FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

MARQUES ABREU: A FOTOGRAFIA E A EDIÇÃO FOTOGRÁFICA NA DEFESA DO PATRIMÓNIO CULTURAL

José Pedro de Aboim Borges

Setembro, 2013

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Declaro que esta tese/Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

É autorizada, apenas, a reprodução integral desta tese, para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete, excluindo a correspondência, que deverá requerer autorização suplementar à família de Marques Abreu, conforme documento apenso.

José Pedro Aboim Borges

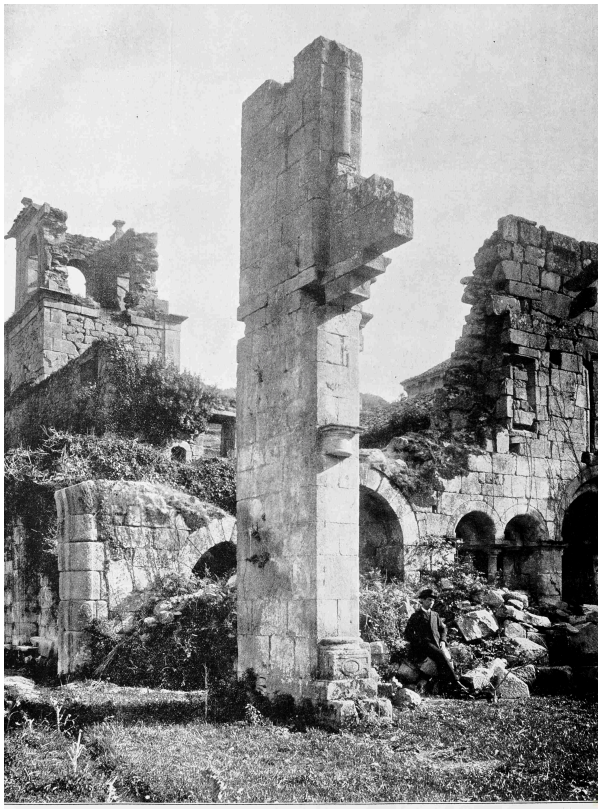
Autorização para o uso do espólio de José Antunes Marques Abreu

Nós, Maria da Conceição Garcia Marques Abreu e Maria Isabel Garcia Marques Abreu Simões Fernandes, autorizamos que José Pedro de Aboim Borges utilize a documentação do espólio de José Antunes Marques Abreu, nosso avô, unicamente para a sua tese de doutoramento, intitulada *Marques Abreu: A Fotografia e Edição Fotográfica na Defesa do Património Cultural*, e para as acções a ela directamente associadas.
Toda e qualquer utilização dos conteúdos deste espólio, por terceiros, terá de ser requerido directamente às herdeiras.

Porto, 2 de setembro 2013

Maria da Conceição Garcia Marques Abreu

Maria Isabel Garcia Marques Abreu Simões Fernandes



S. JOÃO DE TAROUCA — RUINAS DO MOSTEIRO

Cliché e simili-gravura de Marques Abreu

A história nacional só se compreende e interpreta devidamente, em face dos monumentos, cujos factos eles constantemente recordam.

Ilustração Moderna, nº 19, Janeiro 1928, 2-4.

Resumo

Este estudo pretende esclarecer o papel que José Antunes Marques Abreu teve na divulgação do património monumental, com particular incidência no românico, e na sua defesa e preservação.

Entre 1898 e 1954 travou um longa luta que se espelhou nos diferentes projectos editoriais que construiu, desdobrados em revistas e monografias onde, à qualidade dos textos e dos autores se associou a fotografia. A sua actividade de fotogravador permitiu-lhe um controle absoluto das provas tipográficas e fotográficas, maioritariamente suas, o que garantia uma qualidade inexcedível das edições.

Agregou à sua volta um grupo de individualidades e de investigadores que utilizavam as suas edições como plataforma para a defesa e divulgação desse património monumental nacional, e fortemente empenhados no apoio dado a governantes e funcionários que tutelavam esta área.

Inova na abordagem fotográfica, privilegiando os detalhes, numa fragmentação da massa arquitectónica, que lhe permitirá a reconstrução e o estudo, pormenorizado, da arquitectura românica, numa primeira fase, estendendo-se a outros períodos da história da arte.

Mas será S. Pedro de Lourosa que merecerá a sua maior atenção e a sua dedicação, num trabalho desvelado de sumarização fotográfica dos trabalhos de restauro, historiando-o numa continuidade onde a fotografia terá um protagonismo e proporcionará uma fundamentação científica, detectável na forma como reconstrói, recorrendo, inconscientemente, a técnicas oriundas do cinema. A continuidade temporal é entrecortada com *flashbacks* e *flash-forwards*, isto é, integrando momentos do antes, do depois e do durante, numa permanente viagem temporal que permitiria o visionamento integral do restauro, com um número suficiente de fotografias. Este 'plano' é inovador e percursor no universo da política de restauro portuguesa, tendo sido adoptado pela DGEMN na elaboração do seu Boletim, meio oficial do seu trabalho.

Este estudo foi possível pelo acesso ao seu espólio, privado, de abundante documentação epistolar e técnica, fundamental para as conclusões a que chegámos.

Palavras-Chave - Património, fotografia, românico, edição, revista.

Abstract

This research intends to enlighten the role of Marques Abreu within the monumental heritage divulgation, especially in the Romanesque one, as well as its safeguard and preservation.

Between 1898 and 1954, he fought a long battle reflected in the different editorial projects he built, displayed in periodicals and monographs where the quality of the texts and its authors were associated to his photography. His photoengraving activity allowed him an absolute control over typographical and photographical proofs, mainly his, guaranteeing an outstanding quality of these editions.

He gathered a group of individualities and researchers that used his editions as a platform to safeguard and divulge this national monumental heritage, and strongly committed in supporting ministers and civil servants who patronized this government sector.

He innovates the photographical approach, favouring details, fragmenting the architectural mass, allowing its reconstruction and study, detailed, of the Romanesque architecture, in a first phase, extending into other periods of art history.

