotógrafos de qualidade, que nos deixaram um legado que reflecte bem a ambiência do seu tempo.

²⁰¹ SERÉN, Maria do Carmo – *Op. Cit.* p. 288.

5. A FOTOGRAFIA DE MARQUES ABREU.

5.1. APONTAMENTOS BIOGRÁFICOS E PERCURSO PROFISSIONAL.

José Antunes Marques Abreu nasceu em 1879, na região da Beira Alta, freguesia de Mouronho, no concelho da Tábua. Frequenta a Escola da Carapinha até aos seus 12 ou 13 anos, altura em que fica ao cuidado do seu Tio Dinis, que era proprietário de uma farmácia em Tábua. Passado cerca de ano e meio Marques Abreu muda-se para Coja, onde permanece trabalhando enquanto «*praticante de Farmácia*»²⁰². Por esta altura da sua vida é curioso considerar um facto que se prende com as suas ocupações de tempos livres: o gosto que desenvolveu por gravar carimbos e sinetes com canivetes e buris. Desde cedo se parece ter reflectido uma tendência quase que natural para essa área em particular.

O mundo mais pequeno do interior deixou de estar em consonância com a fome de conhecimento e vontade de mudar de Abreu. Rapidamente deixou Coja para se deslocar a Lisboa, onde também permaneceu pouco tempo, acabando por se estabelecer no Porto. Era o ano de 1893 e Marques Abreu tinha apenas quinze anos. A sua experiência na área farmacêutica valeu-lhe emprego em duas farmácias na cidade do Porto – uma na Rua de Costa Cabral e a outra na Rua Nova da Alfândega.

O seu percurso profissional em muito se alterou passado pouco tempo, resvalando finalmente para uma das áreas que faria parte integrante da sua vida – a das artes gráficas. Sabemos que frequentou o curso de Desenho Elementar da Escola Industrial Faria Guimarães, ainda que não conheçamos a data em que o fez²⁰³. Começou a trabalhar na oficina de Germano Courrège, que detinha o primeiro *atelier* de gravura

²⁰² BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) - *Marques Abreu e a Sua Obra. Catálogo e palavras do Engenheiro Mário Pacheco e Dr. A. de Magalhães Basto*. Roteiro da Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto: Edições Marânus, (Jun.) 1955. p. 14.

²⁰³ SILVA, Graça – *José Antunes Marques Abreu (Tábua, 1879 – Porto, 1958): Fotógrafo e Fotogravador Portuense de Excelência* in GFM Grafema, nº 2, 2010. p. 4.

química de fotogravura existente em Portugal²⁰⁴, e onde fez a sua primeira zincogravura²⁰⁵. Não tardou em encontrar-se envolvido no outro campo que sempre faria parte do seu percurso – a Fotografia –, ao trabalhar na *Fotografia Universal*. N’*O Primeiro de Janeiro* voltou à sua actividade enquanto gravador para dirigir as oficinas de fotogravura do jornal.

Estes trabalhos vão culminar com um jovem Marques Abreu enquanto proprietário da sua própria oficina, onde realizava trabalhos de zincogravura, similo-gravura e fotogravura – nasciam os *Ateliers Marques Abreu* em 1898, na rua de S. Lázaro, em sociedade com Cunha Moraes²⁰⁶. O sucesso dos seus *Ateliers* levou a que neste chegassem a trabalhar cerca de trinta funcionários²⁰⁷. O seu trabalho nas artes gráficas cedeu-lhe ainda lugar enquanto professor na recente Escola Industrial Infante D. Henrique, sendo nomeado Mestre da Oficina de Gravura Química nesta escola em 1932²⁰⁸. José Marques Abreu faleceu no Porto, a 3 de Julho de 1958.

²⁰⁴ BASTO, Artur de Magalhães (*et. al.*) – *Op. Cit.* p.16.

²⁰⁵ SILVA, Graça – *Op. Cit.* p. 4.

²⁰⁶ IDEM - *Ibidem*.

²⁰⁷ SILVA, Graça - *Op. Cit.* p. 5.

²⁰⁸ SILVA, Graça - *Op. Cit.* p. 6.

5.2. A SUA LIGAÇÃO AO NÚCLEO DO PORTO E AO CULTO DOS MONUMENTOS.

Já fizemos notar em capítulo anterior a forte relação que Marques Abreu desenvolveu com os monumentos nacionais. As suas próprias palavras nos mostram o apreço que sentia por essa “*causa*”: «*Os monumentos romanicos do norte só me devem muito sacrificio, anos de vida canseirosa, que eu aliás lhes entrego de todo o meu coração. Que sou o maior propagandista dessa especie architectonica diz-se. Serei, mas só por amor por ela e pelo meu país*»²⁰⁹.

É necessário não esquecer que muitas das primeiras publicações sobre este tema são da autoria de teóricos e investigadores estrangeiros²¹⁰, mas das quais haveria conhecimento e exemplares em Portugal. Um grande número desses trabalhos, realizados por diferentes autores ao longo de um período de quase um século, recaía sobre a arquitectura medieval nacional²¹¹, o que em tudo vai de encontro às ideologias da época, seja em Portugal, Espanha, França ou Inglaterra. Numa altura em que a História da Arte ainda despontava no nosso país e a formação de muitos dos autores nacionais no que a esta temática diz respeito era incipiente, é natural que esses trabalhos se encontrassem presentes na sua formação praticamente auto-didacta.

O que sabemos é que desde cedo Marques Abreu teve contacto com algumas personalidades do meio cultural da cidade do Porto. A sua casa e escritório em São Lázaro eram um ponto de encontro para convívio e discussão entre algumas dessas figuras. Artistas, intelectuais, amigos sempre a frequentaram mesmo que Abreu não pudesse estar presente. Era como que um espaço aberto para colocar em dia os temas do

²⁰⁹ In “*A Arte em Portugal. Monumentos Romanicos. Escavações reveladoras. Uma zona rica de Arte romanica. Restauro e reintegração de monumentos. Ouvindo Marques Abreu*” In Diário de Notícias, 18 de Setembro de 1927, citado em BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

²¹⁰ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Porto: Dissertação de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. p. 57.

²¹¹ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Porto: Dissertação de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. p. 58.

momento e leitura de periódicos e jornais²¹². Este convívio em muito terá influenciado o seu trabalho, os seus desejos e objectivos.

Mas foi com Joaquim de Vasconcelos que se associou mais frequentemente para as suas investigações e empreendimentos no que diz respeito aos monumentos nacionais. «*Como quem traz uma chama sobrenatural a brilhar-lhe na alma, Marques Abreu consagrou a sua vida a essa cruzada esclarecida; aplicou-lhe quase exclusivamente, num esforço fecundo, infatigável, desinteressado e brilhantíssimo, cem por cento nacionalista, à tarefa de chamar a atenção para o nosso património artístico e de nos deixar o «inventário sistemático» das principais «reliquias históricas» da nossa arquitectura*»²¹³.

Dos cerca de quinze anos que Marques Abreu passou a trabalhar com Joaquim de Vasconcelos²¹⁴, reunindo informação e fotografias dos monumentos românicos em Portugal, resultou a exposição de 1914, que já referimos, e que ainda hoje é de suma importância para o estudo do Românico em Portugal – *A Arte Românica em Portugal*. O livro resultante da conferência dada no dia 4 de Janeiro desse ano, juntamente com as fotografias apresentadas veio a ser publicado apenas em 1918, pelas Edições Ilustradas Marques Abreu.

A informação acerca daqueles quinze anos leva-nos a concluir que Marques Abreu terá iniciado este levantamento de iniciativa própria pela mesma altura em que funda o seu *atelier*, em 1898, com o “patrocínio” de Cunha Moraes. Aliás, é nesse mesmo ano que é publicada uma primeira edição de *A Ilustração Moderna* pelos Ateliers Marques Abreu, dirigida artisticamente por este, estando a parte literária a cargo de Oliveira Passos. Este periódico funcionou até 1903, não sem interrupções nas suas publicações, como meio divulgador de alguns monumentos nacionais.

Esta primeira fase d’*A Ilustração Moderna* foi o início do seu trabalho em diversos periódicos, sobretudo enquanto editor, director e fotógrafo. Logo em 1905 foi

²¹² BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) - *Marques Abreu e a Sua Obra. Catálogo e palavras do Engenheiro Mário Pacheco e Dr. A. de Magalhães Basto*. Roteiro da Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto: Edições Marânus, (Jun.) 1955. p. 21.

²¹³ IDEM - *Op. Cit.* p. 22 e 23.

²¹⁴ BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 188.

publicado pelos seus *ateliers* e sob a sua direcção a revista *Arte. Archivos de Obras de Arte*, que foi editada até ao ano de 1912²¹⁵. Esta revista focava-se sobretudo no panorama artístico nacional, apresentando trabalhos de artistas portugueses como Soares dos Reis e Teixeira Lopes.

Mas não só como editor trabalhou Marques Abreu, tendo sido publicado em 1914 o seu livro *Album do Porto*, que apresentava clichés seus com diversos assuntos da cidade do Porto, nomeadamente um registo do elevado estado de degradação do Convento da Serra do Pilar em Vila Nova de Gaia, e algumas imagens do interior de S. Francisco, como exemplo²¹⁶. O elevado número de fotografias presentes do caso do Convento da Serra do Pilar é passível de nos demonstrar, em parte, esse grande interesse e desejo que Marques Abreu tinha de divulgar e sensibilizar o público para o movimento a favor dos monumentos nacionais. Numa nota diferente mas tendo sempre alguma relação com este espírito nacionalista e ainda ligeiramente romântico, do apego às origens e à terra, vê-se publicado em 1924 o livro *Vida Rústica*²¹⁷, que nos apresenta uma série de clichés de Marques Abreu com cenas rurais – paisagens e costumes, que iremos abordar mais aprofundadamente no próximo capítulo – e uma introdução feita pelo seu amigo João Augusto Ribeiro.

Temos finalmente a segunda edição da *Ilustração Moderna*, editada entre 1926 e 1932²¹⁸. Esta revista foi das mais importantes para o panorama do culto dos monumentos nacionais, uma vez que recolhia textos de inúmeras personalidades que faziam parte do *Núcleo do Porto*²¹⁹, e diversos clichés de Marques Abreu. Era aqui que se divulgavam inúmeras excursões que eram levadas a cabo pelo país – quer para averiguação do estado de conservação de determinadas edificações, quer enquanto visitas às obras de restauro que se encontravam em curso – e onde eram posteriormente relatadas e ilustradas através de fotografias, muitas de Marques Abreu, mas algumas do

²¹⁵ IDEM - *Op. Cit.* p. 173.

²¹⁶ ABREU, Marques – *Album do Porto*. Clichés e similo-gravuras de Marques Abreu. Porto: Empresa Gráfica A Universal, 1914.

²¹⁷ RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – *Vida Rústica*. Porto: Marques de Abreu, 1924.

²¹⁸ *Ilustração Moderna*. (ABREU, Marques, dir. de). Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932, 3 vols.

²¹⁹ BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 201.

seu filho, que em parte lhe seguiu os passos (ver imagens 62, 68 e 69). Os textos e imagens dirigidos ao património nacional recaíam, na sua maioria, sobre a arquitectura românica.

Nestas publicações que mencionámos, por terem sido relevantes para o desenvolvimento e divulgação desse culto dos monumentos, Marques Abreu tinha o seu nome destacado – por serem publicações dirigidas por si ou por apresentarem exclusivamente trabalhos fotográficos seus –, mas a sua contribuição foi mais profunda e passou em grande parte pela edição de um sem número de monografias sobre arquitectura românica portuguesa, onde por vezes figuravam também clichés da sua autoria. Não será viável enumerá-las todas, mas podemos exemplificar com alguns trabalhos – o livro de Carlos de Passos, *Porto: noticia historico-archeologica e artistica da cathedral e das egrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*, do ano de 1926²²⁰, em que edição e fotografias estiveram a cargo de Marques Abreu; do Cónego Manuel de Aguiar Barreiros, *Braga monumental: a cathedral, a capela dos Coimbras e a capela de S. Frutuoso*, de 1927²²¹ e com o mesmo tipo de trabalho da parte de Abreu; ou ainda *Guimarães monumental*, por Alfredo Guimarães em 1930²²².

Com todos estes exemplos é possível compreender o impacto que o trabalho de Marques Abreu teve na difusão do pensamento sobre o património nacional, muitas vezes de uma forma mais prática que teórica – através das publicações, edições e claro, da fotografia. Este homem foi, efectivamente, um grande propulsor do culto dos monumentos e da propaganda para a salvaguarda destes. E nas palavras do próprio é possível atestar a importância que esta causa tinha para si: «*divulgar o culto dos monumentos, pelas obras do passado, que constituem a fisionomia física e architectural duma nação, em cujas lavradas pedras seculares vive ainda e lateja a alma de uma*

²²⁰ PASSOS, Carlos de - *Porto: noticia historico-archeologica e artistica da cathedral e das egrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*. Porto: Marques Abreu, 1926.

²²¹ BARREIROS, Manuel de Aguiar, Cónego - *Braga monumental: a cathedral, a capela dos Coimbras e a capela de S. Frutuoso*. Porto: Marques Abreu, 1927.

²²² GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães Monumental*. Porto: Marques Abreu, 1930.

raça, é a melhor maneira de formar, [...] cidadãos dignos, conscientes, capazes de servir uma pátria»²²³.

5.3. A FOTOGRAFIA DE COSTUMES E PAISAGENS.

Como já vimos, Marques Abreu foi uma figura de grande relevo no panorama do culto dos monumentos em Portugal. A sua inclinação para o estudo da Arte e a preocupação com a sensibilização pública da importância da conservação do património nacional vai reflectir-se no seu trabalho fotográfico. Na mesma medida, vai imprimir na sua obra o carácter romântico de que é herdeiro, espelhando o gosto pela ruralidade nas representações de cenas de costumes e paisagens.

No que diz respeito a estas últimas, encontram-se inseridas no âmbito do naturalismo e pictorialismo e, como nos diz António Sena, tanto Marques Abreu como Domingos Alvão são «*os representantes da fotografia do fim de 1900, mas são também a ponte entre a fotografia descritiva e naturalista do século XIX e a fotografia pictorial da década de 1910*»²²⁴.

*Os grupos de fotografias apresentadas (...) eram tão individualizadas como os trabalhos do pintor mais hábil, e representavam não só o objecto que estava perante a câmara, mas também a impressão individual do fotógrafo.*²²⁵

Através da análise de algumas das fotografias disponíveis de Marques Abreu, conseguiremos verificar a validade desta citação. É palpável uma preocupação em

²²³ “O 80º Aniversário Natalício do Mestre”. In ABREU, Marques (dir.) - *Ilustração Moderna. Op. Cit.* 1929, Vol. II, p. 289, in BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 22.

²²⁴ SENA, António – *Uma História de Fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 70

²²⁵ TRACHTENBERG, Alan – *Op. Cit.* p. 96.

ultrapassar os limites de um simples registo documental, tentando atingir uma dimensão estética na composição e ambiência do trabalho, que em tudo está relacionado com a personalidade e os objectivos do fotógrafo.

No que concerne os seus trabalhos de costumes e paisagens é possível encontrar algumas características comuns entre si, que demonstram uma atitude ponderada e reflectida no acto de fotografar. O interesse pelo património românico inevitavelmente atrai a sua produção fotográfica para o meio rural, onde se localiza grande parte destas edificações. Como herdeiro do Romantismo, demonstra uma sensibilidade para com os costumes e tradições nacionais.

O facto de ter nascido e crescido no campo, longe do burburinho da cidade, vai ser um elemento marcante da sua formação e desenvolvimento enquanto homem e fotógrafo. O contacto íntimo com a natureza é algo que se vai reflectir em toda a sua obra. Assim, a vivência nestes ambientes, aliada à consequente afinidade pelas origens do povo leva à integração destas temáticas na sua obra.

Vamos tomar como ponto de referência para este capítulo um dos pontos altos da sua produção no que respeita aos temas de paisagens rurais e costumes: o seu livro *Vida Rústica*, já referido, editado em 1924. Nele podemos encontrar uma série de fotografias que representam a vida rural, mulheres a regressar dos trabalhos no campo, trilhos e caminhos das aldeias, casas perdidas no meio campestre. A maior parte dessas fotografias foram capturadas no Norte do país, maior representante da ruralidade portuguesa (é também no Norte que se encontra uma grande parte dos monumentos românicos, cujas representações abordaremos mais à frente). Na Ilustração Moderna encontramos uma referência a esta obra, que lhe presta grandes louvores e que ilustra bem o sentimento que esta pretendia expressar: «*O que no opulento Minho e nos atraentes arredores do Pôrto há de mais pinturesco e interessante, em costumes, tipos e paisagem, - lavradeiras garridas, sadias e formosas, usos e costumes da gente dos campos, açudes, levadas, moinhos, margens viçosas de rios e regatos, caminhos de*

aldeia, casebres primitivos, a vida simples e sã do nosso povo, - eis os motivos que o artista aproveitou, numa fértil e variegada colheita»²²⁶.

Uma característica que nos salta à vista nos trabalhos presentes desta obra é uma composição estudada e cuidada. As raparigas são colocadas em posições estratégicas para que a luz incida de uma forma particular, geralmente a servir de contorno à figura, como podemos ver nas imagens 25 e 26. Aliás, diz-nos o introdutor deste livro, João Augusto Ribeiro, que «*o ar é pois um elemento de considerável importância; envolvendo os objectos torna-os afins e harmónicos, sem durezas nem soluções de continuidade. Fazer sentir a sua influencia, torná-lo visível, é satisfazer um grande ideal de pitoresco e de poesia*»²²⁷. Este carácter pouco espontâneo mas próprio do pictorialismo leva a que, como já vimos em Domingos Alvão, se estude previamente a imagem, de modo a conseguir a transmissão do sentimento adequado a uma fotografia em particular. De facto, é com a obra de Alvão que podemos traçar maior paralelismo a nível estético na fotografia de costumes; se atentarmos na figura 15 (ver pág. 53) detectamos, por exemplo, a questão dessa luz envolvente que destaca a figura central. É importante notar que Alvão, apenas dez anos mais velho que Marques Abreu, produziu grande parte do seu trabalho pela mesma altura que este, pelo que não cremos que certas similitudes sejam simples coincidências.

Nas fotografias de paisagem encontrámos uma característica comum a quase todos – trilhos, caminhos de aldeia, casas, todos têm presente a figura humana. Se nos parece provável que se encontrem no plano por vontade do fotógrafo, torna-se mais ambíguo perceber se ali foram colocadas propositadamente. Quase sempre nos aparecem de costas, no fundo do plano, como que fazendo o seu caminho habitual, totalmente inconscientes da presença do fotógrafo, como se pode verificar nas imagens 29 e 30. No entanto, e se atentarmos na qualidade pictorialista de *Vida Rústica*, somos levados a crer que todas essas composições são conscientes e intencionais, mas de modo

²²⁶ “*Vida Rústica*” (*Costumes e Paisagens*) in *Ilustração Moderna*, 2º Ano, nº11, Porto, Março de 1927, p. 263.

²²⁷ RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – *Op. Cit.*

a transmitir a sensação de um momento espontâneo captado entre os eventos comuns da vida no campo.

Concluimos com a afirmação de como é difícil separar a fotografia do fotógrafo. A sua visão irá sempre reflectir-se no resultado final, como nos indicam ainda as palavras de João A. Ribeiro: «*A cena a reproduzir, o objectivo dominante do seu esforço psicológico, conta com o adiantamento harmónico da sua alma, dois factores esses imprescindíveis para a completa concretização da obra d'arte*»²²⁸.

²²⁸ IDEM - *Ibidem*.

5.4. A FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA ROMÂNICA.

Já vimos como a produção fotográfica de Marques Abreu não se restringiu à Fotografia de Arquitectura. No entanto, é este assunto que maior predominância tem na sua obra. Dentro desta temática, destacam-se algumas publicações que já mencionámos, tais como *A Arte Românica em Portugal*, o *Album do Porto* e a *Ilustração Moderna*, assim como os seus trabalhos publicados nos boletins da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Apesar de Abreu não se ter focalizado unicamente na arquitectura românica, cremos que esta teve maior expressão no seu trabalho e consequências mais evidentes na cultura patrimonial do seu tempo.

Como já referimos anteriormente, um dos grandes propulsores da ligação de Marques Abreu ao património nacional foi a amizade que desenvolveu com Joaquim de Vasconcelos. As excursões que durante anos este historiador levou a cabo por todo o país foram, de modo geral, acompanhadas por Marques Abreu, que registou ao longo de cerca de quinze anos diversos monumentos nacionais²²⁹. Como já referimos, este vasto conjunto de imagens foi revelado ao público a 4 de Janeiro de 1914, na exposição *A Arte Românica em Portugal*, levada a cabo no Ateneu Comercial do Porto, e publicada quatro anos mais tarde. Este livro agrega cerca de cento e noventa e duas estampas das fotografias expostas em 1914 e é, ainda hoje, de um valor documental incalculável, por nos fornecer valiosas informações visuais acerca desses monumentos antes das respectivas intervenções de restauro pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

É necessário compreender que o objectivo destas iniciativas era a inventariação desse património românico português e consequente sensibilização do público e entidades oficiais para o seu estado de conservação. De forma a ir de encontro a estes objectivos, era conveniente demonstrar aspectos formais dos edifícios, registando-os quer no seu todo quer em pormenores. No entanto, de forma a apelar à sensibilidade do

²²⁹ BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial* [on-line]. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 12.

observador, era necessário incutir-lhes um certo apelo estético que correspondesse ao gosto do público pelo pitoresco e pela ruralidade, expressões de um sentimento nacionalista tão próprio da época.

Deste modo, podemos avançar com uma análise de alguns aspectos formais e estéticos presentes neste conjunto de trabalhos de Marques Abreu. Em primeiro lugar podemos afirmar que numa fotografia que visa a inventariação é importante representar o seu conjunto. Além destas representações globais das edificações, é natural que seja dado destaque para pormenores de relevo, que atestam mais afincadamente o estado de conservação daquelas, assim como o valor arquitectónico dos edifícios fotografados. Deste modo, vemos registadas diversas partes constituintes dos edifícios, tanto do exterior como do interior. Temos inúmeros exemplos de representações de igrejas no seu todo, tais como a Igreja de São Martinho de Mouros (ver imagem 3), da Igreja de Lourosa (ver imagem 15) e a Igreja de Balsemão (ver imagem 11).

De modo a melhor exemplificar os elementos que merecem geralmente a atenção do fotógrafo, procederemos a uma análise mais detalhada das fotografias da Igreja de Balsemão, da qual temos disponíveis inúmeras estampas. Como foi referido, é-nos apresentada uma perspectiva exterior do edifício, sendo que neste é particularmente evidente o enquadramento geográfico numa zona rural bastante isolada (ver imagem 11). No que diz respeito ao interior, são providenciadas duas imagens (ver imagens 7 e 8), de ângulos distintos – uma delas tirada a partir da capela-mor e outra da capela lateral –, que demonstram a disposição interior da igreja, embora não esteja retratada a capela-mor em nenhuma das duas. É dada ainda atenção a determinados pormenores do interior, como um dos capitéis dos pilares dos arcos interiores (ver imagem 9), e do túmulo do Bispo D. Afonso Pires²³⁰ (ver imagem 10). Estes elementos são demonstrativos da preocupação existente em Marques Abreu de inventariar a arquitectura românica em Portugal.

A nível estético, é possível discernir a vontade por parte do fotógrafo em criar uma afectividade em relação ao objecto. Uma das formas de o conseguir era através de

²³⁰ D. Afonso Pires, natural dos arredores de Lamego, foi Bispo do Porto entre 1358 e 1372. Disponível em < http://www.arlindo-correia.com/capela_de_Balsemao.pdf >.

jogos de luz que, apesar de subtis, realçavam o contraste na fotografia. De facto, o Dr. Alfredo de Magalhães terá dito, a propósito da obra de Marques Abreu, que as «*numerosas e formosíssimas estampas, (...) não podem ser consideradas como fotografias passivas, mas sim autênticas obras de Arte original. Que sortilégio de luz e de cor as envolve e sublima!*»²³¹.

Uma outra característica que é recorrente nas representações de arquitectura românica de Marques Abreu é a integração de um elemento humano. Isto é visível tanto no exemplo que tem sido tratado (ver imagem 11), como em muitos outros – nas igrejas de São Martinho de Mouros (ver imagem 1), da Gândara (ver imagem 13), de Meinedo (ver imagem 20), entre outras. Tal como ocorre nos seus trabalhos de costumes e paisagens, este elemento relembra-nos a ruralidade destas edificações, e imprime-lhes uma dimensão humana que de outra forma estaria ausente. Acreditamos que a inclusão de pessoas locais nestas fotografias era feita de forma intencional. A introdução deste elemento poderá ter um propósito estético, ajudando à composição e leitura da imagem, assim como um propósito prático, uma vez que poderia ser utilizado como um factor de escala, permitiria uma melhor percepção das dimensões do edifício. Uma outra hipótese que gostaríamos de avançar é que esta característica serviria de alerta para o facto de esta arquitectura fazer ainda parte da vida da população, pelo que seria premente a conservação destas edificações, muitas em elevado estado de degradação.

Como já foi falado anteriormente, a revista *Ilustração Moderna*, sob a direcção de Marques Abreu, foi das mais importantes no âmbito da divulgação da arquitectura românica portuguesa e respectiva historiografia. Nela foram publicadas inúmeros clichés fotográficos que registavam as excursões organizadas a diversos monumentos românicos, nas quais participavam inúmeras personalidades ligadas ao Núcleo do Porto, como podemos ver nas imagens 62, 68 e 70. Ainda que estas fotografias não retratem directamente os edifícios parece-nos pertinente dá-las como exemplos neste capítulo, uma vez que se encontram directamente relacionadas com o tema.

²³¹ Citado em BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 12.

Tendo em conta os anos da sua publicação, vemos que coincide com o auge da sensibilização para a causa dos monumentos e a fundação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1929²³². Uma das grandes contribuições para a Fotografia de Arquitectura desta revista foi a difusão de diversas imagens que davam conta das obras de restauro que aquela instituição levava a cabo, como por exemplo do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (ver imagem 67) e da Igreja de Lourosa (ver imagens 69 e 103). Convém mencionar que esta última imagem a que nos reportamos não é da autoria de Marques Abreu, mas sim do seu filho, de quem vemos publicados na mesma revista alguns clichés que representam frequentemente os cenários dos trabalhos de restauro e também das excursões, o que nos leva a crer que estivesse a seguir os passos do pai, dedicando-se à fotografia e acompanhando-o nos seus empreendimentos²³³.

Debrucemo-nos agora sobre o trabalho que conhecemos de Marques Abreu associado à DGEMN. Já vimos como a produção fotográfica que aquele reuniu até ao período de formação desta instituição é importante ainda nos dias de hoje, na medida em que apresenta os edifícios românicos na sua condição de pré-restauro, servindo-nos assim como uma importante fonte documental para conhecermos esses edifícios antes da intervenção da DGEMN. Alguns desses trabalhos foram aproveitados pela instituição quando esta começou a publicar os seus Boletins, que contrapunham fotografias do antes e depois dos restauros. A título de exemplo, a imagem 74, da fachada lateral do Mosteiro de Leça do Balio, retirada do Boletim Nº 1 de Setembro de 1935 e assinalada como sendo um cliché de Marques Abreu, consta igualmente do livro *Album do Porto*, que já abordamos, publicado em 1914. Em relação às fotografias que apresentam o pós-restauro, muitas não têm qualquer referência a autoria, outras indicam a própria

²³² ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Porto: Dissertação de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. p. 13.

²³³ Sabemos, através da ligação <www.monumentos.pt> que existem inúmeros registos fotográficos de inventariação assinalados como sendo de José Marques Abreu Júnior.

instituição como autora, não tendo sido possível descortinar se poderiam ser de Marques Abreu. Sabemos sim que as gravuras são provenientes das Oficinas Marques Abreu.

5.5. O RECONHECIMENTO DA SUA OBRA.

Achamos adequado rematar este capítulo com uma pequena análise de opiniões com que nos cruzámos acerca do trabalho fotográfico de Marques Abreu, de modo a compreender se a importância que lhe vemos hoje atribuída era idêntica aquando da produção da sua obra.

Através do trabalho da Doutora Maria Leonor Botelho, tivemos conhecimento da existência de uma colectânea elaborada pelo próprio Marques Abreu, que intitulou de *Apreciações de Imprensa*, onde reuniu uma série de recortes de imprensa relacionados com a sua actividade²³⁴, mas que não tivemos a felicidade de consultar. Teriam sido, sem sombra de dúvida, um contributo importante para este capítulo que nos propomos escrever.

O seu grande talento para diversas actividades – sobretudo para a fotografia e as diversas manifestações das artes gráficas –, valeram-lhe inúmeros elogios ao longo da vida, por parte dos que tinham acesso às suas obras. Em 1923, a crítica dizia a propósito do seu trabalho: «*As suas reproduções não são apenas trabalhos técnicos primorosos; - os seus clichés fotográficos e as suas fotogravuras revelam sempre qualidades de um verdadeiro artista, a juntar às do benemérito que tanto quer à sua terra. Na escolha do aspecto, nos efeitos de luz, na mestria dos realces, descobre-se claramente esse quid que assinala não só o executante excelente, mas um enamorado da arte e da beleza*»²³⁵.

Joaquim de Vasconcelos, seu grande amigo e companheiro na luta pelos monumentos nacionais, teceu-lhe elogios em diversas ocasiões. Em relação às

²³⁴ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p. 322.

²³⁵ BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) – *Op. Cit.* p. 19.

fotografias de arquitectura da época considerou que outros fotógrafos «*não sabem trabalhar com methodo; reproduzem todos as mesmas cousas, os mês (sic) edificios, as mesmas curiosidades, há 30 annos! E deixam a ficar, a perder-se, o que há de mais interessante!*»²³⁶, enquanto que as de Marques Abreu «*são na verdade surprehendedentes! Nunca vi reproduções tão perfectas*»²³⁷. Já no que diz respeito ao seu trabalho como redactor, nomeadamente na *Ilustração Moderna*, exprime os seus «*sinceros parabens pelo seu constante, variado e maravilhoso trabalho de redacção (...). Não sei como o meu amigo tem tempo, paciencia e animo para attender a essa complicada redacção litteraria e expedição technica, officinal*»²³⁸.

Também o trabalho gráfico das suas oficinas era bastante requisitado e elogiado. Numa carta dirigida a Marques Abreu, Manuel Pedro não tem receio de «*afirmar que no estrangeiro não se imprime melhor. A impressão deste trabalho*»²³⁹, *perfeitíssima, mais uma vez honra Mestre Marques Abreu, o impressor máximo de Portugal*»²⁴⁰. A figura a quem aquele trabalho era dedicado, o Doutor António de Vasconcelos, havia louvado as publicações de Marques Abreu, anos antes: «*As suas bens conhecidas publicações, cujo elenco já é muito longo, primam todas pela exuberante documentação gráfica, pela perfeição artística dos seus clichés fotográficos, revelados em simili-gravuras magníficas; elas honram as artes gráficas portuguesas, e tornam conhecidas, vulgarizam e põem sob os olhos admirados de toda a gente, essas maravilhas de pedra, que se acham esparsas por todo o país, e que eram, até há pouco, quase completamente desconhecidas*»²⁴¹.

A sua obra não passou despercebida entre os órgãos governamentais, e foram dados a Marques Abreu «*públicos testemunhos de louvor pelos «serviços que tem prestado à causa da Instrução Nacional», e pelo seu «notável esforço editorial» de*

²³⁶ CARTAS de Joaquim de Vasconcelos [para António Augusto Gonçalves]. Porto: Edições Marques Abreu, Herd.os, [1973] in BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 326.

²³⁷ BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) – *Op. Cit.* p. 41.

²³⁸ IDEM - *Ibidem*.

²³⁹ IDEM - *Op. Cit.* p. 56 – É mencionado um livro «*de homenagem póstuma ao Doutor António de Vasconcelos*».

²⁴⁰ IDEM - *Op. Cit.* p. 55.

²⁴¹ VASCONCELOS, António de – “A Igreja de S. Pedro de Lourosa” In *O Correio de Coimbra*, 12 de Janeiro de 1935 In BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 323.

«eruditas monografias sobre arqueologia e história da Arte Portuguesa» que constituem «um verdadeiro inventário crítico e documentário do património artístico do Norte de Portugal»²⁴², louvores esses em Portaria de 5 de Janeiro de 1914 e de 12 de Janeiro de 1927, tendo recebido ainda Grau de Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada a 17 de Dezembro de 1928²⁴³.

No catálogo da exposição em que Marques Abreu foi homenageado em Junho de 1955, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mário Pacheco termina a sua introdução com uma apreciação do valor da obra de Abreu: «Empreendeu, colaborou e o seu esforço valiosíssimo foi compreendido pelos eruditos e justamente apreciado, pelo que realizou a bem do património monumental, pela devoção sem limites às «artes do livro» em que é mestre»²⁴⁴. Este catálogo apresenta a biografia de Marques Abreu mais completa com que nos deparámos ao longo deste trabalho, assim como um grande número de cartas dirigidas ao fotógrafo, algumas das quais foram já citadas neste capítulo.

Nove anos após esta publicação, em 1964, realizou-se uma exposição no Ateneu Comercial do Porto, denominada *Templos Românicos de Portugal*, em jeito de comemoração dos cinquenta anos da exposição *A Arte Românica em Portugal*²⁴⁵. Mas o seu propósito de tal exposição passava também por «prestar justa homenagem àquele saudoso artista²⁴⁶ e aos seus colaboradores mais directos, como Joaquim de Vasconcelos, Pedro Vitorino, Cónego Aguiar Barreiros, Armando de Matos e outros»²⁴⁷.

Mais recentemente temos assistido a um crescimento de obras que se referem mais afincadamente ao trabalho de Marques Abreu, à sua preponderância na

²⁴² BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) – *Op. Cit.* p. 25 e 26.

²⁴³ IDEM - *Op. Cit.* p. 26.

²⁴⁴ IDEM - *Op. Cit.* p. 9.

²⁴⁵ BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>, p. 15.

²⁴⁶ Referindo-se a Marques Abreu, que havia falecido em 1958.

²⁴⁷ ATENEU Comercial do Porto – *Templos Românicos de Portugal - Exposição Icono-Bibliográfica. Homenagem a Marques Abreu no 50º Aniversário do Primeiro Certame realizado no País e nesta Instituição*. Porto: Edições Marânus, (Nov-Dez) 1964, in BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p. 15.

historiografia da arquitectura românica e ao valor intrínseco da sua produção editorial e fotográfica. Daremos como primeiro exemplo o trabalho da Doutora Maria Leonor Botelho, que em muito tem contribuído para uma melhor compreensão do culto dos monumentos, que tão frequentemente foi referido no nosso estudo, sobretudo na sua tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulada *A Historiografia da Arquitectura Românica em Portugal (1870-2010)*²⁴⁸. Foi também através desse trabalho que soubemos do desenvolvimento da tese de doutoramento do Professor Pedro Aboim, que tem como tema *Marques Abreu: A Fotografia e a Edição Fotográfica na defesa do património cultural*²⁴⁹. Através de um artigo de Graça Silva²⁵⁰, ficámos a saber que apresentou em 2009 um projecto com o título *Marques Abreu (1879-1958) – Biografia e Obra Gráfica de um Fotogravador Portuense*, e que se encontra de momento a trabalhar na sua tese de Doutoramento.

Através de todas as referências à obra de Marques Abreu, aqui citadas, não temos razões para crer que não tenha sido dado o devido valor ao seu trabalho. No entanto, não nos foi possível encontrar estudos especificamente sobre a sua obra, até anos recentes, com os exemplos dados acima, ainda que alguns se encontrem ainda em fase de desenvolvimento.

²⁴⁸ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

²⁴⁹ IDEM - *Op. Cit.* p. 323.

²⁵⁰ SILVA, Graça – *José Antunes Marques Abreu (Tábua, 1879 – Porto, 1958): Fotógrafo e Fotogravador Portuense de Excelência* in GFM Grafema, nº 2, 2010.

6. CONCLUSÃO.

Quando nos propusemos a elaborar este estudo, sabíamos que nos iríamos deparar com algumas dificuldades. Logo numa primeira pesquisa demos conta da parca documentação existente que expusesse o trabalho de José Marques Abreu. Tivemos acesso a referências à sua obra – alguns artigos disponíveis em publicações periódicas, catálogos de exposições, textos introdutórios em trabalhos da sua autoria e menções em monografias, nomeadamente nas da Doutora Maria Leonor Botelho, que já referimos. No entanto, deparámo-nos com a inexistência de monografias que tratassem explicitamente da sua obra, independentemente do campo da sua actividade.

Este entrave levou a que sentíssemos a necessidade de abordar uma série de temáticas que melhor nos pudessem auxiliar na compreensão da produção fotográfica de arquitectura românica de Marques Abreu. Assim, e dado que nenhuma obra pode ser analisada descontextualizadamente, considerámos relevante a elaboração de um capítulo introdutório que evidenciasse o panorama político, social e cultural em que a sua obra se insere. Neste, chegámos à conclusão que desde os meados do século XIX à primeira metade do século XX (esta última o período de produção de Marques Abreu) se desenvolveu uma grande preocupação com o património nacional e as implicações deste no quadro cultural desse período.

Encontrando-se o presente estudo centrado na temática da Fotografia, foi impreterível traçar uma panorâmica do desenvolvimento desse processo tecnológico. Uma vez que a Fotografia foi uma invenção exterior a Portugal, a produção nacional tenderia a reflectir o trabalho desenvolvido além-fronteiras, e considerámos por isso necessário fazer um breve enquadramento da Fotografia e do seu percurso a nível global.

Ao abordarmos a produção fotográfica nacional, chegámos à conclusão que, apesar de serem retratadas diversas temáticas, permanece um certo sentido de unidade, recaindo normalmente sobre um espírito romântico e nacionalista que se prolonga desde o aparecimento da Fotografia em Portugal até meados do século XX. Como vimos, a

obra de Marques Abreu insere-se neste contexto, pelo que a consideramos um expoente das criações fotográficas do seu tempo.

No que concerne à sua produção fotográfica, as suas temáticas dividiram-se entres os costumes e paisagens e os registos arquitectónicos. O interesse pelo património românico inevitavelmente atrai a sua produção fotográfica para o meio rural, onde se localizam grande parte destas edificações, e enquanto herdeiro do Romantismo, demonstra uma sensibilidade para com os costumes e tradições nacionais. Nas fotografias de costumes e paisagens, de carácter rural e qualidade pictorialista, as composições eram cuidadosamente planeadas, mas de modo a transmitir uma sensação de espontaneidade captada entre os eventos comuns da vida no campo.

A produção fotográfica centrada no registo arquitectónico, focada essencialmente no património românico português tinha como objectivo a inventariação e sensibilização do público e entidades oficiais para o seu estado de conservação. Para servir o propósito dessa inventariação era importante representar o edifício no seu conjunto assim como pormenores de relevo, de modo a apresentar mais fielmente o estado de conservação e valor arquitectónico dos edifícios fotografados. De forma a apelar à sensibilidade do observador, era necessário incutir-lhes um certo apelo estético que correspondesse ao gosto do público pelo pitoresco e pela ruralidade, expressões de um sentimento nacionalista tão próprio da época.

Um dos nossos objectivos ao iniciar este estudo era então tentar compreender em que medida o trabalho fotográfico de arquitectura românica de Marques Abreu se inseria na conjuntura cultural nacional da época. Estamos portanto em crer que não só fomos capazes de demonstrar que a sua obra reflectiu a preocupação vigente em lutar a favor da conservação do património arquitectónico nacional, como inclusive contribuiu para a realização dos trabalhos de restauro levados a cabo pela DGEMN. Marques Abreu colaborou com esta instituição, fornecendo fotografias para os respectivos Boletins, que contrapunham fotografias do antes e depois dos restauros.

Uma personalidade tão multi-facetada como Marques Abreu não permite que as temáticas passíveis de serem tratadas se esgotem com facilidade. Esperamos que este trabalho seja um pequeno contributo para um melhor conhecimento da sua obra, que tanto tem por onde explorar. Como foi referido no último capítulo, temos conhecimento que se encontram em fase de desenvolvimento pelo menos dois trabalhos académicos que abordam outros aspectos da sua vasta actividade, e acreditamos que haja ainda outras portas a abrir.

Concluimos assim com a constatação de que, passados mais de cinquenta anos da sua morte, vimos finalmente surgir o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre a sua obra, o que nos leva crer que se está a fazer uma reapreciação do valor que a sua obra teve para a historiografia da arte.

BIBLIOGRAFIA**BIBLIOGRAFIA CITADA**

ABREU, Marques – *Album do Porto. Clichés e similo-gravuras de Marques Abreu*. Porto: Empresa Gráfica A Universal, 1914.

ABREU, Marques (dir.) – *Ilustração Moderna*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932, 3 vols.

BARREIROS, Manuel de Aguiar, Cónego - *Braga monumental: a catedral, a capela dos Coimbras e a capela de S. Frutuoso*. Porto: Marques Abreu, 1927.

BASTO, Artur de Magalhães (et. al.) - *Marques Abreu e a Sua Obra. Catálogo e palavras do Engenheiro Mário Pacheco e Dr. A. de Magalhães Basto. Roteiro da Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Edições Marânus, (Jun.) 1955.

BORGES, José Pedro de Aboim – *Joshua Benoliel: Rei dos fotógrafos*. Lisboa: [s.n.], 1984.

BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da arquitectura românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BOTELHO, Maria Leonor – *O Núcleo do Porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial*. [on-line], III Congresso Internacional da APHA. Disponível em <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/LeonorBotelho.pdf>>

BRENNEN, Bonnie, HARDT, Hanno - *Picturing the Past: Media, History, and Photography (History of Communication)*. Illinois; University of Illinois Press, 1999.

CATROGA, Fernando – *O Republicanismo Português (Cultura, história e política)*. Porto: Revista da Faculdade de Letras, História, III Série, vol. 11, 2010.

CLARKE, Graham – *The Photograph: A visual and cultural history*. New York: Oxford University Press, 1997.