But S. Pedro de Lourosa will be the one to deserve his attention and his dedication, in a caring work of photographic summarization in the restoration works, historicizing in time continuity where photography will have an important role within the scientific reasoning, detectable by the way he reconstructs, in an unconsciously way, with film technics. The temporal continuity is cut by flashbacks and flash-forwards, integrating pre-moments, during and after-moments, in a permanent time voyage allowing the total vision of the restoration, with a sufficient number of photographs. This layout was innovative and precursor within the universe of the Portuguese restoration policy, having being adopted by DGEMN in the development of its Bulletin, official medium of its work.

This research was made possible by the access to the private documental assets, with a large epistolary and technical documentation, fundamental to the conclusions we arrived.

Key-words - Heritage, photography, Romanesque, edition, periodical.

Agradecimentos

Começar os agradecimentos implica um esforço de memória, pois, ao longo da investigação, os apoios e a solidariedade manifestada foram inúmeros e fundamentais para a prossecução do projecto.

Vamos, apenas, referir os que mais directamente nos acompanharam.

O meu agradecimento vai, em primeiro lugar, para a minha orientadora, Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pelo apoio, incentivo, cooperação e constante acompanhamento ao longo da investigação.

Ao Jorge Custódio, companheiro de muitos trabalhos e projectos, que me aconselhou o nome de Marques Abreu e o seu trabalho, pouco reconhecido nos meios fotográfico e editorial contemporâneos, tendo, com ele, analisado e trocado vários impressões ao longo da pesquisa.

À Leonor Botelho, por me ter proporcionado o contacto com a neta de José Antunes Marques Abreu.

À Conceição Marques Abreu, neta de Marques Abreu, cuja disponibilidade e apoio foram fundamentais para o bom desenrolar deste projecto. A sua amizade, que prezo e me honra, foi ganhando vulto com estes anos de viagens entre Lisboa e Porto, constituindo-se elemento essencial em toda esta investigação.

Quero agradecer as facilidades que foram dadas pela Academia Nacional de Belas Artes, nas pessoas do Professor Doutor Arquitecto Augusto Brandão e de António Valdemar, presidentes desta instituição, e o apoio dos seus funcionários. Agradeço ainda aos directores da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, José Afonso Furtado e Ana Paula Gordo, amigos de muitos anos, que nos facilitaram a investigação. Ao Centro Português de Fotografia, na pessoa da Dra. Aida Olímpia, pela cedência de imagens atribuídas a Marques Abreu.

Aos funcionários do Arquivo Distrital do Porto, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, da Biblioteca Nacional, de Lisboa, da Biblioteca Municipal de Cascais - S. Domingos de Rana, da Biblioteca Municipal de Oeiras, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da Biblioteca da FCSH-UNL, da Biblioteca Municipal de Seia - sala Fernando de Abranches-Ferrão, pelo empenhamento e profissionalismo demonstrados.

À Casa-Museu Reynaldo dos Santos, na pessoa da Assunção Júdice, o acesso à correspondência e documentação trocada entre Reynaldo dos Santos e Marques Abreu.

Ao Jorge Ferraz, pelo incentivo no desenrolar da investigação.

À minha irmã Inês pelo cuidado posto na leitura e correcção do *abstract*, e ao meu irmão João Miguel pelo apoio informático.

À Maria, Mariana e Margarida que, mediante o inexcedível apoio, carinho e compreensão manifestados ao longo deste trabalho, tornaram menos árdua a execução do mesmo.

Abreviaturas utilizadas

ANBA - Academia Nacional de Belas Artes
APA - American Psychological Association
CAA - Conselho de Arte e Arqueologia
CPF - Centro Português de Fotografia
DGEMN - Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
FCSH/UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa
FLL/UL - Faculdade de Letras de Lisboa - Universidade de Lisboa
IGESPAR - Instituto de Gestão de Património Arquitectónico e Arqueológico
MA - Marques Abreu (abreviatura só utilizada na correspondência inserta nas notas de rodapé e nos Anexos, como fotógrafo)
RMN - Réunion des Musées Nationaux

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....17

A escolha do objecto de Estudo.....17

Objectivos e Metodologias de Investigação.....27

CAPÍTULO 1. Estado da Arte.....39

1.1. Contexto Internacional 40

1.2. Contexto nacional 51

CAPÍTULO 2. A Fotografia em Marques Abreu.....65

2.1. Biografia de José Antunes Marques de Abreu 82

CAPÍTULO 3. Da Exposição de Fotografia da Arquitectura Românica - Janeiro de 1914 - à Arte Românica em Portugal - 1916/18.....91

3.1. A Exposição de Fotografia da Arquitectura Românica - Janeiro 1914. ... 91

3.1.1. Dos antecedentes e preparação 91

3.1.2. Da inauguração 102

3.1.3. Da estrutura da exposição.....107

3.1.4. Da fotografia.....112

3.1.5. Do fim da exposição e suas consequências:.....135

3.2. Arte Românica em Portugal.....143

3.2.1. Introdução.....143

3.2.2. Estrutura.....154

3.2.3. Organização.....160

3.2.4. Os projectos integrados.....170

3.2.5. Os novos monumentos e os projectos internacionais.....172

3.2.6. As apreciações e críticas 178

CAPÍTULO 4. 1919-1930: Do ciclo das Monografias de Arte às Igrejas Medievas do Porto.....185

4.1. As Monografias de Arte 185

4.2. 1954 - Igrejas Medievas do Porto 216
4.3. A Arte em Portugal, antecedida pela Arte Portugueza. 224
4.3.1. Estrutura da colecção 233
4.3.2. Balanço dos primeiros 15 volumes 257
4.3.3. A 2ª fase da A Arte em Portugal. Os Monumentos de Portugal 261
4.3.4. Os Álbuns da Academia Nacional de Belas Artes 278

CAPÍTULO 5. A Defesa do Património: o caso de S. Pedro de Lourosa 283
5.1. As Revistas *A Ilustração Moderna* e *Arte* 283
5.2. *Ilustração Moderna* 291
5.3. S. Pedro de Lourosa 309
5.4. Gomez-Moreno e Lourosa 338
5.5. As exposições de 1933 350
5.6. O projecto *Carta dos Monumentos Nacionais,* de Alfredo de Magalhães 356
5.7. A monografia de S. Pedro de Lourosa (1934) 363
5.8. A Monografia de S. Pedro de Lourosa e o Boletim da DGEMN 383