COUTINHO, Lourenço Pereira – *Do Ultimato à República. Política e diplomacia nas últimas décadas da Monarquia*. Lisboa: Prefácio – Edição de Livros e Revistas, Lda, 2003.

CRISTINA, Li - *História da Fotografia* [on-line]. Disponível em <<http://jornalismo.ufma.br/itz/licristina?s=história+da+fotografia>>

DEAS, Michael J. Deas - *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Baltimore: Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1989. p. 8.

EVANS, Mark – *Edinburgh Companion to Contemporary Liberalism: Evidence and Experience*. London: Routledge, 2001.

Fotografia Alvão [on-line] Centro Português de Fotografia. Disponível em <<http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=329>>

FURST, Lillian R. – *Romanticism (Critical Idiom)*. New York, Routledge Kegan & Paul, 1977.

GALITZ, Kathryn Calley – *Romanticism*. [on-line] In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm>.

GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães Monumental*. Porto: Marques Abreu, 1930.

HAEBER, Jonathan -Mission Heliographique – *The Patrimony of Paris in Photos* [on-line] Disponível em <<http://www.terrastories.com/bearings/mission-heliographique-the-patrimony-of-paris-in-photos>>

HAMOWY, Ronald. *The encyclopedia of libertarianism*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, 2008.

Ilustração Moderna. (ABREU, Marques, dir. de). Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932, 3 vols.

KAISER, David Aram – *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEGGAT, Robert – *Fenton, Roger* [on-line] Disponível em <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/fenton.htm>>

MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Desde os tempos mais antigos até ao governo do Dr. Pinheiro de Azevedo*. Lisboa: Palas Editores, 1977.

MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal. Volume III. Das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MATOS, Sérgio Campos – *Consciência Histórica e Nacionalismo. Portugal, séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MATOS, Sérgio Campos – *Historiografia e memória nacional no Portugal do século XIX: 1846-1898*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MOFFAT, Charles – *Romanticism*. [on-line], 2006. Disponível em <http://www.lilithgallery.com/arthistory/romanticism/arthistory_romanticism.html>.

Monumentos Pátrios: Entrevista com Lúcia Rosas, entrevistada por Filomena Vasconcelos. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2004.

NEWHALL, Beaumont - *Photography – A short critical history*. New York: Museum Of Modern Art, 1938.

PASSOS, Carlos de - *Porto: noticia historico-archeologica e artistica da cathedral e das egrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*. Porto: Marques Abreu, 1926.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *Iberismo e nacionalismo em Portugal da Regeneração à República: entre utopia e distopia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras. Separata da Revista de história das ideias, vol. 31, 2010.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – *Portugal no tempo do romantismo*. Porto: Instituto Português de Museus, 1999.

PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. - *A modernidade fotográfica na obra dos Cunha Moraes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

PEREIRA, Maria de Fátima de Sá G. M. – *Casa Fotografia Moraes. A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

RAMOS, Luís A. De Oliveira – *A Revolução de 1820 e a Revolução Francesa*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Revista de História, 05, 1983-1984.

RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Raízes do Liberalismo Portuense*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Revista de História, 01, 1978.

Revista Universal Lisbonense, nº 31, 5 de Maio de 1842, p. 374, in MARQUES, Catarina Miranda Basso – *A Retratística em Portugal e a Introdução da Daguerreotipia* (1830-1845).

RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – *Vida Rústica*. Porto: Marques de Abreu, 1924.

ROGERS, Molly – *Mission Héliographique* [on-line] Disponível em <<http://www.answers.com/topic/mission-h-liographique>>

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Porto: Dissertação de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.

ROSENBLUM, Naomi – *A plenitude of portraits, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography2.html>

ROSENBLUM, Naomi – *Landscape and Architecture, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography3.html>

ROSENBLUM, Naomi - *Photography and art: the first phase, 1839-1890* [on-line] Disponível em <http://www.all-art.org/history658_photography5.html>

ROSENBLUM, Naomi. "Documentation: Landscape and Architecture." *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

SANTEE, Daniel Derrel - *American romanticism and the beginning of the American novel*. [on-line], 2010. Disponível em <http://www.dle.ufms.br/daniel/literature/11-American_Romanticism.pdf>.

SCHLOSS, Carol - *In Visible Light, Photography and the American Writer, 1840-1940*. Oxford University Press Inc, 1989. p.32.

SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

SERÉN, Maria do Carmo – *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001.

SILVA, Graça – *José Antunes Marques Abreu (Tábua, 1879 – Porto, 1958): Fotógrafo e Fotogravador Portuense de Excelência* in GFM Grafema, nº 2, 2010.

SMITH, Frank – *America's First Photography Manual In Image* – Journal of Photography In American of the George Eastman House, Vol. I., No 9. New York: George Eastman House of Photography, December 1952.

Talbot, William Henry Fox - *The pencil of nature : anniversary facsimile / by Larry J. Schaaf*. New York: Hans P. Kraus, Jr. Inc., 1989.

TRACHTENBERG, Alan – *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

VASCONCELOS, Joaquim de – *A Arte Românica em Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1918.

VICENTE, António Pedro – *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX*. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

Vida Rústica (Costumes e Paisagens) in Ilustração Moderna, 2º Ano, nº11, Porto, Março de 1927.

WOODIS, Woody - *Fenton Crimean War Photographs* [on-line] Library of Congress. Disponível em <<http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw/background.html>>

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Marques (dir.) – *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto: Ateliers de Photogravura Marques Abreu, 1905-1911, 4 vols.

ABREU, Marques (dir.) – *Ilustração Moderna*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932, 3 vols.

ARAÚJO, Nuno – *A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BAYCROFT, Timothy – *O nacionalismo na Europa. 1789-1945*. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

BOLETIM da DGEMN – *A Igreja de Leça do Balio*, nº1, Set. 1935.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Martinho de Cedofeita*, nº2, Dez.1935.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de Cete*, nº3, Março 1936.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Pedro de Ferreira*, nº7, Março 1937.

BOLETIM da DGEMN – *O Castelo de Guimarães*, nº8, Junho 1937.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Pedro de Roriz*, nº9, Setembro 1937.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Fins de Friestas*, nº11, Março 1938.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Salvador de Travanca*, nº15, Março 1939.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de Paço de Sousa*, nº17, Setembro 1939.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Miguel do Castelo*, nº20, Junho 1940.

BOLETIM da DGEMN – *Castelo de Pombal*, nº21, Setembro 1940.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Pedro de Rates*, nº23, Março 1941.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de S. Tiago de Coimbra*, nº28, Junho 1942.

BOLETIM da DGEMN – *Sé Catedral do Porto*, nº40 a 43, Jun./Set./Dez. 1945 e Mar. 1946.

BOLETIM da DGEMN – *Igreja de Bravães. Ponte da Barca*, nº49, Setembro 1947.

CHOAY, Françoise – *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX. Volume I*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

MARQUES, Catarino Miranda Basso – *A retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia: (1830-1845)*. Porto: [edição do autor], 2006.

MOREIRA, Carlos Diogo – *Pátria, Identidade e Nação*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2007.

RAMOS, Luís António de Oliveira – *A Revolução Francesa assimilada e sofrida pelos portugueses*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Revista de História, 11, 1991, p. 157-172.

ROSAS, Lúcia – *The restoration of historic buildings between 1835 and 1929: the portuguese taste*. Porto: Universidade do Porto, Brown University, 2005.

SERÉN, Maria do Carmo; MOLDER, Maria Filomena – *Murmúrios do Tempo*. Porto: Centro Português de Fotografia, 1997.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Elencho de Quatro Conferências sobre História da Arte Nacional. Estylo românico archaico. O romanico dos seculos XI e XII*. Porto: Typographia Universal (a vapor), 1908.

PERIÓDICOS

A Arte e a Natureza em Portugal: album de fotografias com descrições, clichés originaes, copias em photypia, monumentos, obras d'arte, costumes e paisagens. (BRÜTT, F.; MORAES, Cunha, dir. de). Porto: Emilio Biel, 1902-1908, 8 vols.

A Arte Photographica. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas. Porto: Photographia Moderna, 1884-1885.

Arte. Archivo de Obras de Arte. (ABREU, Marques, dir. de) Porto: Ateliers de Photogravura Marques Abreu, 1905-1911, 4 vols.

Ilustração Moderna. (ABREU, Marques, dir. de). Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932, 3 vols.

Panorama Photographico de Portugal. (Castro, Augusto Mendes Simões de, dir. de). Coimbra: Typ. do Paiz : Imp. da Universidade, 1871-1873.

ANEXOS

ÍNDICE DE IMAGENS

ARTE ROMÂNICA EM PORTUGAL.....	1
Imagem 1: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Porta Principal.....	2
Imagem 2: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Fachada.	3
Imagem 3: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Exterior.	4
Imagem 4: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Interior.....	5
Imagem 5: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Capitel do arco triunfal.....	6
Imagem 6: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Um trecho lateral.....	7
Imagem 7: Balsemão (Concelho de Lamego) – Vista interior, tirada da Capela-Môr.....	8
Imagem 8: Balsemão (Concelho de Lamego) – Vista interior, tirada da Capela Lateral.	9
Imagem 9: Balsemão (Concelho de Lamego) – Um Capitel.	10
Imagem 10: Balsemão (Concelho de Lamego) – Túmulo do Bispo D. Afonso Pires.	11
Imagem 11: Balsemão (Concelho de Lamego) – Exterior.....	12
Imagem 12: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Porta principal.	13
Imagem 13: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Porta laterall.	14
Imagem 14: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Exterior.....	15
Imagem 15: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Fachada.....	16
Imagem 16: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Vista interior transversal, tirada na direcção do cruzeiro.	17
Imagem 17: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Interior, Nave Central, cortada pelo cruzeiro.....	18
Imagem 18: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Interior; Nave central com entrada principal.....	19
Imagem 19: Igreja de Meinedo (Concelho de Penafiel) – Fachada com porta de arco quebrado.....	20
Imagem 20: Igreja de Meinedo (Concelho de Penafiel) – Arcaria da porta principal.	21
Imagem 21: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Porta principal.....	22
Imagem 22: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Fachada.....	23
Imagem 23: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Exterior.	24

Imagem 24: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Exterior.....	25
VIDA RÚSTICA.....	26
Imagem 25: Luz matutina. Milheirós – arredores do Porto.....	27
Imagem 26: Rapariga de Arnoso – Vila Nova de Famalicão.	28
Imagem 27: No pátio da casa de Camilo (S. Miguel de Seide). A neta do grande romancista, D. Raquel.....	29
Imagem 28: Casal Aldeão (Arredores do Porto).	30
Imagem 29: A caminho da escola (Milheirós – Arredores do Porto).	30
Imagem 30: A caminho do monte (Caldas da Saúde – Santo Tirso).	31
A ILUSTRAÇÃO MODERNA.....	32
Imagem 31: Igreja de Bravães – Aspecto Geral.	33
Imagem 32: Capela de S. João Baptista da Comenda de Távora – Arcos de Vale-de-Vez, Vista Longitudinal.	33
Imagem 33: Altar do SS. Sacramento da Sé do Porto.	34
Imagem 34: Porto – Igreja de S. Francisco - Abside.	35
Imagem 35: Porto – Igreja de S. Francisco - Fachada.	36
Imagem 36: Porto – Igreja de S. Francisco – Aspecto geral do interior.	37
Imagem 37: Porto – Igreja de S. Francisco – Nave lateral.	37
Imagem 38: Porto – Igreja de S. Francisco – Nave Central.....	38
Imagem 39: Porto – Igreja de S. Francisco – Arcos revestimento de talha.	39
Imagem 40: Porto – Igreja de S. Francisco – Pilastra Fasciculada.	40
Imagem 41: Vila do Conde – Igreja matriz – Nave do SS. Sacramento.....	41
Imagem 42: Vila do Conde – Igreja matriz – Porta Principal.....	42
Imagem 43: Porto – Sé Cathedral – Cadeirais e nave principal.	43
Imagem 44: Porto – Sé Cathedral – Arco abatido do claustro.....	43
Imagem 45: Porto – Sé Cathedral – Claustro e torres.....	44
Imagem 46: Porto – Sé Cathedral – Um trecho do claustro.	45
Imagem 47: Mosteiro de Paço de Sousa - Frontaria.....	46
Imagem 48: Mosteiro de Paço de Sousa – Vista Geral.....	47
Imagem 49: Mosteiro de Paço de Sousa – Conspecto das naves tomado da abside do evangelho.....	47

Imagem 50: Claustro de S. Domingos em Guimarães.	48
Imagem 51: Alcobaça – Casa onde estão actualmente os túmulos reais.	49
Imagem 52: Mosteiro de Alcobaça – Claustro de D. Denis.	49
Imagem 53: Castelo de Guimarães – Face Oeste.	50
Imagem 54: Castelo de Guimarães e igreja de S. Miguel do Castelo.	50
Imagem 55: Tomar – Convento de Cristo – Janela da casa do Capítulo.	51
Imagem 56: Évora – Convento de S. Bento de Castris – Claustro (Século XIII).	52
Imagem 57: Igreja do mosteiro de Santa Clara – Fachada Setentrional.	52
Imagem 58: Batalha – Estátuas Jacentes – de D. João I e D. Felipa.	53
Imagem 59: Mosteiro da Batalha – Claustro Real.	53
Imagem 60: Igreja de Cerzedelo – Capela Tumular (Sacristia)).	54
Imagem 61: Monumentos nacionais – Em Paço de Sousa, aguardando a chegada dos excursionistas.	54
Imagem 62: Monumentos nacionais – Os excursionistas em frente da Igreja de Travanca.	55
Imagem 63: Cândido da Cunha – Um recanto do seu atelier.	56
Imagem 64: João Augusto Ribeiro.	57
Imagem 65: Joaquim de Vasconcelos no alpendre da sua casa de Veia (Águas Santas) em 1908.	58
Imagem 66: Em Coimbra – Ouvindo a exposição do Snr. Adães Bermudes – Da esquerda para a direita: D. Natália Magalhães, dr. António Garcia Ribeiro de Vasconcelos, dr. Alfredo de Magalhães, arquitecto Baltazar de Castro, Adães Bermudes, dr. Carvalho Maia.	59
Imagem 67: Vila do Conde – O sr. dr. Alfredo de Magalhães observando as obras de restauração da igreja de Santa Clara.	60
Imagem 68: Viagem ministerial ao Norte – Os srs. Ministros da Instrução e do Comércio com a sua comitiva em frente da porta principal da Igreja Românica de Bravães.	61
Imagem 69: Igreja de Lourosa – Mãos à obra – Os srs cônego Aguiar Barreiros e José Villaça continuam os seus estudos mesmo depois de iniciados os trabalhos de restauração.	62
Imagem 70: Em Paço de Sousa – Sentados, da esquerda para a direita; arquitecto Rogério de Azevedo, dr. Villas-Bôas Neto, arquitecto Baltazar de Castro, Marques Abreu, arquitecto José Vilaça. De pé: Pires de Moraes, funcionário das Obras Públicas; senhoras da família de Baltazar de Castro, maestro Francisco de Lacerda, dr. Alfredo de Magalhães, D. Natália Magalhães, P. ^e	63
Imagem 71: Coimbra – Igreja de S. Tiago – O ilustre arqueólogo Sr. A. Gonçalves com o arquitecto Sr. Baltazar de Castro e outros artistas adentro do monumento.	64

Imagem 72: Coimbra – Igreja de S. Tiago – O ilustre arqueólogo Sr. A. Gonçalves com os arquitectos Snrs. Baltazar de Castro, José Vilaça, Silva Pinto, director da Escola Industrial de Coimbra, e o distinto artista Lourenço de Almeida, discutindo a forma de cobertura a adoptar no monumento.	65
BOLETIM DA DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS	66
Imagem 73: A igreja de Leça do Balio vista do Norte, anteriormente à restauração.....	67
Imagem 74: Leça do Balio – Fachada Sul, parcialmente tapada por anexos da igreja e a casa particular..	67
Imagem 75: Leça do Balio – a frente do monumento, anteriormente à restauração.....	68
Imagem 76: Leça do Balio – Vista do braço direito do transepto e absidiola reconstituída	69
Imagem 77: Leça do Balio – Fachada do sul, desafogada de construções parasitárias.	70
Imagem 78: Leça do Balio – Fotografia antiga do interior.....	71
Imagem 79: Cedofeita, Porto – Pormenor da inscrição da porta principal.	72
Imagem 80: Cedofeita, Porto – Pormenores da porta do norte; capitéis com decoração zoomórfica e tímpano esculpido com o “Agnus Dei.	72
Imagem 81: Cete, fontaria da igreja, antes de restaurada.	73
Imagem 82: Aspecto actual da fachada principal do templo, isolada das construções aderentes.....	74
Imagem 83: Ferreira – Aspecto da fachada sul da igreja antes do restauro.....	75
Imagem 84: O mesmo aspecto, depois de terminados os trabalhos.....	75
Imagem 85: Ferreira – Conjunto da igreja com o nártex antes do início das obras.	76
Imagem 86: O mesmo aspecto, depois do restauro.	76
Imagem 87: Roriz – Aspecto parcial da fachada sul, antes das obras, vendo-se a escada exterior de acesso ao coro e galeria de passagem para o prédio vizinho.	77
Imagem 88: Roriz – O mesmo aspecto depois de terminados os trabalhos de reintegração.....	78
Imagem 89: Vila do Conde – Túmulo de Afonso Sanches, “Capela dos Fundadores.....	79
Imagem 90: Vila do Conde – Túmulo da mulher de Afonso Sanches, “Capela dos Fundadores”	79
Imagem 91: Vila do Conde – A “Capela dos Fundadores” antes de obras de limpeza.	80
Imagem 92: S. Miguel do Castelo – Ângulo noroeste da igreja antes do começo dos trabalhos.....	81
Imagem 93: S. Pedro de Rates – Conjunto do interior da igreja, antes da restauração.....	82
Imagem 94: Sé Catedral do Porto – Aspecto das torres e claustro antes das obras”	83
Imagem 95: Sé Catedral do Porto – Aspecto das naves e claustro antes das obras”	84
Imagem 96: Sé Catedral do Porto – O mesmo aspecto durante as obras”	84

Imagem 97: Sé Catedral do Porto – Aspecto das naves e claustro antes das obras”	85
Imagem 98: Sé Catedral do Porto – O mesmo aspecto durante as obras”	86
Imagem 99: Igreja de S. Cláudio de Nogueira – Aspecto da fachada posterior e lateral Sul antes das obras.	87
Imagem 100: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto geral no início das obras.	88
Imagem 101: Igreja Matriz de Lourosa, Oliveira do Hospital. Aspecto da fachada antes de obras.	88
Imagem 102: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Topo do transepto Sul durante as obras.	89
Imagem 103: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – A nave central durante os trabalhos.....	89
Imagem 104: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Outro aspecto das naves.	90
Imagem 105: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central antes das obras.	90
Imagem 106: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central vista da Capela- mor, durante as obras.....	91
Imagem 107: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central vista da Capela- mor, durante as obras.....	92
PROSPECTO DOS ATELIERES ARTÍSTICOS DE MARQUES ABREU	93
Imagem 108: Capa de prospecto.	94
Imagem 109: Informação de prospecto.	95
Imagem 110: Informação de prospecto.	96
Imagem 111: Informação de prospecto.	97
Imagem 112: Fachada.....	98
Imagem 113: Informação de prospecto.	99
Imagem 114: Laboratório.....	100
Imagem 115: Interior da galeria photographica onde são feitos os clichés pelos arcos voltaicos..	101
Imagem 116: Secção de Retoques.....	101

ARTE ROMÂNICA EM PORTUGAL



Imagem 1: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Porta Principal¹.

¹ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 2: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Fachada².

² In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.

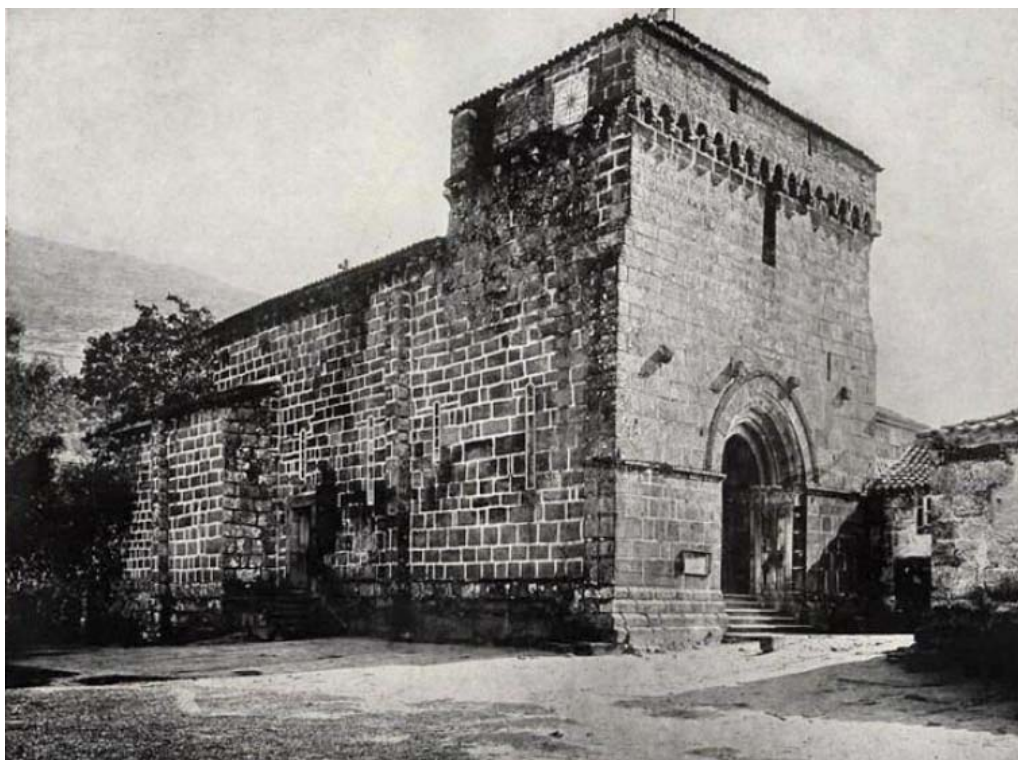


Imagem 3: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Exterior³.

³ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executadas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 4: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Interior⁴.

⁴ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 5: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Capitel do arco triunfal⁵.

⁵ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.

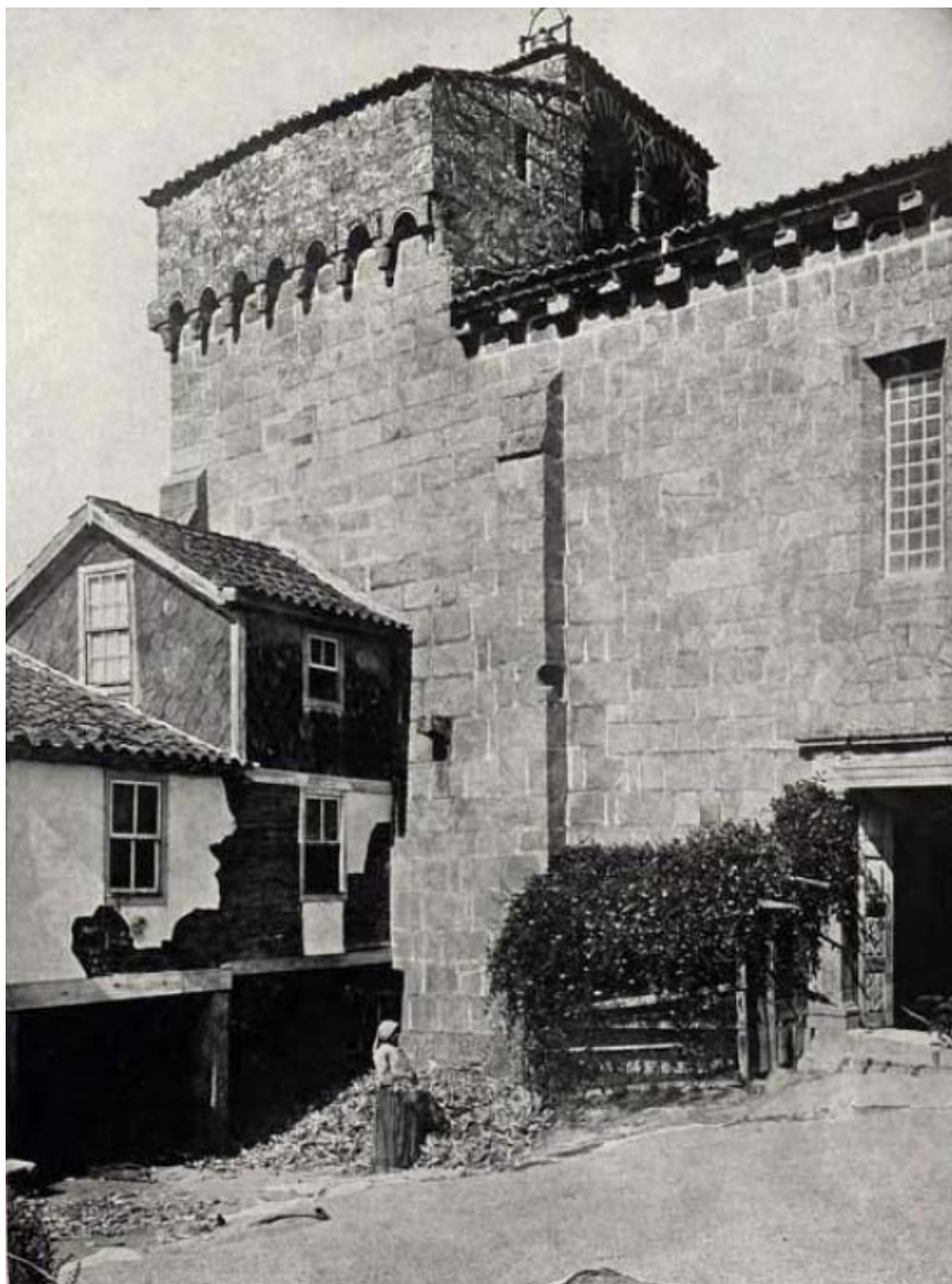


Imagem 6: Igreja de S. Martinho de Mouros (Concelho de Rezende) – Um trecho lateral⁶.

⁶ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 7: Balsemão (Concelho de Lamego) – Vista interior, tirada da Capela-Môr⁷.

⁷ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 8: Balsemão (Concelho de Lamego) – Vista interior, tirada da Capela Lateral⁸.

⁸ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 9: Balsemão (Concelho de Lamego) – Um Capitel⁹.

⁹ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.

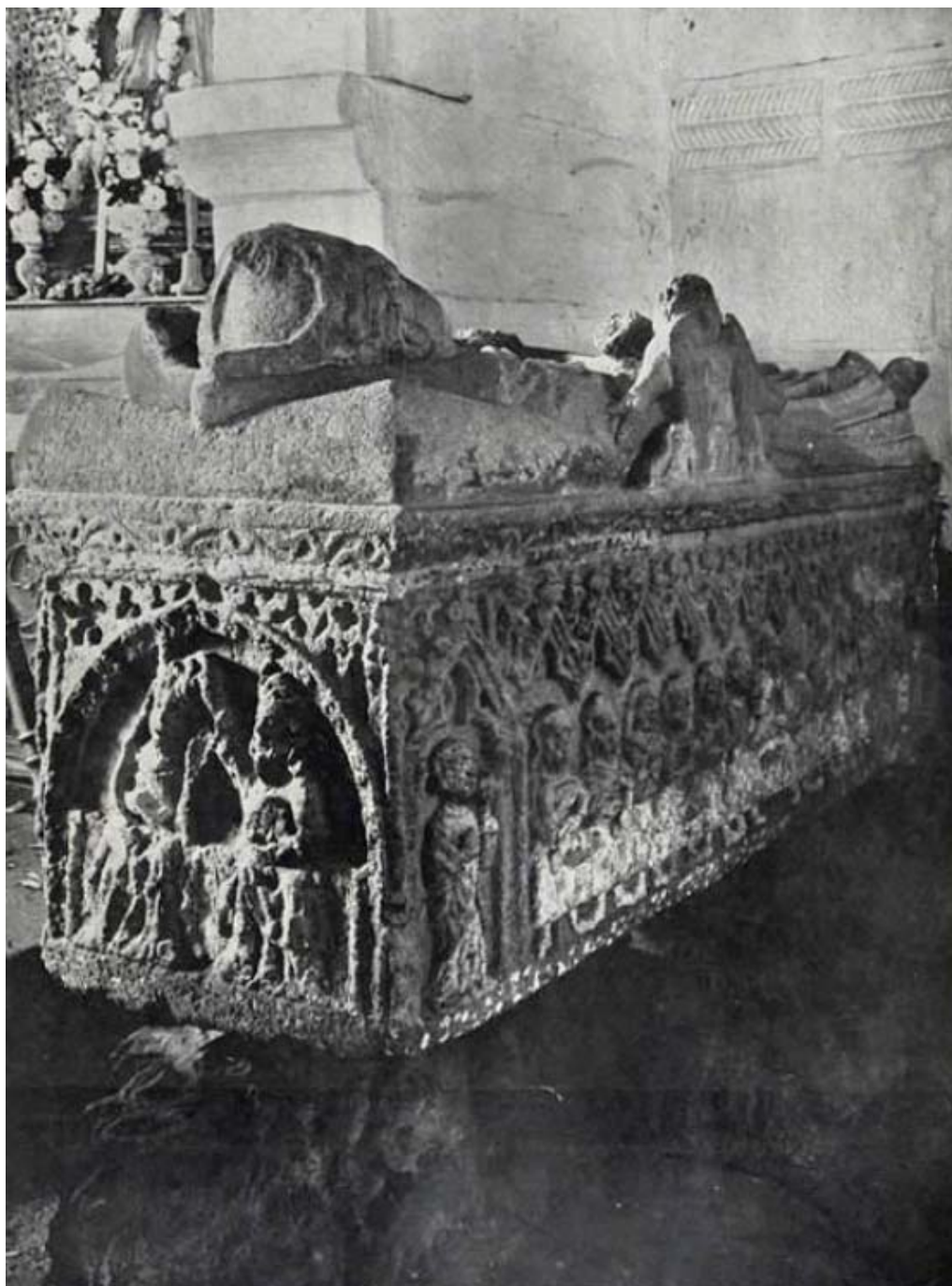


Imagem 10: Balsemão (Concelho de Lamego) – Túmulo do Bispo D. Afonso Pires¹⁰.

¹⁰ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 11: Balsemão (Concelho de Lamego) – Exterior¹¹.

¹¹ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.

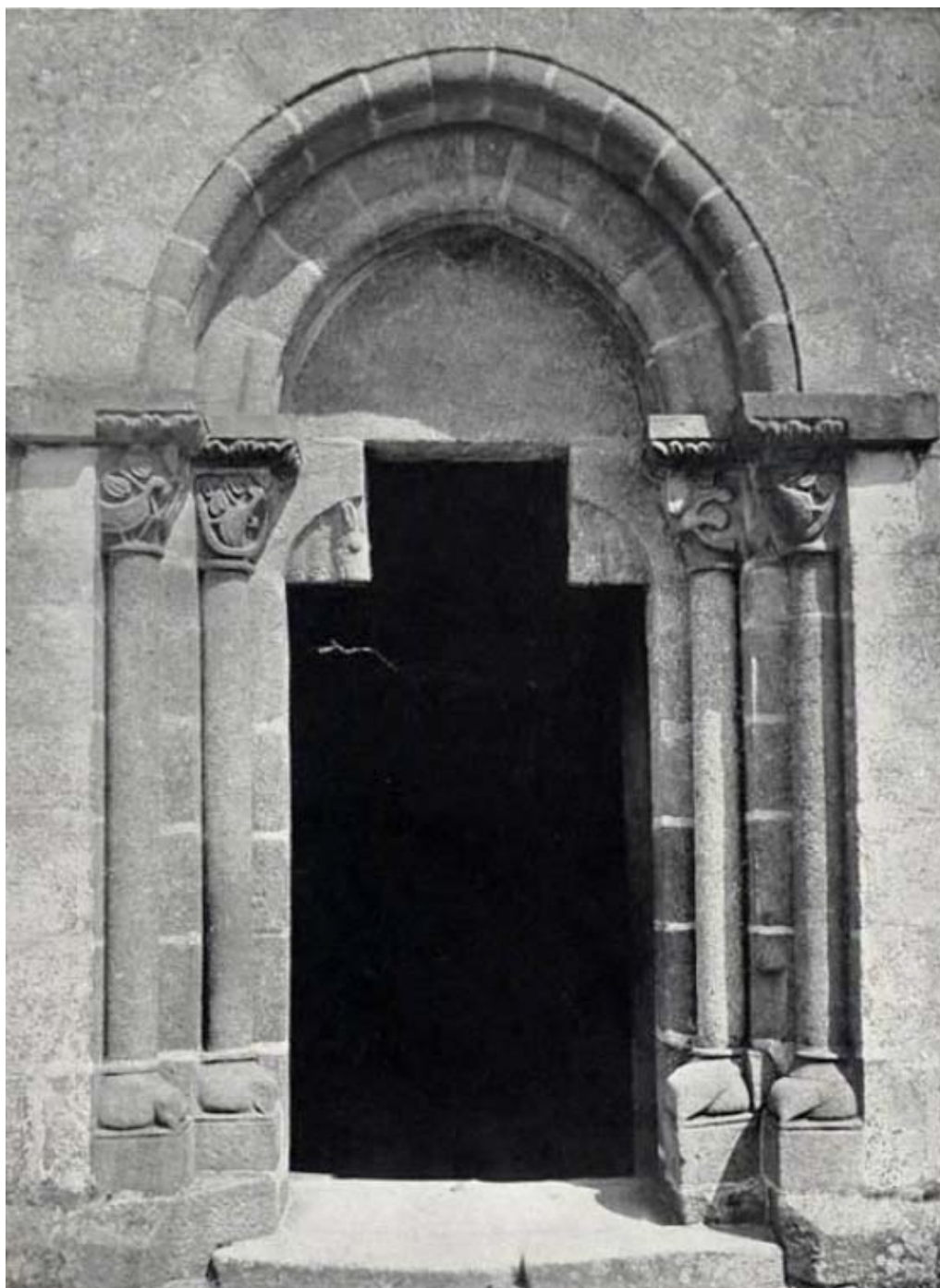


Imagem 12: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Porta principal¹².

¹² In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 13: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Porta lateral¹³.

¹³ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 14: Igreja da Gandara (Concelho de Penafiel) – Exterior¹⁴.

¹⁴ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 15: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Fachada¹⁵.

¹⁵ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 16: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Vista interior transversal, tirada na direcção do cruzeiro¹⁶.

¹⁶ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 17: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Interior, Nave Central, cortada pelo cruzeiro¹⁷.

¹⁷ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 18: Igreja da Lourosa (Concelho de Oliveira do Hospital) – Interior; Nave central com entrada principal¹⁸.

¹⁸ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 19: Igreja de Meinedo (Concelho de Penafiel) – Fachada com porta de arco quebrado¹⁹

¹⁹ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 20: Igreja de Meinedo (Concelho de Penafiel) – Arcaria da porta principal²⁰.

²⁰ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 21: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Porta principal²¹.

²¹ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 22: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Fachada²².

²² In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 23: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Exterior²³.

²³ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 24: Igreja de Paço de Souza (Concelho de Penafiel) – Exterior²⁴.

²⁴ In VASCONCELOS, Joaquim de – A Arte Românica em Portugal. Texto de Joaquim de Vasconcellos com reproduções seleccionadas e executas por Marques Abreu. Porto: Edições Illustradas Marques Abreu, 1918. Fotografia de Marques Abreu.

VIDA RÚSTICA



Imagem 25: Luz matutina. Milheirós – arredores do Porto²⁵.

²⁵ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 26: Rapariga de Arnoso – Vila Nova de Famalicão²⁶.

²⁶ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 27: No pátio da casa de Camilo (S. Miguel de Seide). A neta do grande romancista, D. Raquel²⁷.

²⁷ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 28: Casal Aldeão (Arredores do Porto)²⁸.



Imagem 29: A caminho da escola (Milheirós – Arredores do Porto)²⁹.

²⁸ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.

²⁹ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 30: A caminho do monte (Caldas da Saúde – Santo Tirso)³⁰.

³⁰ In RIBEIRO, João Augusto (pref.); ABREU, José Marques (fotografia) – Vida Rústica. Porto: Marques de Abreu, 1924. Fotografia de Marques Abreu.

A ILUSTRAÇÃO MODERNA



Imagem 31: Igreja de Bravães – Aspecto Geral³¹.

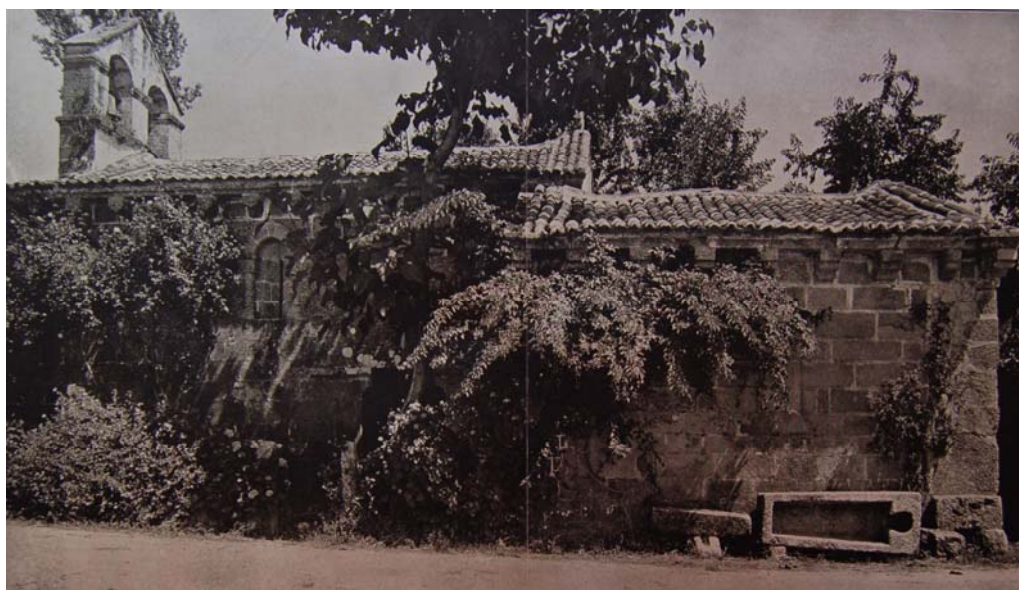


Imagem 32: Capela de S. João Baptista da Comenda de Távora – Arcos de Vale-de-Vez, Vista Longitudinal³².

³¹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

³² Idem, Ibidem.

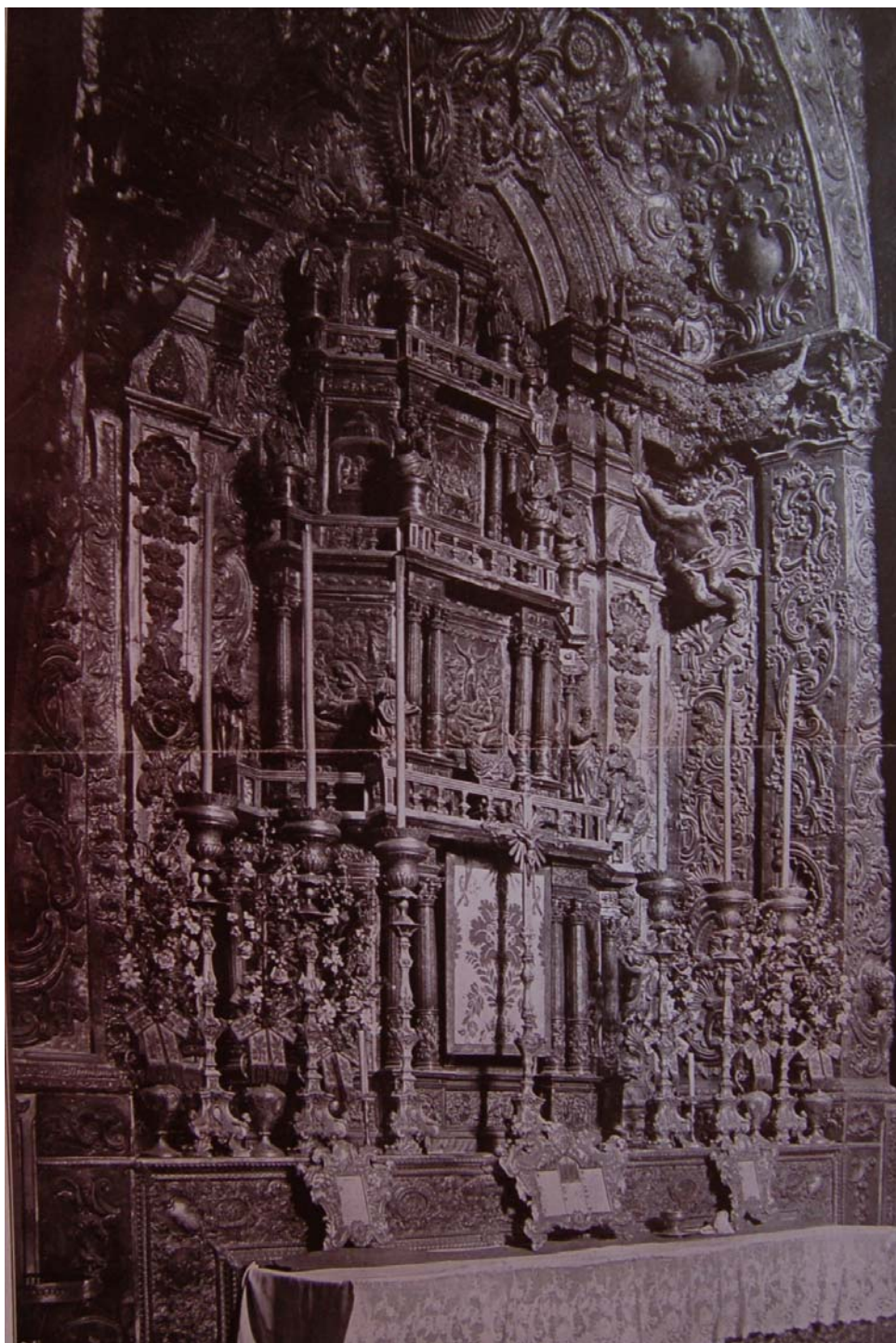


Imagem 33: Altar do SS. Sacramento da Sé do Porto³³.