CONCLUSÃO 391
BIBLIOGRAFIA 407

Índice de Quadros

QUADRO 1 - SEQUÊNCIA CRONOLÓGICO DOS FASCÍCULOS DA ARTE ROMÂNICA ... 155
QUADRO 2 - CONTEÚDO DE CADA FASCÍCULO 167
QUADRO 3- Nº DE MONUMENTOS ENTRE A EXPOSIÇÃO DE 1914 E A ARTE ROMÂNICA EM PORTUGAL, POR CONCELHO 173
QUADRO 4 - LISTA DOS TÍTULOS DE *ARTE PORTUGUEZA* E *A ARTE EM PORTUGAL* .. 237
QUADRO 5 - POSICIONAMENTO DAS FOTOGRAFIAS, NO TÍTULO *PORTO*, ENTRE *ARTE PORTUGUEZA* E *A ARTE EM PORTUGAL* 240
QUADRO 6 - LISTA DOS TÍTULOS DA MONUMENTOS DE PORTUGAL 270
QUADRO 7 - TEMAS NA ILUSTRAÇÃO MODERNA 297
QUADRO 8 - FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO DA SERRA DO PILAR 355

QUADRO 9 - SÍNTESE DOS RESULTADOS ALCANÇADOS COM A INVESTIGAÇÃO 398

Índice de Gráficos

GRÁFICO 1 - MAPA PERCENTUAL DOS PERÍODOS ARTÍSTICOS REPRESENTADOS NA EXPOSIÇÃO DE 1933 353

INTRODUÇÃO

A ESCOLHA DO OBJECTO DE ESTUDO

Quando nos propusemos estudar o fotógrafo e gravador José Antunes Marques Abreu - Tábua 1879 - Porto 1958 -, um importante divulgador do património arquitectónico e monumental português da primeira metade do século XX, não tínhamos ideia aprofundada do papel que desempenhara na defesa do património monumental. Conhecíamos o seu nome desde a frequência do curso de História, especialização em História da Arte, na Faculdade de Letras de Lisboa, e pela aquisição de alguns dos volumes d' *A Arte em Portugal,* por familiares, quando, ainda muito novos, calcorreávamos os caminhos de Coimbra, Tomar ou Braga, ou visitávamos Alcobaça e a Batalha. Ficara-nos, na memória, a qualidade informativa das suas fotografias e a possibilidade dos seus enquadramentos serem passíveis de emulação, isto é, estarem ao alcance dum jovem fotógrafo, sem peias artísticas, mas pretendendo criar um pequeno arquivo dos monumentos e cidades que visitava.

Mais tarde, no Mestrado de História da Arte, nas aulas de Arte Medieval, o nome de Marques Abreu voltaria a ser referido pelo Prof. Doutor Artur Nobre de Gusmão, em paralelo ao de Mário Novais. No primeiro caso, a *Arte Românica em Portugal,* de 1916-1918, era o veículo privilegiado para o conhecimento da arquitectura românica portuguesa, e recordamos, hoje, porque desconhecíamos, à época, esse arquivo gráfico[1], a grande semelhança das suas fotografias com as que Nobre de Gusmão projectava nestas aulas, demonstrando o seu claro apreço por aquela publicação e o seu acervo e qualidade fotográfica. Mário Novais[2] colaboraria com Reynaldo dos Santos n' *O Românico em Portugal*, de 1955, numa obra que se aproximava, em termos estruturais, do modelo delineado por Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos. Esta diferença cronológica permitiria aos investigadores perceber a actuação empreendida pela DGEMN em muitos dos monumentos que constavam destas duas publicações, pois mediavam, entre elas,

[1] Publicação rara de se encontrar em alfarrabistas, tendo sido feita uma edição fac-similada, com uma nota introdutória de Artur Nobre de Gusmão, pelas Publicações Dom Quixote, em 1992.
[2] Mário Novais (1899-1986) colaborara igualmente com Mário Tavares Chicó na *Arquitectura Gótica em Portugal*, editada pela Editorial Sul, em 1954.

cerca de 40 anos - em 1955, a DGEMN contava 25 anos de actividade intensa -. Bastaria folhear o Boletim *1932-1947 15 anos de Obras Públicas,* número especial comemorativo dessa actividade.

Desde o nosso primeiro estudo, no campo da fotografia, sobre o repórter fotográfico Joshua Benoliel,[3] ligado ao *O Século* e à *Ilustração Portuguesa*, que continuaríamos a interessarmo-nos pela história da fotografia portuguesa, no período entre 1880 e 1940, tendo inflectido para os espólios industriais, motivados pelo nosso interesse nesta área de investigação, acompanhando Jorge Custódio, Ana Maria Cardoso de Matos e Luísa Santos, no âmbito das actividades da *Associação Portuguesa da Arqueologia Industrial*.

Em 1996, fôramos convidados para colaborar na revista *Monumentos*, da DGEMN, dirigida por Margarida Alçada e coadjuvada por Maria Inácia Teles Grilo. Este convite relacionava-se com o trabalho que vínhamos desenvolvendo em Santarém, no âmbito do projecto da Candidatura de Santarém a Património Mundial, coordenado por Jorge Custódio, e em cujas exposições e catálogos colaboraríamos. A DGEMN participara em vários trabalhos de recuperação e restauro nos monumentos do casco velho escalabitano[4].

Nas várias visitas às instalações da DGEMN ficaram-nos, na retina, as excelentes fotografias que ilustravam os monumentos intervencionados, algumas de Marques Abreu, onde a actualidade dos seus enquadramentos e composições nos impressionariam. Foi essa actualidade que tentámos, no nosso trabalho de fotógrafo, continuar, descrevendo e registando, mais que estetizando, o património artístico e arquitectónico português.

Retomaríamos a nossa colaboração com Jorge Custódio, ao reproduzirmos vários documentos para a sua tese de doutoramento, *Renascença Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitectónico em Portugal, durante a 1ª*

[3] Borges, J. (1984). *Joshua Benoliel: rei dos fotógrafos ou fotógrafo de reis ?* UNL-FCSH. Dissertação de Mestrado, orientada pelo Prof. Doutor José-Augusto França.
[4] Cfr. (1999). *Santarém, cidade do mundo*: *investigação realizada no âmbito da candidatura de Santarém à classificação pela UNESCO como Património Mundial*, 3 Volumes, coord. Jorge Custódio, coadjuvado por Luís Mata e Luís Nazaré. Câmara Municipal de Santarém.

República (2008), na *Academia Nacional de Belas Artes*, de Lisboa. Aqui reencontraríamos a obra de Marques Abreu, que colaborara estreitamente com esta instituição em vários projectos, dos quais destacaremos os álbuns *Monumentos Nacionais* - entre 1925 e 1935 - e *Arquitectura Românica*, este adquirido em 1914. Nas várias conversas com Jorge Custódio nasceria a ideia de estudar a obra deste fotógrafo e editor, pelo que iniciámos o seu levantamento nas diversas instituições e bibliotecas de Lisboa, numa primeira fase, estendendo-a às bibliotecas de Coimbra e Porto. Este primeiro levantamento limitar-se-ia às suas publicações e a algumas notícias e críticas publicadas em revistas de arte e de cultura, onde destacámos *Terra Portuguesa*, *Portugália*, *Portucale*, *Prisma*, *Lusitânia*, *Boletim de Arte e Arqueologia* e *Dionysus*. Eram críticas elogiosas para as imagens e qualidade das publicações, mas mais duras para os autores dos estudos nelas contidas.

Em Maio de 2008, a Fundação Calouste Gulbenkian empreenderia um Ciclo de Conferências subordinado ao tema: Património e seus Contextos. Participaríamos na Conferência sobre *Fotografia e património arquitectónico: memória e documento*[5], com a comunicação, que elaboraríamos com Jorge Custódio, intitulada *Os Primeiros tempos da Fotografia dos Monumentos em Portugal: fundamentos arquivísticos e científicos,* tema que se integrava nas nossas preocupações de investigação. Conhecemos aqui Leonor Botelho, que investigava a Historiografia do Românico Português[6], e que, em conversa informal, nos proporcionou o conhecimento de uma neta de Marques Abreu, detentora do seu espólio, facultando-nos o seu contacto.

O contacto, com Conceição Marques Abreu, originaria uma reunião onde exporíamos o nosso projecto e nos permitiria o contacto com o espólio do seu avô. Por razões familiares, essa reunião só teve lugar em meados de 2010, tendo estado presente um ex-colaborador de Marques Abreu, o Sr. Nunes, e Graça Silva[7], que

[5] Ciclo de Conferências PATRIMÓNIO|CONTEXTOS - *Fotografia e património arquitectónico: memória e documento*. 8 Maio 2008. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
[6] *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*, Porto, 2010, tese de doutoramento sob a orientação da Prof. Doutora Lúcia Rosas.
[7] *Marques Abreu (1879-1958) - Biografia e Obra Gráfica de um fotogravador portuense*, 2009. Projecto para obtenção do DEA - Diploma de Estudos Avançados, orientado pelo Prof. Doutor Joaquim Antero Magalhães Ferreira.

preparava um estudo sobre a sua actividade gráfica. Nesta reunião decidimos proceder à análise do espólio, fundamentalmente epistolar, cujo estudo tinha sido iniciado por Leonor Botelho e continuado por Graça Silva, e por Mariana Sousa Santos, no âmbito do seu mestrado[8]. Aquelas três investigadoras tinham principiado a digitalização de várias cartas e outros documentos constantes desse espólio, tendo a Sra. Conceição Marques Abreu continuado esse trabalho.

O principal intuito deste levantamento residia na possibilidade da sua alienação para uma entidade que o conservasse, o inventariasse e o colocasse à disposição do público interessado. Foram abordadas algumas instituições, como o Centro Português de Fotografia, no Porto, e a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa[9].

A diversidade e qualidade desta documentação epistolar e fotográfica perfilavam-se como um dos importantes espólios, da primeira metade do século XX, para o estudo da vida cultural de um Portugal monárquico, republicano e Estado Novo. O progressivo conhecimento, ainda que parcelar, deste espólio, obrigava-nos ao seu estudo directo, sendo proposto a Conceição Marques Abreu a nossa deslocação ao Porto para esse fim. Mediante a sua autorização, conseguimos, com algumas deslocações, e em função da nossa actividade docente, trabalhá-lo. Apesar de minimamente organizado, encontrava-se distribuído por várias caixas e pastas. Apesar de não ter sido possível estudá-lo na íntegra, todo o material a que acedemos, com destaque para a correspondência e outra documentação técnica, proporcionar-nos-ia novas abordagens. Uma das últimas deslocações, efectuada em finais de 2012, revelou documentação - troca de correspondência incidindo sobre processos de restauro, relações com a ANBA, a última obra editada por Marques Abreu - de que desconhecíamos a existência, mas cuja importância, no desenvolvimento desta tese, viria a mostrar-se fundamental, obrigando-nos à sua reformulação parcial. Esta documentação confirmou-nos o papel central que

[8] *A Fotografia do Românico em Marques Abreu*, Porto, 2011, onde se limita a aflorar este tema, não procedendo a uma investigação aprofundada.

[9] Teria havido um primeiro contacto entre a nora de Marques Abreu e a Fundação Calouste Gulbenkian, mediado por Artur Nobre de Gusmão, responsável pelo seu Arquivo de Arte. Cfr. *A Arte Românica em Portugal*, Dom Quixote, 1992. Por diversas razões, a intenção de venda tem encontrado obstáculos, pelo que ainda não se concretizou (Agosto 2013).

Marques Abreu desempenhara na defesa e divulgação do Património artístico português.