³³ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 34: Porto – Igreja de S. Francisco - Abside³⁴.

³⁴ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

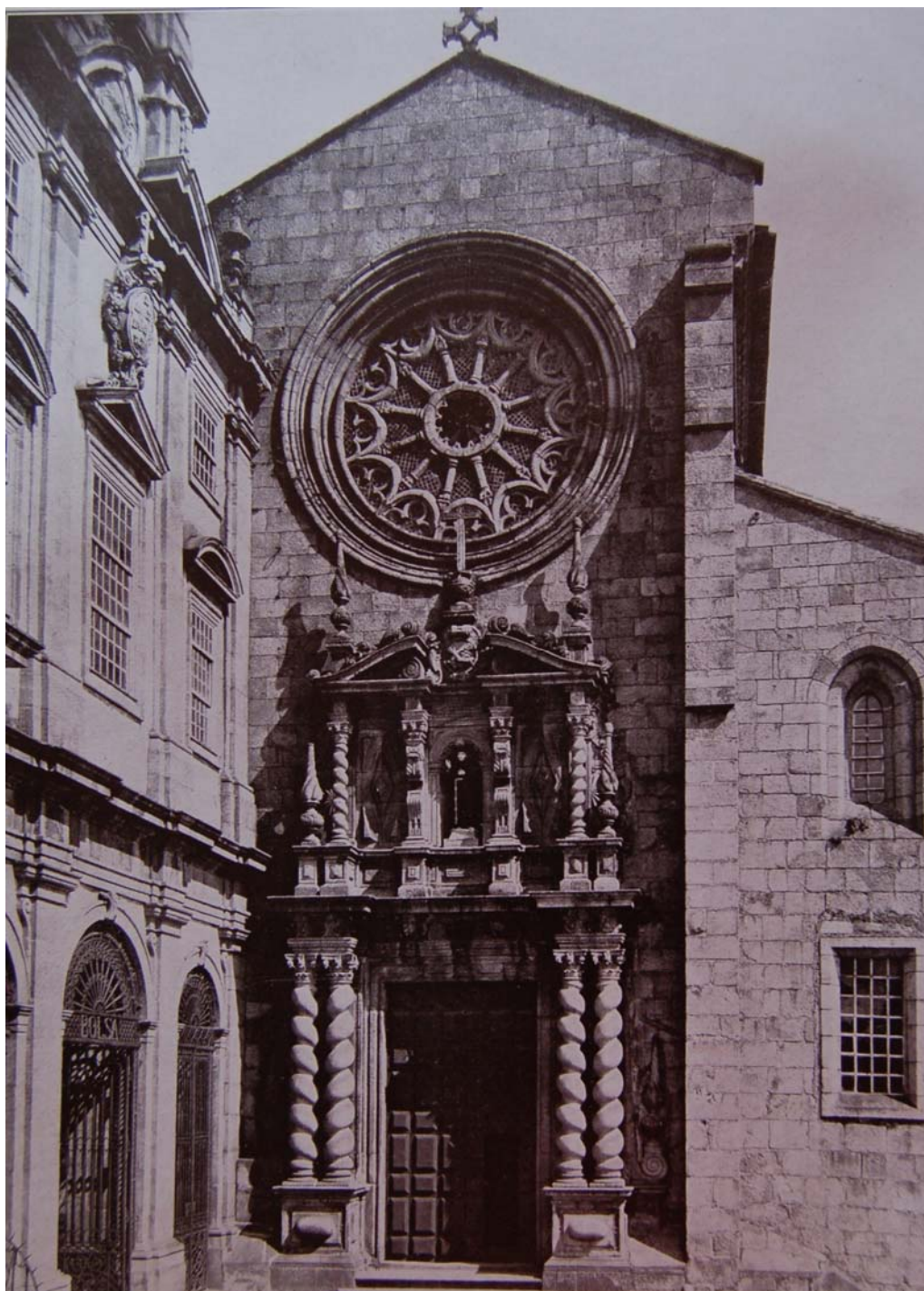


Imagem 35: Porto – Igreja de S. Francisco - Fachada³⁵.

³⁵ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 36: Porto – Igreja de S. Francisco – Aspecto geral do interior³⁶.



Imagem 37: Porto – Igreja de S. Francisco – Nave lateral³⁷.

³⁶ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

³⁷ Idem, Ibidem.



Imagem 38: Porto – Igreja de S. Francisco – Nave Central³⁸.

³⁸ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 39: Porto – Igreja de S. Francisco – Arcos revestimento de talha³⁹.

³⁹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 40: Porto – Igreja de S. Francisco – Pilastra Fasciculada⁴⁰.

⁴⁰ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 41: Vila do Conde – Igreja matriz – Nave do SS. Sacramento⁴¹.

⁴¹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 42: Vila do Conde – Igreja matriz – Porta Principal⁴².

⁴² In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 43: Porto – Sé Cathedral – Cadeirais e nave principal⁴³.



Imagem 44: Porto – Sé Cathedral – Arco abatido do claustro⁴⁴.

⁴³ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁴⁴ Idem, Ibidem.



Imagem 45: Porto – Sé Cathedral – Claustro e torres⁴⁵.

⁴⁵ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 46: Porto – Sé Cathedral – Um trecho do claustro⁴⁶.

⁴⁶ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 47: Mosteiro de Paço de Sousa - Frontaria⁴⁷.

⁴⁷ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 48: Mosteiro de Paço de Sousa – Vista Geral⁴⁸.

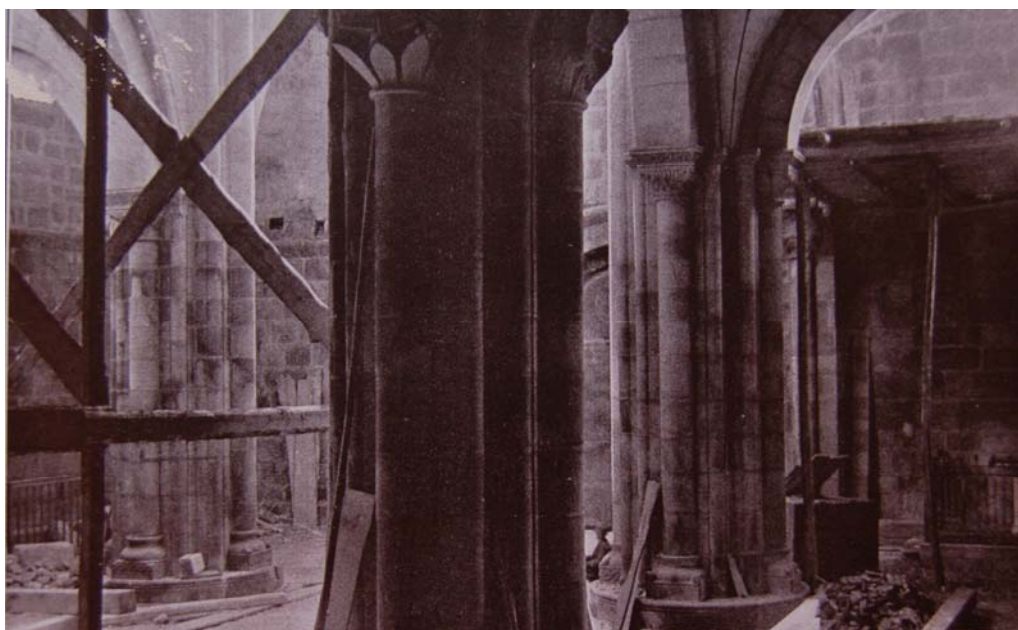


Imagem 49: Mosteiro de Paço de Sousa – Conspecto das naves tomado da abside do evangelho⁴⁹.

⁴⁸ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁴⁹ Idem, Ibidem.



Imagem 50: Claustro de S. Domingos em Guimarães⁵⁰.

⁵⁰ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 51: Alcobaça – Casa onde estão actualmente os túmulos reais⁵¹.



Imagem 52: Mosteiro de Alcobaça – Claustro de D. Denis⁵².

⁵¹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁵² Idem, Ibidem



Imagem 53: Castelo de Guimarães – Face Oeste⁵³.



Imagem 54: Castelo de Guimarães e igreja de S. Miguel do Castelo⁵⁴.

⁵³ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁵⁴ Idem, Ibidem

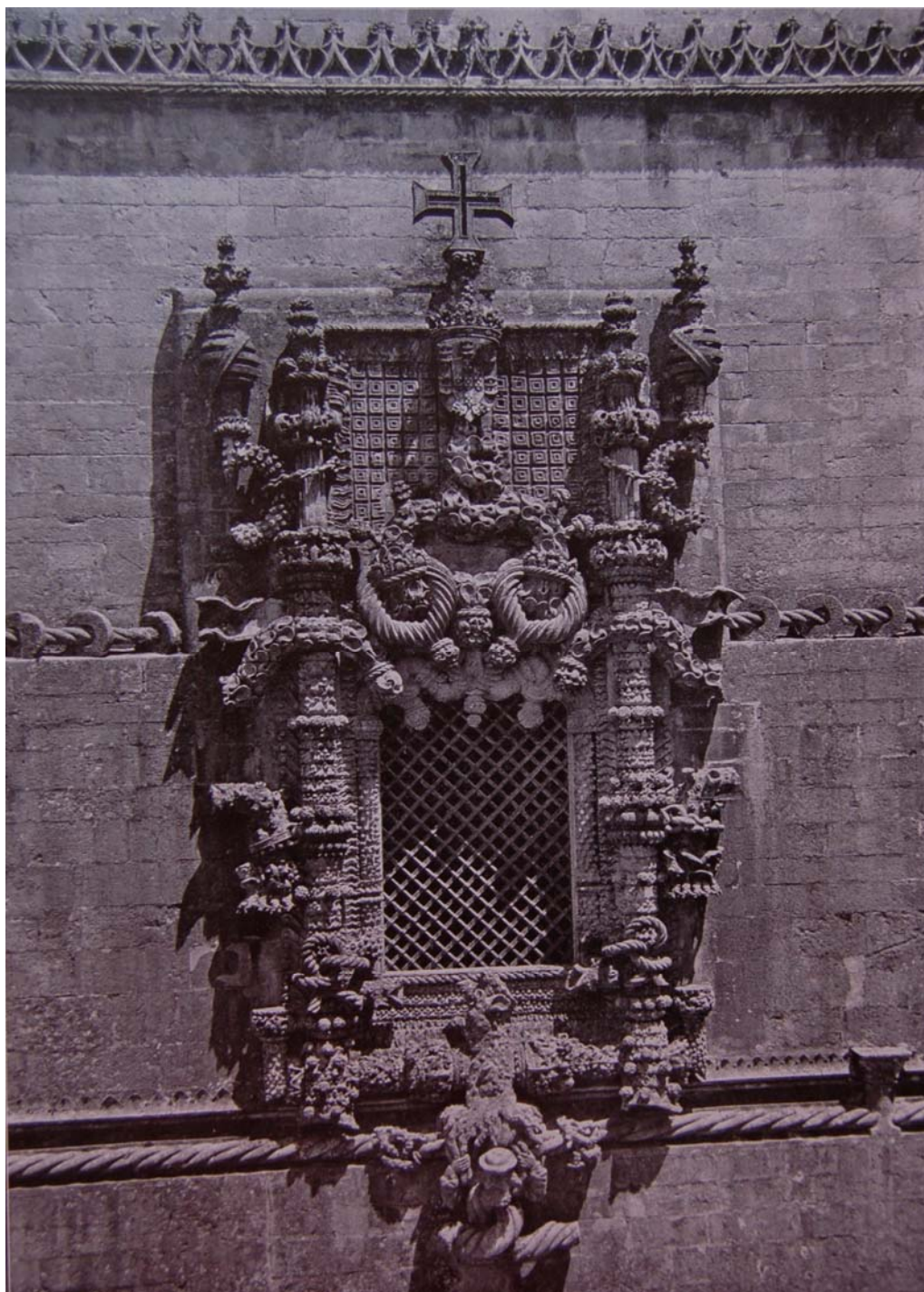


Imagem 55: Tomar – Convento de Cristo – Janela da casa do Capítulo⁵⁵.

⁵⁵ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 56: Évora – Convento de S. Bento de Castris – Claustro (Século XIII)⁵⁶.

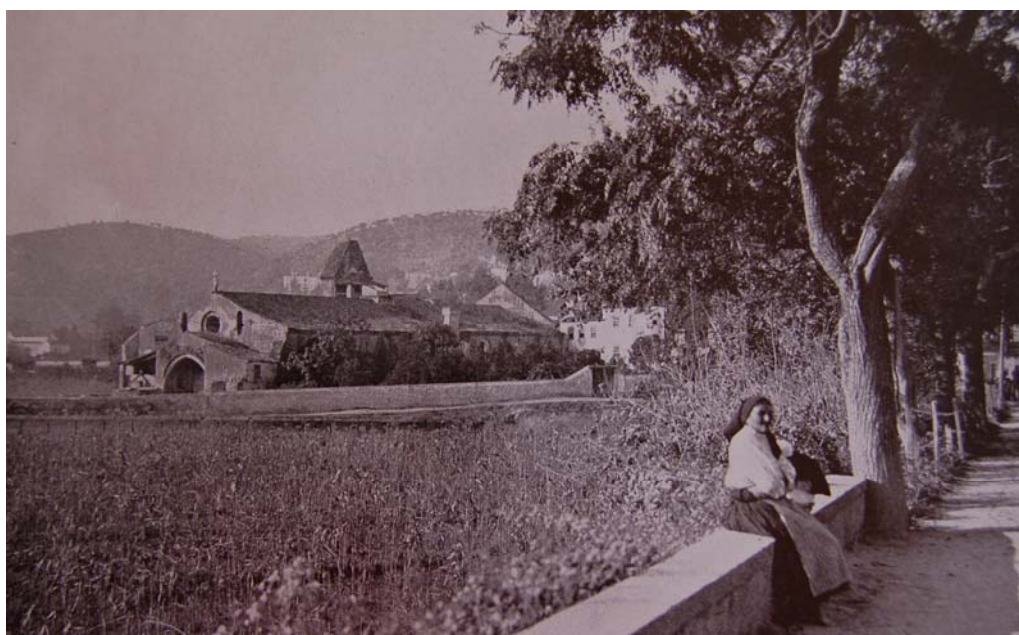


Imagem 57: Igreja do mosteiro de Santa Clara – Fachada Setentrional⁵⁷.

⁵⁶ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁵⁷ Idem, Ibidem.



Imagem 58: Batalha – Estátuas Jacentes – de D. João I e D. Felipa⁵⁸.

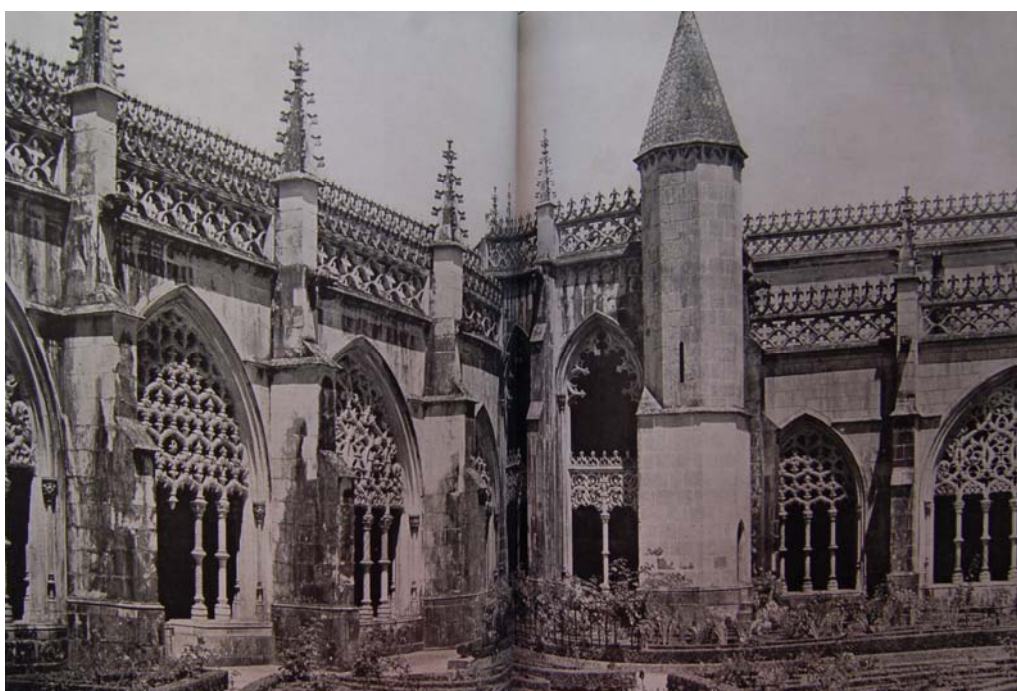


Imagem 59: Mosteiro da Batalha – Claustro Real⁵⁹.

⁵⁸ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁵⁹ Idem, Ibidem



Imagem 60: Igreja de Cerzedelo – Capela Tumular (Sacristia)⁶⁰.

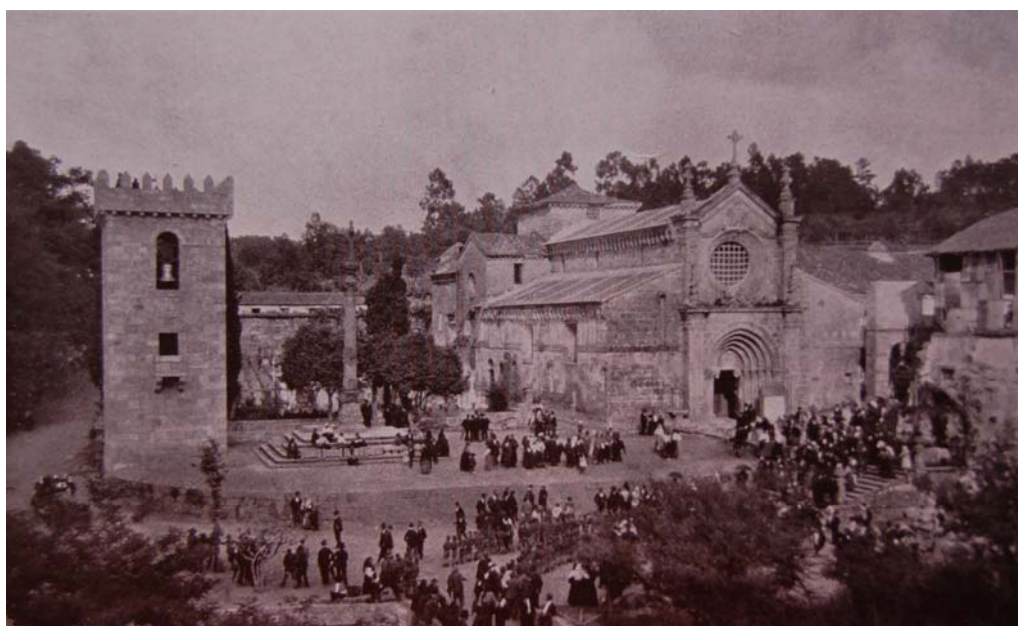


Imagem 61: Monumentos nacionais – Em Paço de Sousa, aguardando a chegada dos excursionistas⁶¹.

⁶⁰ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.

⁶¹ Idem, Ibidem.