Neste contexto do nosso estudo, a ideia de um 'Núcleo do Porto' na defesa dos Monumentos[10] passava muito, como constataríamos, pelo papel dinamizador de Marques Abreu e dos seus meios de difusão: *A Ilustração Moderna* (1898-1903), *Arte: Archivo de Obras de Arte* (1905-1912) e, muito especialmente, a *Ilustração Moderna* (1926-1932). Dispondo de um *thesaurus* documental que consideraríamos referencial, começámos por reformular a nossa abordagem inicial, pois apercebemo-nos da versatilidade e da enorme rede de contactos que Marques Abreu estabelecera. A nossa investigação direccionou-se num novo rumo, que diferia da prévia abordagem, baseado no estudo de Fortin (2003), pela metodologia proposta se adaptar aos nossos propósitos iniciais, ao procedermos ao levantamento de fontes primárias, "que representam documentos cujo conteúdo é original, isto, é, que provêm directamente do autor" (Fortin, 3003, 75) mas também, no caso epistolar estudado, porque

> "a carta não cumpre integralmente o seu destino só por ter cumprido a função de levar uma mensagem ao destinatário. Ela permanece, à maneira também de uma fotografia. Ela é também, nesta medida, um «documento autêntico», testemunho da existência real do escritor e testemunho de um espaço e de um tempo físicos, históricos, inquestionáveis" (Silva, 1996, 16).

O projecto inicial centrava-se no estudo da edição fotográfica na defesa do Património Cultural, não contemplando a monografia de Lourosa, para a qual não possuíamos documentos suficientes para ampliar/aprofundar os estudos já existentes. Partindo da análise das publicações mensais que Marques Abreu lançara, entre 1898 e 1932, - *A Ilustração Moderna* 1898-1903, *Arte* 1905-1912, *Ilustração Moderna* 1926-1932 - a que acrescentaríamos *A Arte Românica em Portugal* 1916-1918, era possível detectar a promoção, a defesa, a divulgação e a sensibilização de um património arquitectónico específico, a arquitectura românica,

[10] Cfr. Botelho, L. (2006). *O Núcleo do porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial.* III Congresso Internacional de História da Arte: Portugal na encruzilhada de Culturas, das Artes e de Sensibilidades, Boletim interactivo da APHA, nº 4, Dezembro. Disponível em http://www.apha.pt/boletim/boletim. Acedido em 8.6.2011.

com fins pedagógicos, articulada pela forte carga fotográfica nelas presentes. No entanto, com o acesso ao espólio de Marques Abreu, alargou-se o espectro da informação e da compreensão do impacto da edição ilustrada e da fotografia no Património monumental português.

A publicação de revistas ilustradas, através da subscrição de assinaturas, implicava a existência de um público interessado e culto. As suas revistas ancoravam nessa opção comercial, comum à maioria das revistas ilustradas da época[11], de preço relativamente elevado, e na prática de acções 'promocionais', como oferta de gravuras, números especiais e edição de postais, motivando e fidelizando o seu público, mas também na qualidade dos artigos e, em especial, na das imagens que os ilustravam.

A utilização, em larga escala, da fotografia como ilustração das suas revistas, motivou a razão deste estudo. Não a ilustração generalizada, mas a que enformava de um entorno específico, em que a unidade temática prevalecia sobre a generalização. Isto é, especialmente nas revistas *Arte* e *Ilustração Moderna*, Marques Abreu iria criar um *corpus* fotográfico ligado maioritariamente à arquitectura românica e monumental, onde manifestaria um percurso que, partindo dos enquadramentos gerais, iria valorizar os detalhes, numa clara intenção de analisar o imóvel tal como o investigador que, substituindo a caneta e o lápis pela câmara, emulsão e objectiva, atingiria objectivos semelhantes. Pretendíamos questionar esta abordagem tão específica, vinda de um editor de revistas de arte, onde uma das principais actividades se circunscreveria à reprodução de obras de arte, recorrendo às novas emulsões isocromáticas.

A análise do espólio epistolar e documental, guardado por Marques Abreu, permitiria esclarecer este ponto, estudando os aspectos ligados à edição, à ilustração, e ao património, bem presentes, e que nos permitiam encontrar explicações para situações onde, oficiosamente, as respostas se mostravam insuficientes. Falamos de vários trabalhos de restauro da DGEMN, entre 1929 e 1935, do modelo original sobre o qual se construiria o seu Boletim, das razões que motivariam o pedido de demissão de Gomes da Silva em fins de 1931, ou das

[11] *Ilustração Portuguesa* (1904-1924), *Brasil-Portugal* (1899-1914), *Ilustração* (1926-1939), *Terra Portuguesa* (1916-1927).

intenções que originariam a interpelação de Pacheco de Amorim, em Abril de 1935, sobre os Monumentos Nacionais e a acção da DGEMN, na Assembleia Nacional.

Questionámos a centralidade de Marques Abreu nestes cenários. Que peso - político, cultural, de amizade - teria tido este homem, que motivava tal posicionamento, enquadrado por personalidades e investigadores como Gomes da Silva, António de Vasconcelos, Gómez-Moreno, Helmut Schlunk, José Pessanha, Garcez Teixeira, José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, Joaquim de Vasconcelos, Manuel Monteiro, Vieira Natividade, Aguiar Barreiros, entre outros.

Sendo este espólio fulcral para a explanação das questões acima enunciadas, e dada a delicadeza de alguns assuntos nele contidos, levantar-se-ia a questão do que poderia ser publicável. Muitos dos intervenientes tinham morrido há menos de 70 anos, o que levantava problemas de direitos autorais e de ordem moral. Concordou-se que conteúdos considerados sensíveis seriam eliminados neste trabalho, e que a documentação presente sê-lo-ia unicamente para este trabalho de investigação, e para os que dele decorressem.

O interesse inicial centrou-se no papel da fotografia como elemento diferenciador do trabalho editorial de Marques Abreu na defesa do património e da sua sensibilização junto da público. A bibliografia consultada indicava duas abordagens possíveis, a fotografia artística e a fotografia documento. A sua obra indicava claramente a segunda opção, ainda que as críticas da época, se centrassem, igualmente, na beleza das suas fotografias e das suas gravuras. Para Marques Abreu a beleza encontrava-se no objecto, fosse monumento, paisagem ou o ser humano, não na fotografia em si. Esta deveria traduzir essa beleza, motivando o respeito, ou denunciando um vandalismo, no caso patrimonial. Falamos de uma fotografia '*engagée'*, empenhada, na linha de nomes como Lewis Hine e Jacob Riis, estes orientados para a denúncia da miséria humana, ou Marville e Atget, preocupados em deixar testemunho de um mundo urbano em vias de desaparecimento.