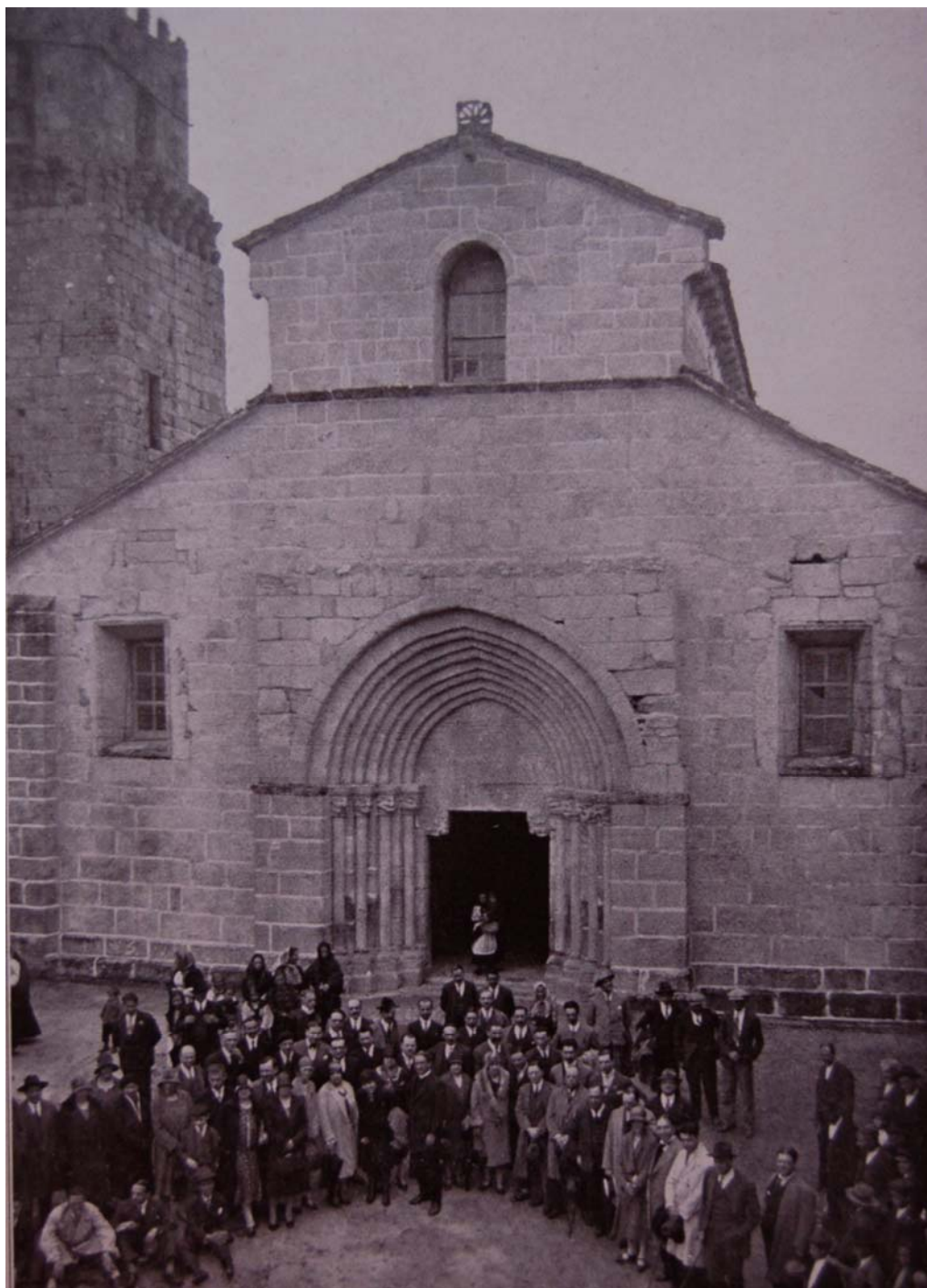


Imagem 62: Monumentos nacionais – Os excursionistas em frente da Igreja de Travanca⁶².

⁶² In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 63: Cândido da Cunha – Um recanto do seu atelier⁶³.

⁶³ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 64: João Augusto Ribeiro⁶⁴.

⁶⁴ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Medina.



Imagem 65: Joaquim de Vasconcelos no alpendre da sua casa de Veia (Águas Santas) em 1908⁶⁵.

⁶⁵ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 66: Em Coimbra – Ouvindo a exposição do Snr. Adães Bermudes – Da esquerda para a direita: D. Natália Magalhães, dr. António Garcia Ribeiro de Vasconcelos, dr. Alfredo de Magalhães, arquitecto Baltazar de Castro, Adães Bermudes, dr. Carvalho Maia⁶⁶.

⁶⁶ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 67: Vila do Conde – O sr. dr. Alfredo de Magalhães observando as obras de restauração da igreja de Santa Clara⁶⁷.

⁶⁷ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 68: Viagem ministerial ao Norte – Os srs. Ministros da Instrução e do Comércio com a sua comitiva em frente da porta principal da Igreja Românica de Bravães⁶⁸.

⁶⁸ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 69: Igreja de Lourosa – Mãos à obra – Os srs cónego Aguiar Barreiros e José Villaça continuam os seus estudos mesmo depois de iniciados os trabalhos de restauração⁶⁹.

⁶⁹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu, filho.



Imagem 70: Em Paço de Sousa – Sentados, da esquerda para a direita; arquitecto Rogério de Azevedo, dr. Villas-Bôas Neto, arquitecto Baltazar de Castro, Marques Abreu, arquitecto José Vilaça. De pé: Pires de Moraes, funcionário das Obras Públicas; senhoras da família de Baltazar de Castro, maestro Francisco de Lacerda, dr. Alfredo de Magalhães, D. Natália Magalhães, P.^e Aguiar Barreiros, dr. Pedro Vitorino e arquitecto Emanuel Ribeiro⁷⁰.

⁷⁰ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu, filho.



Imagem 71: Coimbra – Igreja de S. Tiago – O ilustre arqueólogo Sr. A. Gonçalves com o arquitecto Sr. Baltazar de Castro e outros artistas adentro do monumento⁷¹.

⁷¹ In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu, filho.



Imagem 72: Coimbra – Igreja de S. Tiago – O ilustre arqueólogo Sr. A. Gonçalves com os arquitectos Snrs. Baltazar de Castro, José Vilaça, Silva Pinto, director da Escola Industrial de Coimbra, e o distinto artista Lourenço de Almeida, discutindo a forma de cobertura a adoptar no monumento⁷².

⁷² In A Ilustração Moderna. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1926-1932. Fotografia de Marques Abreu, filho.

**BOLETIM DA DIRECÇÃO GERAL DOS
EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS**



Imagem 73: A igreja de Leça do Balio vista do Norte, anteriormente à restauração⁷³.



Imagem 74: Leça do Balio – Fachada Sul, parcialmente tapada por anexos da igreja e a casa particular⁷⁴.

⁷³ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Leça do Balio - Nº 1, Setembro de 1935. Fotografia de Marques Abreu.

⁷⁴ Idem, Ibidem.



Imagem 75: Leça do Balio – a frente do monumento, anteriormente à restauração⁷⁵.

⁷⁵ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Leça do Balio - Nº 1, Setembro de 1935. Fotografia de Marques Abreu.

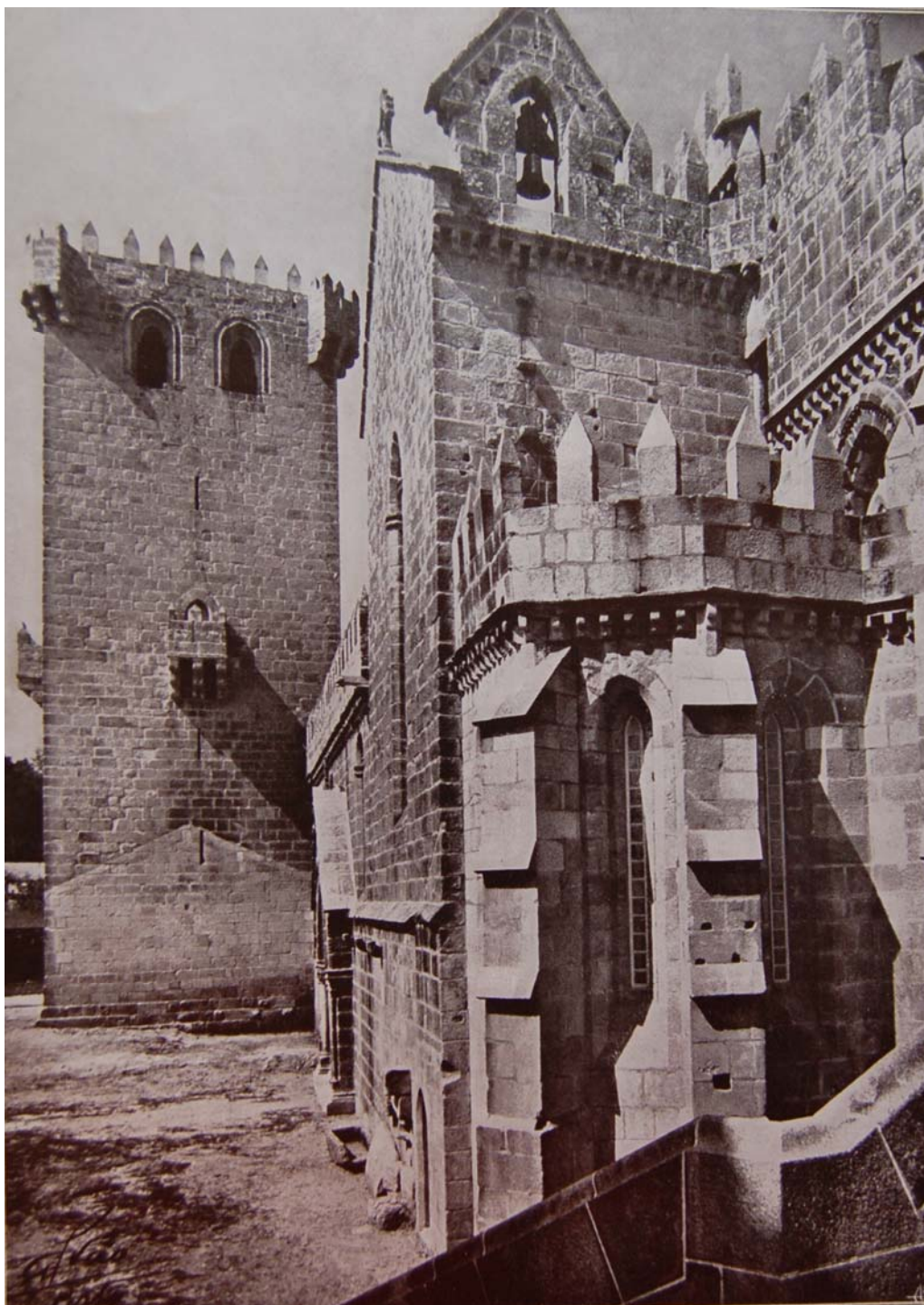


Imagem 76: Leça do Balio – Vista do braço direito do transepto e absidíola reconstituída⁷⁶

⁷⁶ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Leça do Balio - Nº 1, Setembro de 1935. Fotografia de Domingos Alvão.



Imagem 77: Leça do Balio – Fachada do sul, desafogada de construções parasitárias⁷⁷.

⁷⁷ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Leça do Balio - Nº 1, Setembro de 1935. Não identificado.



Imagem 78: Leça do Balio – Fotografia antiga do interior⁷⁸.

⁷⁸ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Leça do Balio - Nº 1, Setembro de 1935. Fotografia de Domingos Alvão.



Imagem 79: Cedofeita, Porto – Pormenor da inscrição da porta principal⁷⁹.

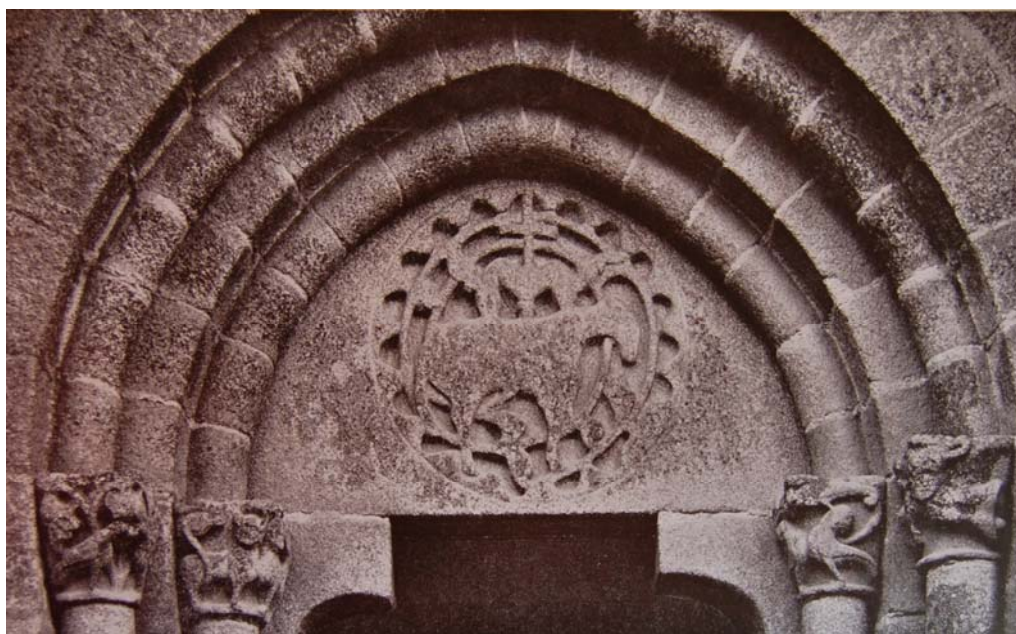


Imagem 80: Cedofeita, Porto – Pormenores da porta do norte; capitéis com decoração zoomórica e tímpano esculpido com o “Agnus Dei”⁸⁰.

⁷⁹ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de São Martinho de Cedofeita - Nº 2, Dezembro de 1935. Fotografia de Marques Abreu.

⁸⁰ Idem, Ibidem.

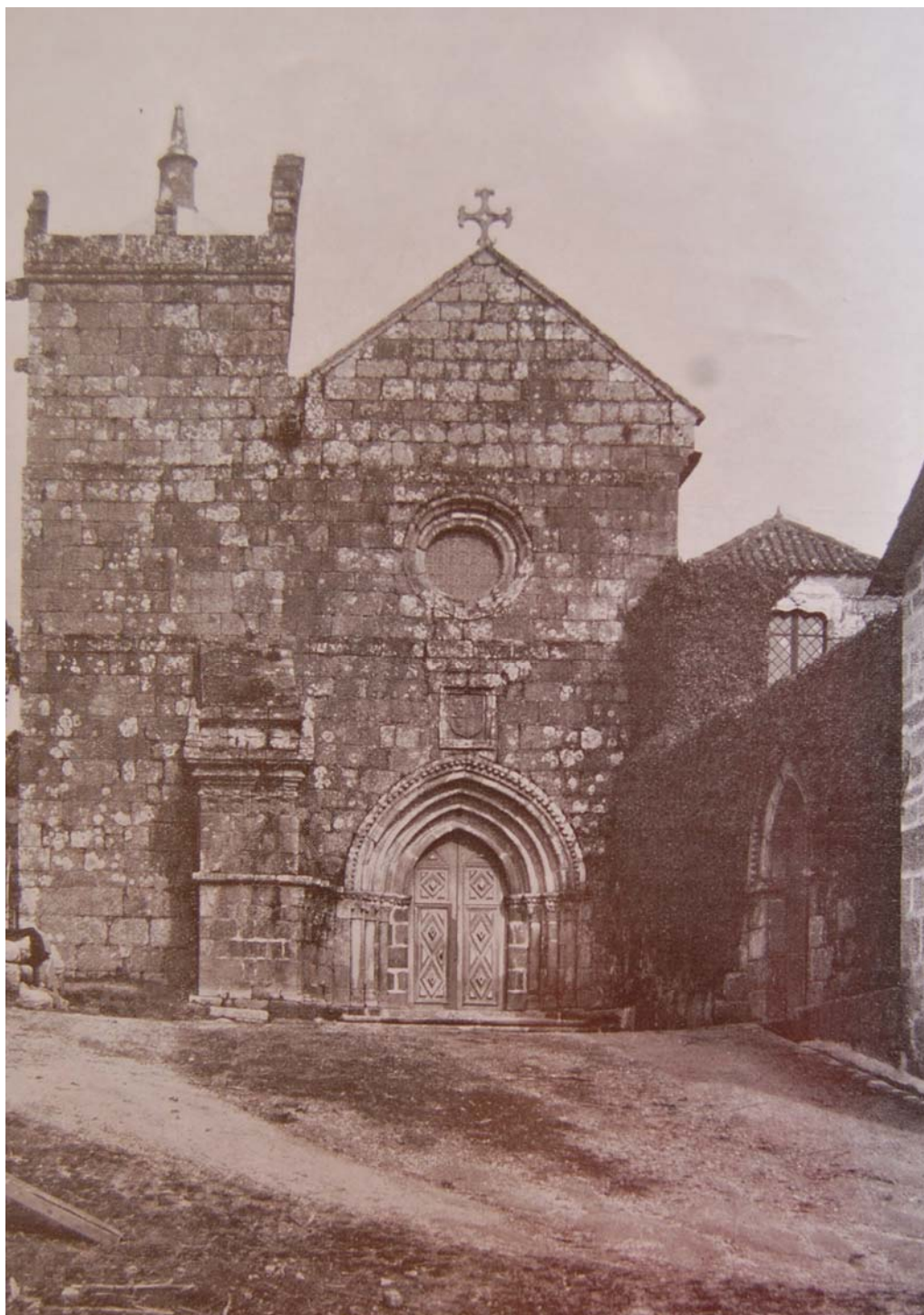


Imagem 81: Cete, fontaria da igreja, antes de restaurada⁸¹.

⁸¹ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Cete - Nº 3, Março de 1936. Fotografia de Marques Abreu.

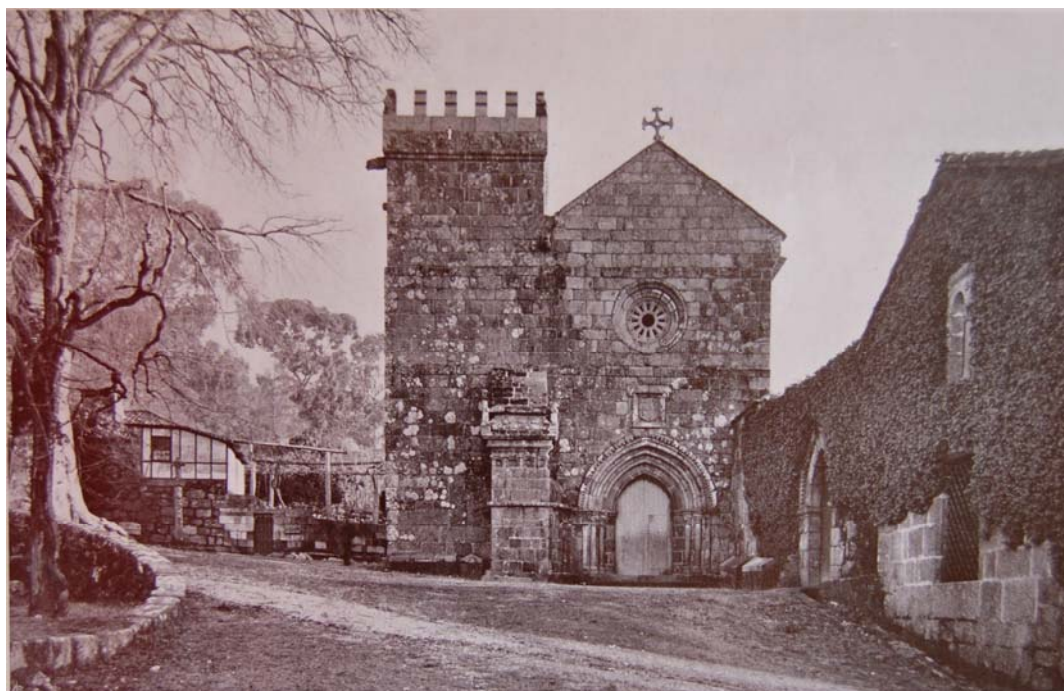


Imagem 82: Aspecto actual da fachada principal do templo, isolada das construções aderentes⁸².

⁸² In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Cete - Nº 3, Março de 1936. Fotografia de Marques Abreu.

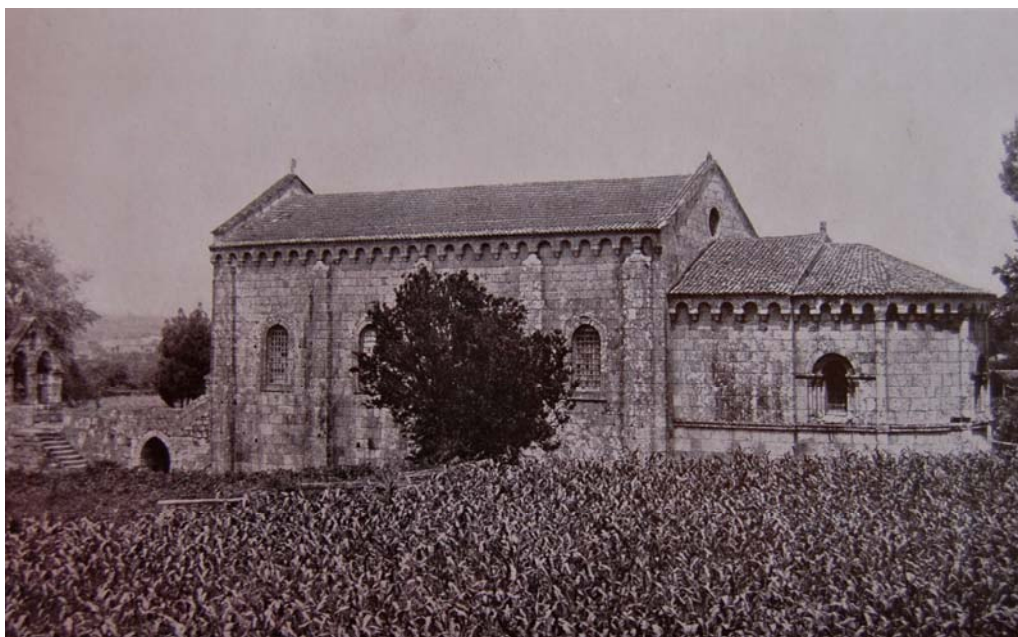


Imagem 83: Ferreira – Aspecto da fachada sul da igreja antes do restauro⁸³.



Imagem 84: O mesmo aspecto, depois de terminados os trabalhos⁸⁴.

⁸³ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Ferreira - N.º 7, Março de 1937. Fotografia de Marques Abreu.

⁸⁴ Idem, Não identificado.



Imagem 85: Ferreira – Conjunto da igreja com o nártex antes do início das obras⁸⁵.