Estes dois polos, a edição e a fotografia, levar-nos-iam a procurar outros editores e divulgadores, seus contemporâneos, com percursos e preocupações

semelhantes, cujas publicações e estudos se enquadrassem na divulgação e registo do património arquitectónico, em particular o românico. Encontrámo-los em França[12], Espanha[13], Itália[14], Grã-Bretanha e Estados Unidos da América[15] e ainda na Alemanha[16]. Esta actividade editorial internacional equiparar-se-ia à de Marques Abreu, conjugando densa ilustração fotográfica e gráfica com textos de menor ou maior paginação. O número de títulos lançados seria menor, pois tratar-se-iam de obras com mais de um volume, e que pretenderiam apresentar um panorama quase completo dos temas que abordavam, numa perspectiva universalista, com excepção das editoras Alinari e Langewiesche.

Marques Abreu é o prolixo editor de três publicações periódicas, perto de quatro dezenas de títulos e uma série de pequenos volumes de divulgação histórico-artística, com 24 títulos. Inova no campo da maquetagem e do tratamento da fotografia impressa. Esta imensa actividade editorial guiar-nos-ia para o que pensámos ser o seu verdadeiro objectivo, e que se concretizou entre as décadas de 20 e de 30 do século passado. Para além da função de documento, de expor a verdade pertinente, isto é, operatória (Rouillé, 2005, 202), a fotografia, em Marques Abreu, procuraria representar o real, credível, do registo, relacionando directamente as imagens e as coisas (Rouillé, 2005, 205). Ilustrar pela fotografia, por se assumir como a verdadeira "retina do investigador"[17], tornava-a num utensílio científico, que procura arquivar e/ou difundir o saber, conduzindo a resultados que, para lá do seu uso documental, não seriam possíveis sem a sua existência (Gunthert, 2000). Mário Tavares Chicó referiu-o explicitamente: "pela fotografia é hoje possível realizar rigorosos estudos comparativos", pois a documentação fotográfica, "graças à sua precisão mecânica, veio substituir [...] os antigos desenhos e gravuras" (Chicó, 1935, 3).[18] E exemplificava o papel da

[12] Camille Enlart, Émile Mâle, Étienne Houvet, Martin-Sabon, Corroyer, Marcel Dieulafoy, ou a *Revue de l'Art Chrétien*.
[13] *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones y de la Sección Excursionista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Manuel Gómez-Moreno, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner.
[14] Benvenuto Supino, Fratelli Alinari
[15] Thomas Graham Jackson, D. Cady Eaton, G. E. Street, Kingsley Porter (EUA), Bernard Berenson, Walter Crum Watson.
[16] Julius Baum, Albrecht Haupt, Kurt Hielscher, Julius Nitsche, Wilhelm Pinder, F. W. Feilchenfeld, Langewiesche (*Die Blaue Bücher*).
[17] Gunthert, A. (2000, Mai). « La Rétine du Savant ». *Études Photographiques*, nº7, 28-48.
[18] Chicó, M. (1935), A Catedral de Évora. Plano de documentação fotográfica para o seu estudo à distância. *Separata da Medicina: Revista de Ciências Médicas e Humanismo*, Fevereiro, Lisboa.

fotografia na documentação de monumentos, dividindo-a em fotografia de *exactidão, "*respeitam as proporções e não provocam alterações aparentes nas dimensões dos monumentos. São as mais apropriadas para fotografar aspectos de conjunto, de pormenor", e de *deformação,* "modificam as proporções e as dimensões, salientando os pormenores que desejamos estudar" (Chicó, 1935, 15 e 17).

A arqueologia teria um papel percursor na utilização da fotografia como documento de registo fidedigno[19], a que se seguiriam vários projectos de inventariação do património artístico. Era nesta perspectiva que, frequentemente, o trabalho de Marques Abreu, desenvolvido ao longo de 50 anos de actividade editorial e fotográfica, era designado de arqueólogo, de 'documentador' e de divulgador. Foi notável o seu esforço e persistência na inventariação do Românico português. Em Lourosa, centrar-se-ia no registo quase diário das obras de restauro, decorridas entre 1930 e 1933, detalhando os critérios de reconstituição adoptados pela DGEMN.

Procurámos perceber o motivo porque é raramente referenciado em estudos e investigações da arquitectura românica, do seu restauro, ou como fotógrafo de arquitectura. A localização geográfica não nos parecia sustentável, pois o seu círculo de amigos (o designado Núcleo do Porto) e de colaboradores extravasava-a. A maioria destes, como Joaquim de Vasconcelos, António Augusto Gonçalves, António de Vasconcelos, Cónego Aguiar Barreiros, Mons. José Augusto Ferreira ou José Pessanha, tinham sido autores relativamente descurados, tendo começado, recentemente, a ser objecto de estudos[20].

O seu espólio permitirá relevar a importância da colecção de vulgarização artística *A Arte em Portugal* para o desenvolvimento do Turismo Português, anterior à 'Política de Espírito' de António Ferro. Terá também reflexos na 'classificação' estética e tipológica da obra fotográfica de Marques Abreu no contexto da História da Fotografia Portuguesa dos primeiros 30 anos do século XX.

[19] Lemos, F. (1999). Francisco Martins Sarmento na Arqueologia Portuguesa e Europeia do século XIX. *Revista de Guimarães*, Volume Especial , I, Guimarães, p. 39-49.
[20] Sandra Leandro sobre Joaquim de Vasconcelos. Lúcia Rosas sobre os "Monumentos Pátrios", Leonor Botelho sobre Historiografia Medieval, Jorge Custódio sobre Práticas de Restauro da 1ª República, Paulo A. Fernandes sobre Lourosa, Maria João Neto sobre a DGEMN estudam-nos enquadrados nos seus projectos de investigação.