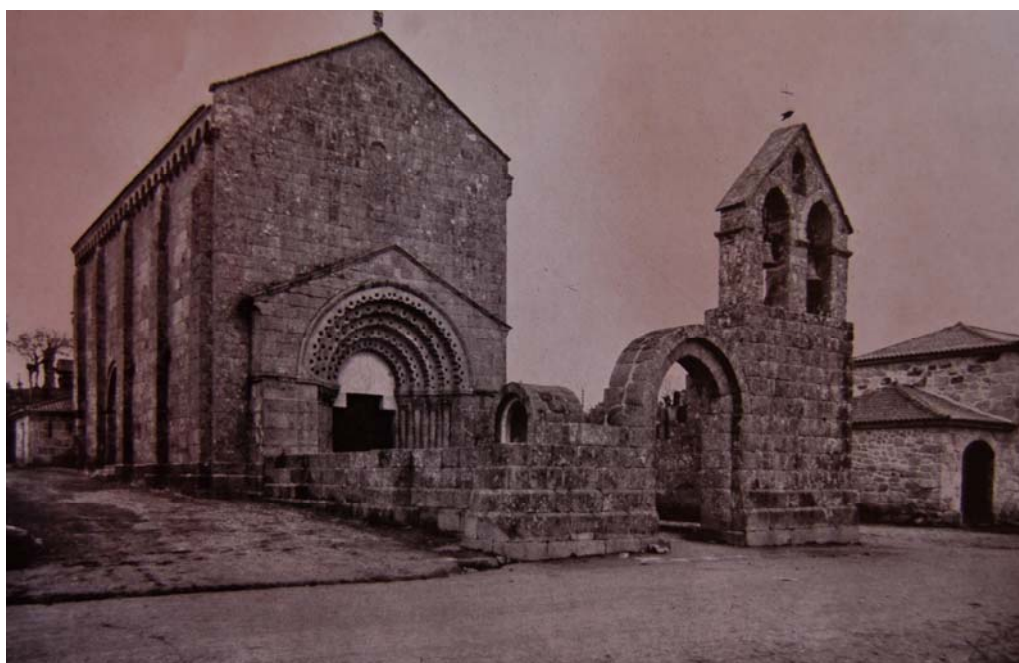


Imagem 86: O mesmo aspecto, depois do restauro⁸⁶.

⁸⁵ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Ferreira - N.º 7, Março de 1937. Fotografia de Marques Abreu.

⁸⁶ Idem, Não identificado.

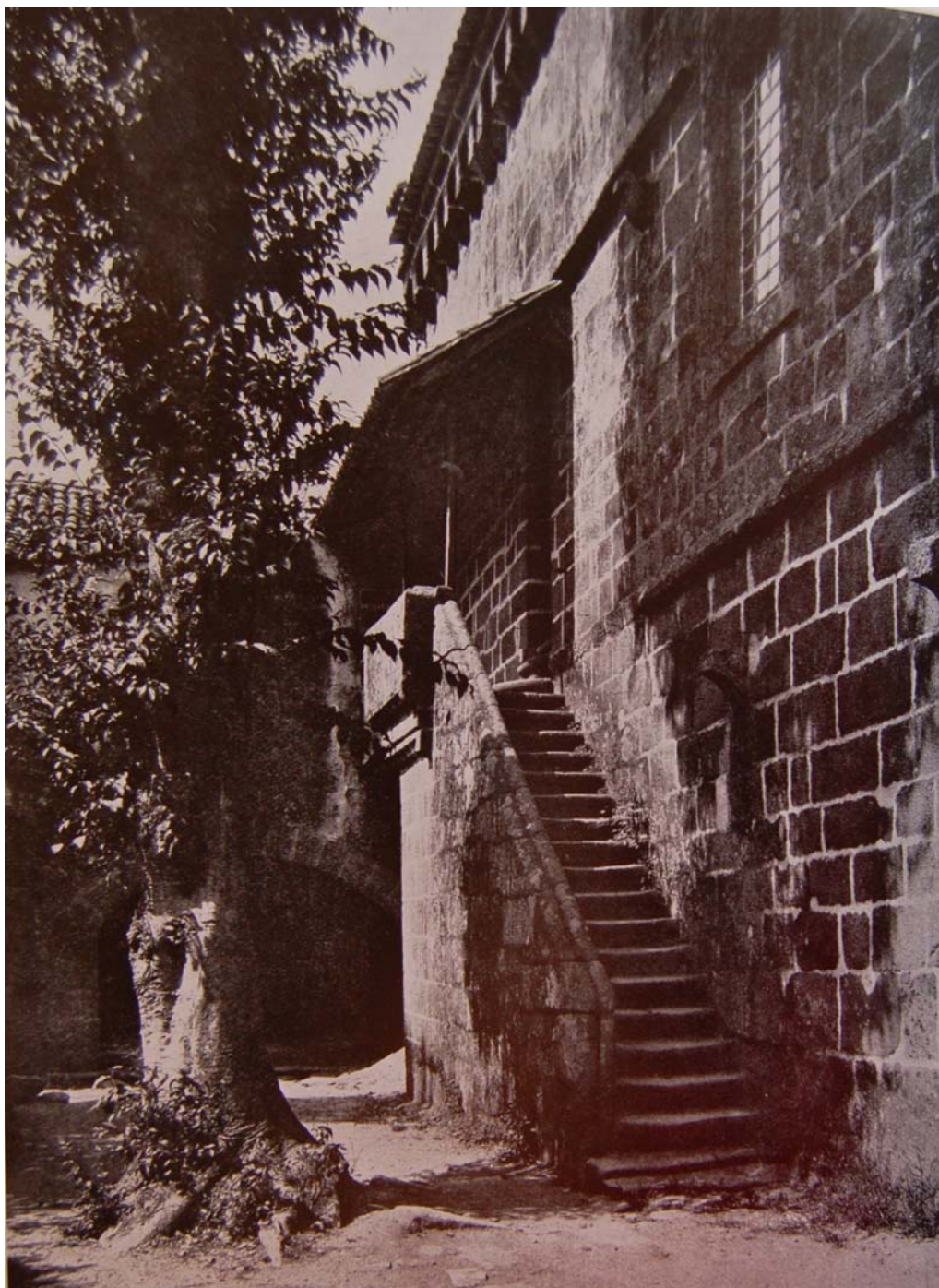


Imagem 87: Roriz – Aspecto parcial da fachada sul, antes das obras, vendo-se a escada exterior de acesso ao coro e galeria de passagem para o prédio vizinho⁸⁷.

⁸⁷ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Roriz - Nº 9, Setembro de 1937. Fotografia de Marques Abreu.

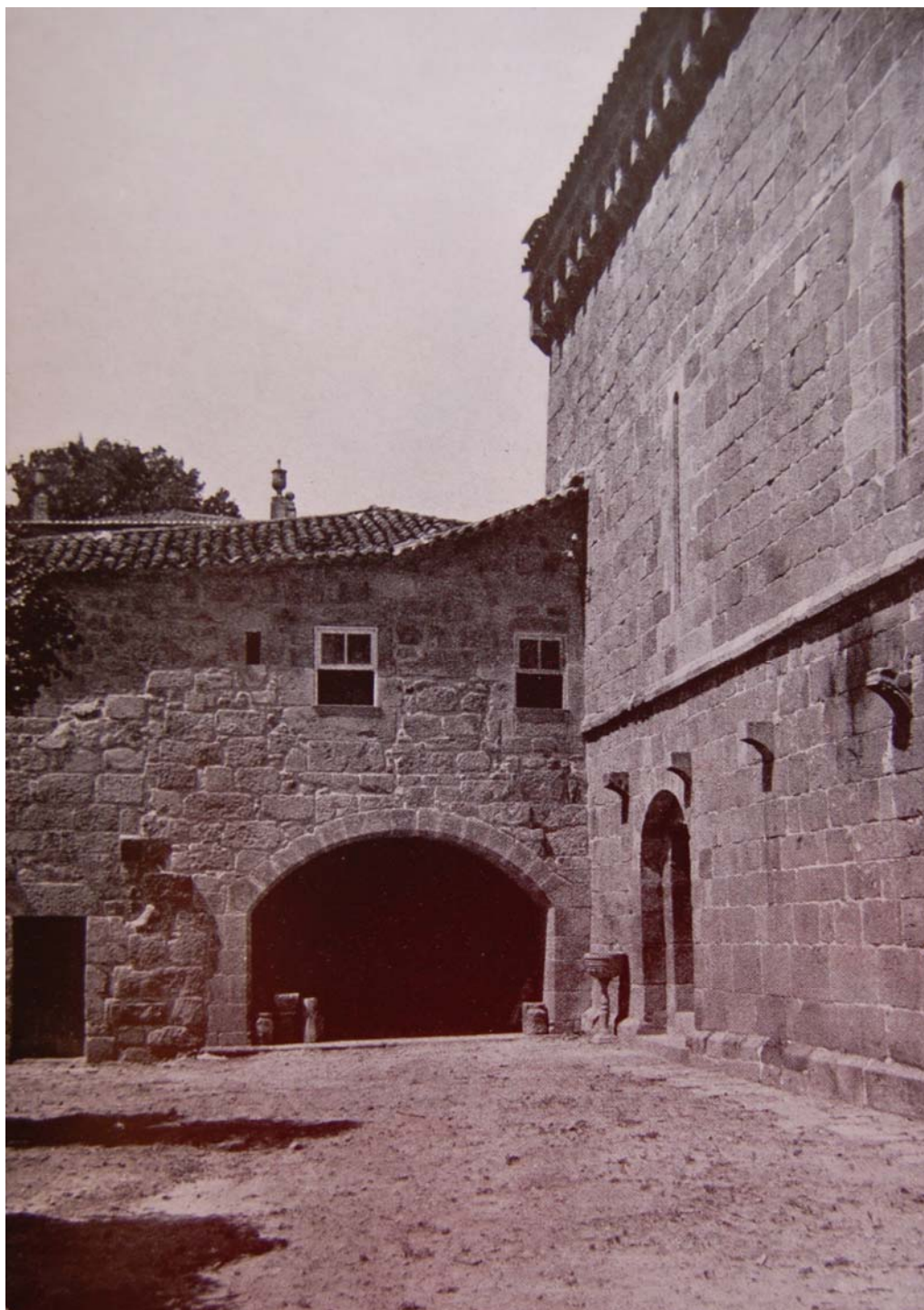


Imagem 88: Roriz – O mesmo aspecto depois de terminados os trabalhos de reintegração⁸⁸.

⁸⁸ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Roriz - Nº 9, Setembro de 1937. Não identificado.



Imagem 89: Vila do Conde – Túmulo de Afonso Sanches, “Capela dos Fundadores”⁸⁹.



Imagem 90: Vila do Conde – Túmulo da mulher de Afonso Sanches, “Capela dos Fundadores”⁹⁰.

⁸⁹ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, N° 14, Dezembro de 1938. Fotografia de Marques Abreu.

⁹⁰ Idem, Ibidem.



Imagem 91: Vila do Conde – A “Capela dos Fundadores” antes de obras de limpeza⁹¹.

⁹¹ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Ferreira - Nº 7, Março de 1937. Fotografia de Marques Abreu.

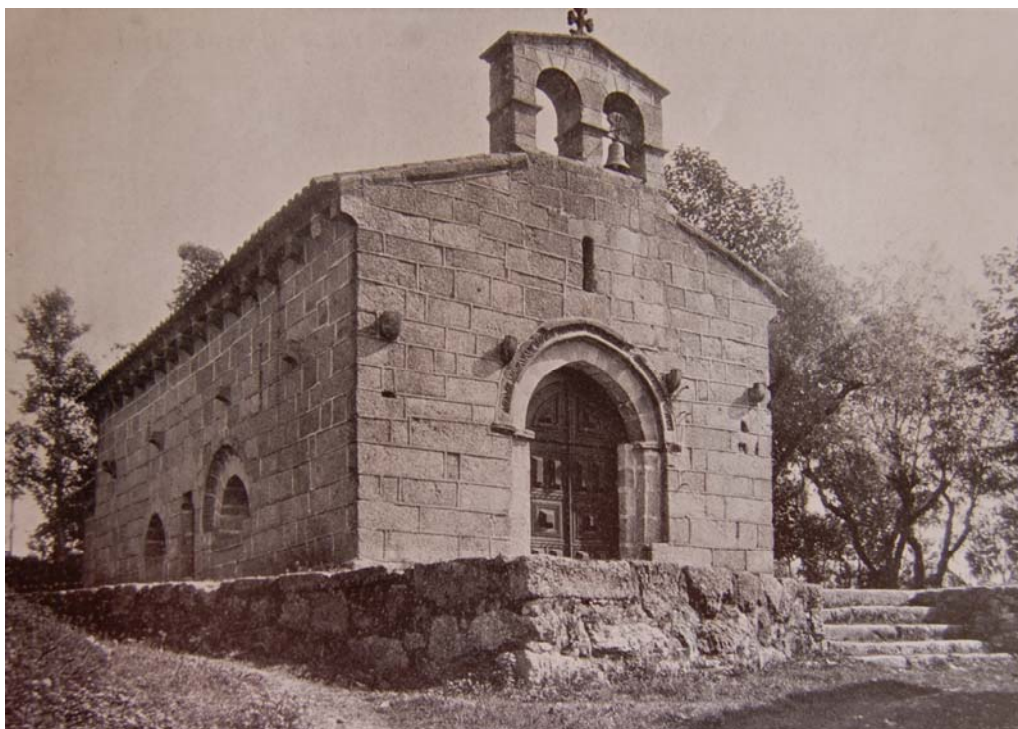


Imagem 92: S. Miguel do Castelo – Ângulo noroeste da igreja antes do começo dos trabalhos⁹².

⁹² In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Miguel do Castelo - Nº 20, Junho de 1940. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 93: S. Pedro de Rates – Conjunto do interior da igreja, antes da restauração⁹³.

⁹³ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - A Igreja de S. Pedro de Rates - Nº 23, Março de 1941. Não identificado.



Imagem 94: Sé Catedral do Porto – Aspecto das torres e claustro antes das obras”⁹⁴

⁹⁴ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Sé Catedral do Porto - Nº 40-43, Junho, Setembro, Dezembro de 1945, Março de 1946. Não identificado.



Imagem 95: Sé Catedral do Porto – Aspecto das naves e claustro antes das obras”⁹⁵



Imagem 96: Sé Catedral do Porto – O mesmo aspecto durante as obras”⁹⁶.

⁹⁵ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Sé Catedral do Porto - Nº 40-43, Junho, Setembro, Dezembro de 1945, Março de 1946. Fotografia de Marques Abreu.

⁹⁶ Idem, Não identificado.



Imagem 97: Sé Catedral do Porto – Aspecto das naves e claustro antes das obras”⁹⁷

⁹⁷ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Sé Catedral do Porto - Nº 40-43, Junho, Setembro, Dezembro de 1945, Março de 1946 Não identificado.



Imagem 98: Sé Catedral do Porto – O mesmo aspecto durante as obras”⁹⁸.

⁹⁸ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja de Bravães- Nº 49, Setembro de 1947. Fotografia de Marques Abreu.

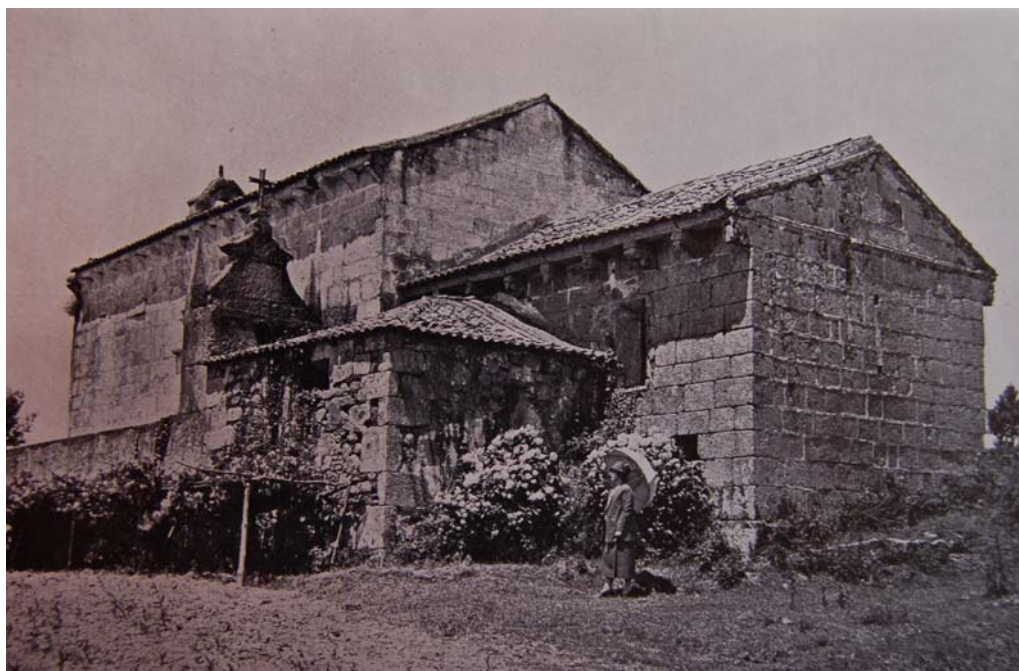


Imagem 99: Igreja de S. Cláudio de Nogueira – Aspecto da fachada posterior e lateral Sul antes das obras.⁹⁹

⁹⁹ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja de S. Cláudio de Nogueira - Nº 50, Dezembro de 1947. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 100: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto geral no início das obras¹⁰⁰.



Imagem 101: Igreja Matriz de Lourosa, Oliveira do Hospital. Aspecto da fachada antes de obras¹⁰¹.

¹⁰⁰ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja Matriz de Lourosa- Nº 55, Março de 1949. Fotografia de Marques Abreu.

¹⁰¹ Idem, Ibidem.



Imagem 102: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Topo do transepto Sul durante as obras¹⁰².



Imagem 103: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – A nave central durante os trabalhos¹⁰³.

¹⁰² In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja Matriz de Lourosa- Nº 55, Março de 1949. Fotografia de Marques Abreu.

¹⁰³ Idem, Ibidem.



Imagem 104: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Outro aspecto das naves¹⁰⁴.

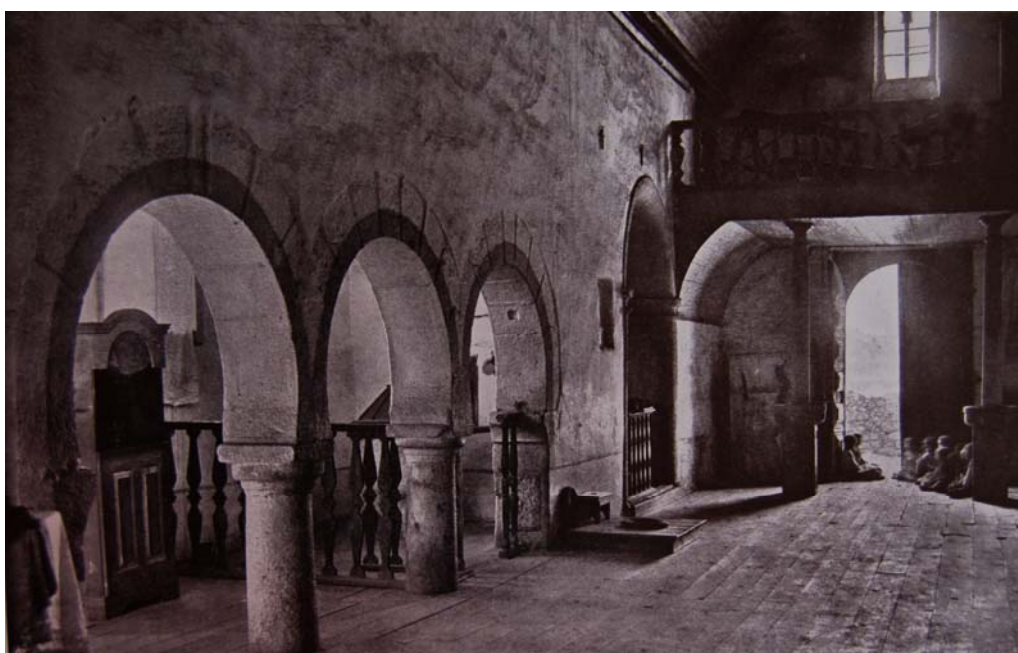


Imagem 105: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central antes das obras¹⁰⁵.

¹⁰⁴ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja Matriz de Lourosa- Nº 55, Março de 1949. Fotografia de Marques Abreu.

¹⁰⁵ Idem, Ibidem.