De acordo com a documentação consultada, formulámos a seguinte questão:

- a fotografia e a edição fotográfica teria, com Marques Abreu, um papel importante na defesa do património cultural?

Esta questão levou-nos a elaborar hipóteses que, tendo presente o contexto anteriormente analisado, considerámos pertinentes na investigação a desenvolver:

- A relação próxima com Alfredo de Magalhães e com o Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, detectada na sua correspondência, poderá ser entendida como um embrião de "lobbying" para o estudo, divulgação e restauro da arquitectura românica do Norte ?
- Terá sido eficaz o peso da sua acção - editorial e pessoal - nos projectos de restauro e de defesa e divulgação do Património Arquitectónico Português ?

Este trabalho procurará, assim, responder a estas duas hipóteses, a partir do estudo do seu espólio epistolar[21], correlacionado com a análise das revistas e publicações. Reputamos de essencial este cruzamento para o entendimento da movimentação de Marques Abreu na área da investigação histórica e artística. Os conceitos de fotografia documental versus fotografia artística, o gosto pela arquitectura, o extremo cuidado gráfico e material posto nas suas edições, a tertúlia de investigadores e estudiosos que o acompanhariam e apoiariam, afirmam-se como fundamentos analíticos da sua actividade multifacetada, empenhada e persistente.

[21] "*A carta não cumpre integralmente o seu destino só por ter cumprido a função de levar uma mensagem ao destinatário. Ela permanece, à maneira também de uma fotografia. Ela é também, nesta medida, um «documento autêntico», testemunho da existência real do escritor e testemunho de um espaço e de um tempo físicos, históricos, inquestionáveis"* (SILVA, 1996: 16).

OBJECTIVOS E METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

Ao longo da sua vida, Marques Abreu constituiu um imenso e valioso património fotográfico, que geriu, enquanto vivo, como um banco de imagens em constante actualização, continuado por seu filho Marques Abreu Jr., arquitecto da DGEMN, com a mesma minúcia e critério de seu Pai. O conceito de 'banco de imagens' aplicar-se-ia, neste contexto, como forma de maximizar e explorar (Blaschke, 2009, 151) a sua colecção de imagens em função das suas publicações e dos pedidos efectuados por terceiros. Ao contrário do critério norteador das agências fotográficas, declaradamente comercial, o 'banco de imagens', constituído por Marques Abreu, fora pensado para a sua reproductibilidade, não pretendendo a imediata rentabilidade económica.

Pensamos que este 'banco de imagens' se inseria no entendimento da fotografia como fonte iconográfica e documental, repositório de História. Peter Burke (2001)[22] questionava a forma como os historiadores tratavam as imagens, como meras ilustrações sem comentários. Quando discutidas no texto, eram usadas para ilustrar conclusões a que o autor já teria chegado, não para dar novas respostas ou pôr novas questões (Burke, 2001, 10). As fotografias de Marques Abreu apresentar-se-iam como fontes, documentais, para a história da arte. A relação entre imagem e texto fora ensaiada por Aby Warburg[23] com a elaboração do *Atlas Mnemosyne,* estabelecendo complexas relações entre evidência visual e evidência histórica, projecto que continuou a ser desenvolvido pelo Warburg Institute[24], em Londres: "A imagem constitui o próprio lugar da investigação teórica, são as próprias imagens que contam as suas histórias"[25]. Marques Abreu,

[22] Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*. Ithaca: Cornell Press University.
[23] Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte alemão, fundador do Warburg Institute e teorizador de uma forma mito-psicológica de história da arte. Disponível em http://www.dictionaryofarthistorians.org/warburga.htm, acedido em 31.8.2013.
[24] O *Warburg Institute* interessa-se pela história cultural, história da arte e história das ideias, especialmente da Renascença. Promove e apoia pesquisa na interacção de culturas, usando materiais verbais e visuais. Disponível em http://warburg.sas.ac.uk/home/about-the-institute/, acedido em 31.8.2013.
[25] Maud Hagelstein. (2009). «*Mnemosyne"* et le "*Denkraum"* renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg». *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines.* Disponível em http://hdl.handle.net/2268/17785, acedido em 9 de Julho de 2013

de forma empírica, concretizaria esta abordagem, na sua monografia sobre Lourosa. Será a testemunha de um determinado momento sob um ponto de vista particular (Burke, 2001, 14).

O lançamento de publicações, fortemente ilustradas, no início do século, dever-se-ia ao constante aperfeiçoamento do processo da similigravura[26], que permitia a impressão das fotografias com excelente qualidade. Ao imprimir, em simultâneo, imagem e texto na mesma página, determinaria uma redução dos preços e um aumento das tiragens, em que a qualidade final da publicação dependia do papel utilizado. A rentabilização dos projectos editoriais, associada ao aumento de edições, levaria ao aparecimento de grandes casas editoriais, como Francis Frith & Co, Ad. Braun & Cª, Alinari/I.D.E.A., J. Thomas ou Karl Robert Langewiesche Verlag.

Sem alcançar a dimensão e as tiragens daquelas editoras, Marques Abreu iniciaria a sua actividade editorial consequente em 1918, com as *Edições Ilustradas Marques Abreu*[27]. Até essa data seriam os *Ateliers de Fotogravura Marques Abreu & Cª* e, anteriormente, a empresa editora da *Arte*, que assegurariam a preparação de fotografias e textos, que seriam impressos em tipografias, como a Sequeira & Comandita.

O estudo incidirá, como já referimos, fundamentalmente, na actividade editorial e fotográfica de Marques Abreu, explorando a sua dimensão cultural e artística, e a sua posição de charneira entre os diversos intervenientes no campo do restauro, em particular o período entre 1926 e 1935.