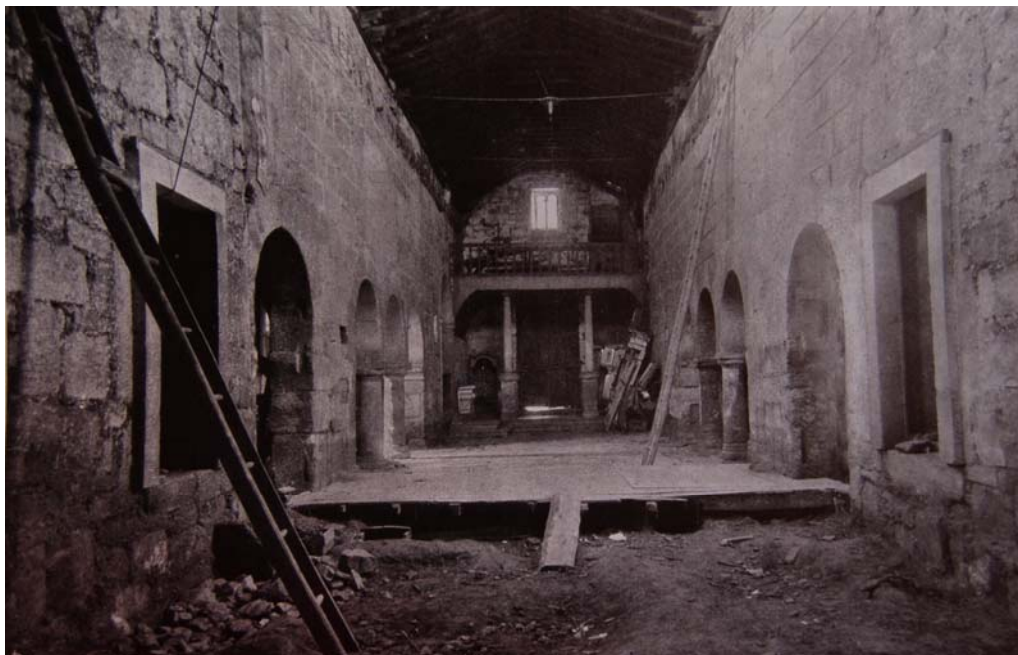


Imagem 106: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central vista da Capela-mor, durante as obras¹⁰⁶.

¹⁰⁶ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja Matriz de Lourosa- Nº 55, Março de 1949. Fotografia de Marques Abreu.



Imagem 107: Igreja Matriz de Lourosa – Oliveira do Hospital – Aspecto da nave central vista da Capela-mor, durante as obras¹⁰⁷.

¹⁰⁷ In Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Igreja da Graça, de Santarém- N.º 65-66, Setembro - Dezembro de 1951. Fotografia de Marques Abreu.

**PROSPECTO DOS ATELIERES ARTÍSTICOS
DE MARQUES ABREU**

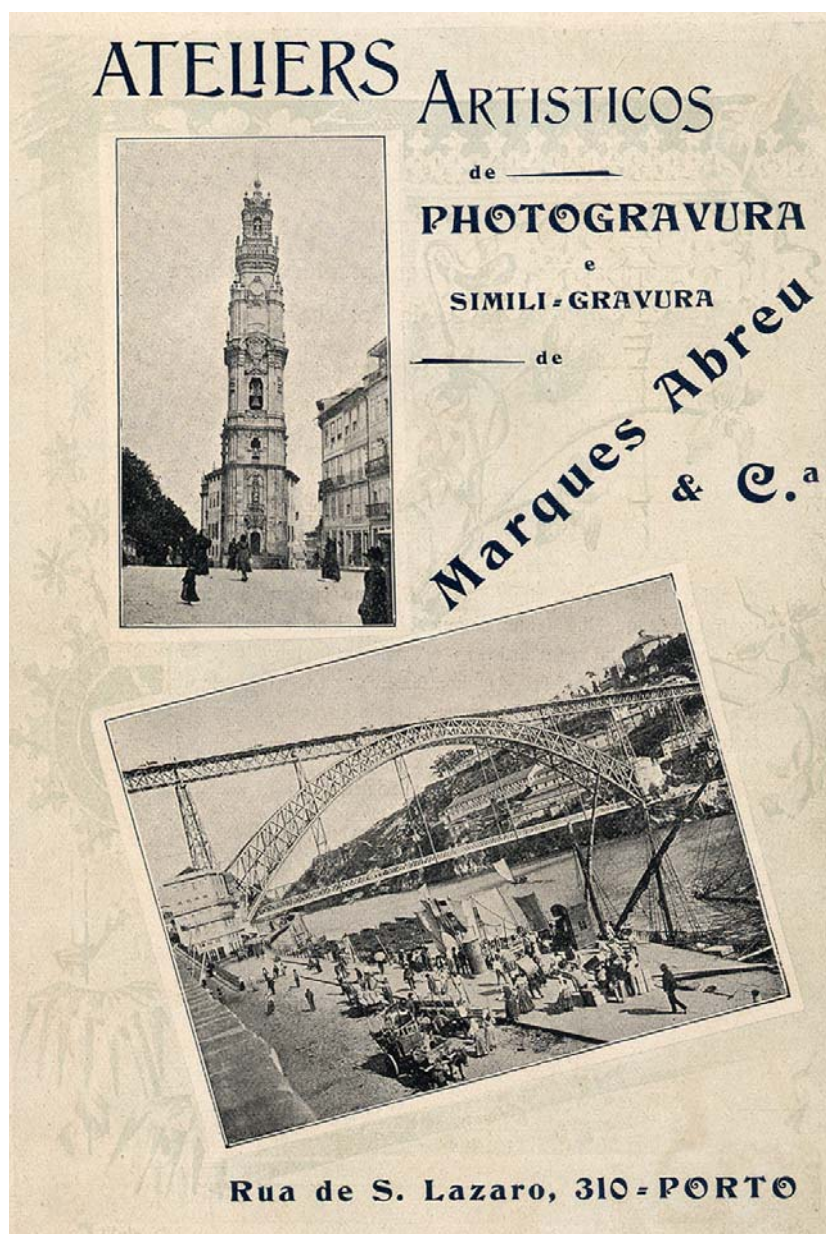


Imagem 108: Capa de prospecto¹⁰⁸.

¹⁰⁸ In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.ª”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.



ATELIERS ARTÍSTICOS **PORTO**
310
Rua de S. Lazaro

DE GRAVURA ZINCOGRAVURA PHOTOGRAVURA - SIMILI-GRAVURA
MARQUES ABREU & C.^a

**Os maiores e mais bem montados ateliers
do Norte de Portugal**

ESTE estabelecimento está em condições de bem executar, nas diferentes secções em que se encontra dividido, e pelos processos da zinco-graphia, photo-gravura, simili-gravura e cromo-typo-gravura, todos os trabalhos que lhe forem commettidos e bem assim a illustrar jornaes, publicações artisticas e catalogos, a reproduzir, por aquelles processos, vistas de monumentos, paysagens, retratos, allegorias, emblemas, monogrammas, fac-similis, cabeçalhos para facturas, etc. etc.

Condições do pagamento

No Porto, é feito no acto da entrega do trabalho. Para as provincias deve a sua importancia ser satisfeita antes de expedida a encomenda.

.....

FORNECEM-SE ORÇAMENTOS A QUEM OS PEDIR

Fazem-se descontos importantes ás typographies e empresas jornalisticas

REQUISITAR TABELLAS

Execução esmeradissima e rapida

SERIEDADE E MODICIDADE NOS PREÇOS

Imagem 109: Informação de prospecto¹⁰⁹.

¹⁰⁹ In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.



A GRAVURA EM PORTUGAL

❧

OMOU um consideravel desenvolvimento o trabalho de gravura no nosso paiz. Ha cêrca de dez annos que a photo-gravura foi iniciada, e desde então o progresso artistico é flagrante. Vê-se e aprecia-se este grau de aperfeiçoamento, avaliando-se pelas

Nossas officinas de gravura.

Em breves palavras as descreveremos. São várias as secções da nossa casa, mas o objectivo d'este artigo é simplesmente dar uma ligeira ideia do papel que cada uma tem no trabalho completo da gravura.

Depois de recebidas as encomendas no escriptorio, por um caixeiro privativo, são transmittidas por este ao photographo, com as precisas indicações e esclarecimentos.

O encarregado da photographia reproduz o original pelo processo do *collodio humido*, operação assaz melindrosa, que requer pericia e o maximo cuidado da parte do operador. Começa aqui a evidenciar-se a perfeição do nosso processo executivo, o seu methodo incomparavel e a fôrma completa por que installamos a nossa casa. A galeria photographica foi montada nas condições mais favoraveis para o nosso fim. A luz, natural e artificial, abunda n'ella. Nos dias claros, proprios, servimo-nos da luz solar; nos dias improprios, ou em occasiões de pressa, de noite, dispomos dos *arcos voltaicos* (recentissima construcção), na força de vinte *ampères*, a qual nos permite a execução de um *cliché* perfeito, levado a cabo com rapidez assombroza.

Obtido o *cliché*, com ou sem *reticulado*, conforme é *simili-gravura* ou *photo-gravura*, passamos á immediata secção artistica, onde lhe é *invertida a pellicula* — operação delicadissima. Ha aqui um empregado para inversões, lavagem e limpeza de vidros.

Segue-se a *secção dos transportes* ou *de impressão*, para onde passam os *clichés*, depois de invertidos. Dois empregados especiaes, por meio de um processo inteiramente novo e extremamente curioso — adoptado unicamente na casa Marques Abreu & C.^a — *fixam* a imagem do *cliché* sobre uma chapa de zinco ou cobre.

A chapa — denominada *um transporte* — passa depois para a *secção de gravura chimica*. Esta secção do nosso *atelier* foi

Imagem 110: Informação de prospecto¹¹⁰.

¹¹⁰ In Prospectos dos “Atelieres Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.

preparada por completo e com a mais apurada experiencia e conhecimento de causa, sub-dividindo-se em tres sub-seccões: *photo-gravura*, *simili-gravura* e *gravura em cobre*, cada uma com o seu correspondente gravador.

Gravada a chapa pelos processos chimicos mais aperfeiçoados, passa ella para a *secção de montagem*, que tem dois empregados, um para a *serragem e aperfeiçoamento da madeira*, outro para *serragem de zinco e montagem de gravura*.

Por ultimo, vae a chapa para a *secção de retoques finais*, por certo a mais importante, como instancia que decide em ultimo grau. O director tem aqui a sua repartição especial, ultimando os trabalhos servidos aos numerosos freguezes d'esta casa. O seu *buril* sujeita então as gravuras aos necessarios e derradeiros retoques, preparando-as para serem entregues.

Concluida a gravura, volta, junta ao original, á mão do caixa que a recebeu do freguez, sendo então dada por satisfeita a respectiva encomenda.

Deverá parecer ao leitor que um trabalho tão complexo, tão dividido, é muito moroso. Não é: póde, até, ser realizado com grande rapidez, como se demonstrou com as gravuras fornecidas para o romance "O Conde de Castel Melhor", editado pela empresa de "O Primeiro de Janeiro".

Os nossos aparelhos, alguns de invenção propria, cujo regular funcionamento a pratica nos assegurou, facilita-nos, além do bom acabamento, a maior rapidez. Em casos de urgencia extrema, em que o freguez esteja sériamente compromettido, podemos garantir-lhe uma execução prompta e perfeita enquanto elle lê um diario. É claro que, para isso, o preço é convencional, attendendo a que, apesar do nosso methodo regularissimo e da precisão que assiste a todos os trabalhos d'esta casa, o transtorno e prejuizo são manifestos. Bastará lembrar que será necessario abandonar outros trabalhos e preterir os demais freguezes.

Eis, a largos traços, descriptas as nossas officinas.

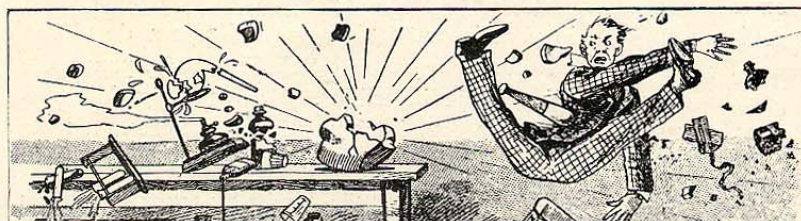


Imagem 111: Informação de prospecto¹¹¹.

¹¹¹ In Prospectos dos "Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a", cedidos por Nuno Borges de Araújo.

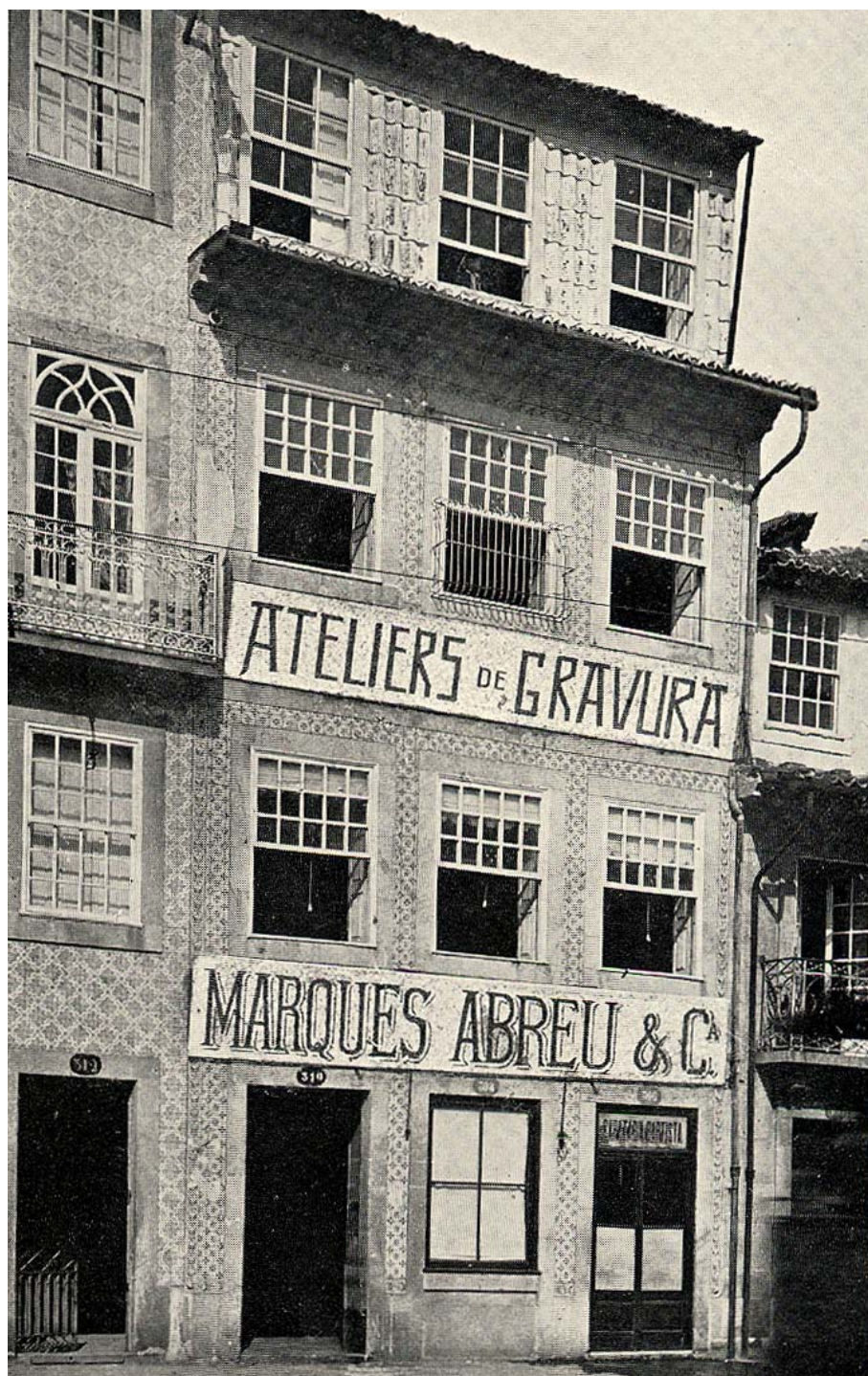
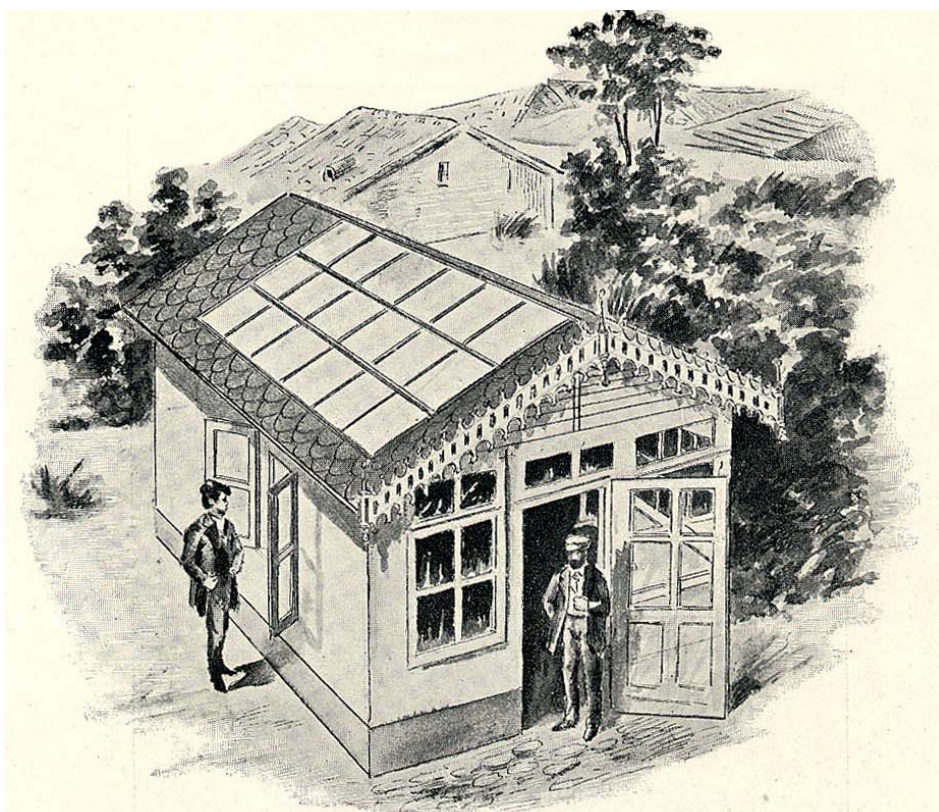


Imagem 112: Fachada¹¹².

¹¹² In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.



Vista exterior da galeria photographica

PRODUCTOS CHIMICOS

DOSSUE a nossa casa um laboratorio chimico de productos absolutamente puros, dos melhores auctores, á frente do qual se acha um empregado abalisado, conhecedor dos progressos da moderna chimica. As suas manipulações são d'uma exactidão mathematica, o que muito concorre para a boa regularidade do trabalho nas diversas secções.

Sabendo-se que os preparados do laboratorio são o inicio de todos os trabalhos de gravura, pois que para este fornece os precisos ingredientes, concluir-se-ha por que reside n'elles uma alta funcção, dependendo da sua qualidade a execução das gravuras.

Imagem 113: Informação de prospecto¹¹³.

¹¹³ In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.



Imagem 114: Laboratório¹¹⁴.

¹¹⁴ In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.

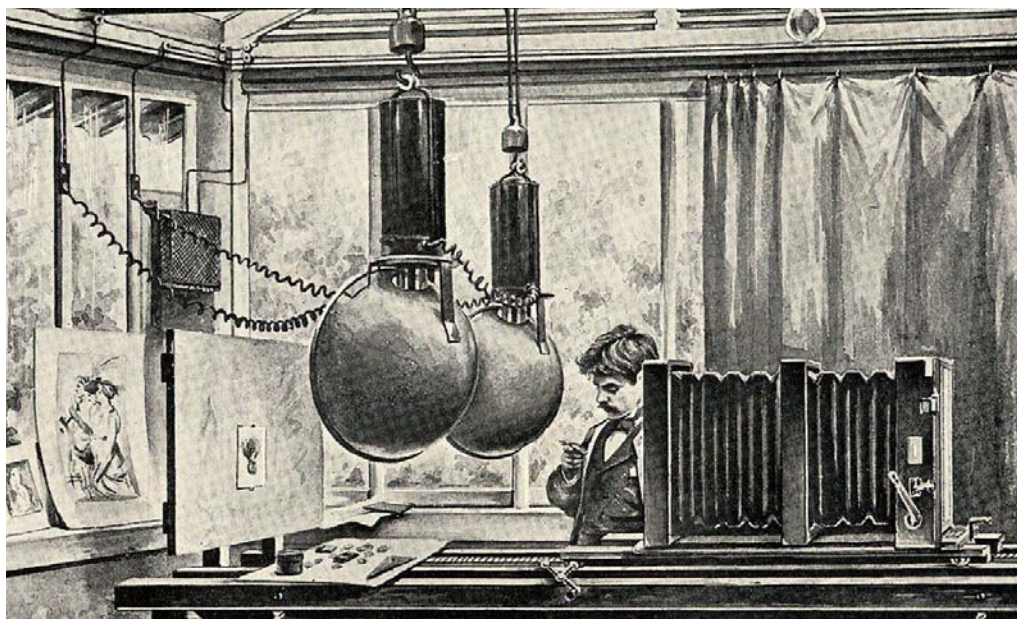


Imagem 115: Interior da galeria photographica onde são feitos os clichés pelos arcs voltaicos.¹¹⁵



Imagem 116: Secção de Retoques.¹¹⁶

¹¹⁵ In Prospectos dos “Ateliers Artísticos de Photogravura e Simili-Gravura de Marques Abreu e C.^a”, cedidos por Nuno Borges de Araújo.

¹¹⁶ Idem, Ibidem.