Partiremos do seu espólio, que se manteve na família, cuja inventariação se encontrava numa fase embrionária. A relação manifesta entre edição e fotografia, com a forte carga ilustrativa a descrever, mas, principalmente, a criar um texto iconográfico paralelo ao literário, tornar-se-ia um dos elementos distintivos em

[26] Charles G. Petit, em 1878, Frederick Ives e Georg Meisenbach, em 1882, tornaram mais acessível a gravura química das placas de zinco, criando assim as grandes empresas de fotogravura (Frizot, 1995: 362). Em Portugal nascem a Castello Branco & Alabern, Pires Marinho e Francisco Pastor, em Lisboa, e Courrège & Peixoto e Marques Abreu, no Porto.

[27] *Arte Românica em Portugal*, 1916-18. Os fascículos iniciais não aludiam a esta editora, mas a Marques Abreu e aos seus ateliers de fotogravura. As *Edições Ilustradas* nascerão com os últimos fascículos desta publicação, dada a sua dimensão e a possibilidade, enunciada, da sua venda num único volume, já encadernado.

Marques Abreu. Tratando-se, maioritariamente, de monografias de arquitectura, será curial definir o percurso do seu olhar e da análise que faz sobre os monumentos e locais escolhidos, e definir a metodologia adoptada.

A partir de 1926, a nomeação de Alfredo de Magalhães como ministro da Instrução e, posteriormente, a criação da DGEMN, levá-lo-iam à 'cruzada' pela defesa dos monumentos nacionais, sustentada no seu acompanhamento directo e na divulgação das suas acções. Esta actividade prosélita tinha sido enunciada na *Arte Românica*:

> "Inadiavel é acudir à maior parte dos monumentos em questão, opondo barreiras a contínuos actos vandalicos, que, mórmente por ignorância, se teem perpetrado, e, simultaneamente, proceder a reparações urgentes para que mais tarde não tenhamos, em vez d'um manancial subsidiário da nossa história patria, um sinistro montão de ruinas !" (Abreu & Vasconcelos, 1918, 76)

Para atingir os seus objectivos nesta área, Marques Abreu só o conseguiria com uma bem estruturada operação que envolveria meios de comunicação, relações profissionais, ciclo de amigos empenhados e um grande investimento pessoal. O modelo estruturado de publicações ilustradas de divulgação patrimonial definido por Marques Abreu, marcado pela combinação entre edição, gravação e fotografia, determinava o notável equilíbrio entre qualidade, preço e tiragem, isolando-o do perfilhado pelos restantes editores e autores, tema que desenvolveremos.

Este estudo inscreve-se no que Fortin definiu como estudo descritivo-correlacional, que "visa explorar e descrever relações entre variáveis", e descobrir "factores ligados a um fenómeno" (Fortin, 2003, 174). Dada a complexidade e densidade de questões levantadas, predominou a abordagem qualitativa na percepção deste 'estudo de caso', considerando o número de intervenientes e situações envolvidas.

Para materializar este projecto e responder às questões formuladas, procederíamos ao levantamento exaustivo de fontes primárias, que "representam documentos cujo conteúdo é original, isto é, que provêm directamente do autor"

(Fortin, 2003, 75), no vasto espólio posto à nossa disposição pela família de Marques Abreu. Este é constituído por cartas, documentação avulsa técnica e pessoal, material fotográfico e por um elevado conjunto de negativos em vidro e em película. Dadas as dificuldades em trabalhar um espólio privado, sumariamente inventariado, sobretudo no que diz respeito ao acervo fotográfico, baseámo-nos nas suas edições ilustradas, e nalgumas colecções de fotografias avulsas que serviram de alicerce à presente investigação.

Proceder-se-ia, depois, ao levantamento, detalhado, das fontes secundárias, em livros e periódicos da época, existentes na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Nacional de Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, Hemeroteca da Câmara Municipal de Lisboa, Biblioteca da Universidade de Coimbra, Biblioteca de Oeiras, Biblioteca de S. Domingos de Rana, Biblioteca Municipal do Porto, Arquivo Histórico do Porto, Centro Português de Fotografia, Arquivo e Biblioteca da Fundação Portuguesa das Comunicações, SIPA — Sistema de Informação para o Património Arquitectónico - Forte de Sacavém - IHRU.[28]

Inventariámos, de forma sistemática, todas as edições de Marques Abreu, incluindo as exteriores ao circuito comercial. Frequentámos antiquários e alfarrabistas na procura de publicações não existentes nas instituições acima elencadas.

Foi nossa preocupação procurar as matrizes editoriais que Marques Abreu considerara referenciais e reconstituir as diferentes vertentes a que se dedicara, que ultrapassaram a fotografia de arquitectura, onde se incluía a fotografia de Obras de Arte. Acrescentaremos outros projectos, na área do Turismo, configurados na edição de colecções de postais temáticos e na série de vulgarização artística *Arte Portuguesa*/*A Arte em Portugal*, iniciada em 1926.

Esta actividade editorial e fotográfica de Marques Abreu espelharia a sua concepção de Arte e as áreas geográficas preferidas - a grande região a Norte do Mondego, e a cidade do Porto. Editaria vários trabalhos que, na sua maioria, procederiam de investigadores do Centro e Norte do País. A sua correspondência

[28] Arquivo da extinta DGEMN.

permitiria enquadrar a sua cultura e mentalidade. A extensa bibliografia, existente nos seus ateliers e casa, fora alienada nos anos 80 do século passado. No entanto, constatámos, através da revista *Arte*, que admirava o trabalho e o ensino da Escola de Viena, dirigida por Josef Maria Eder.[29]

Perante a enorme valia do espólio epistolar, que se estenderia de 1904 a 1958, ano da sua morte, decidimos dar-lhe maior ênfase, motivado pelo elevado e qualificado número de contactos pessoais. Verificámos um assinalável número de cartas que ajudariam a interpretar e compreender acções e decisões que conhecíamos pela imprensa coeva. A correspondência trocada com Gomes da Silva, António de Vasconcelos, Garcez Teixeira, Aguiar Barreiros, Fidelino de Figueiredo, Aarão de Lacerda, José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, Manuel Monteiro, José Pessanha, Joaquim de Vasconcelos, entre outros, proporcionaram elementos fundamentais para a compreensão e teorização de vários projectos e decisões no campo da História da Arte e da defesa e restauro do Património, e, em menor grau, no campo da Fotografia Portuguesa, raramente se referindo a colegas ou profissionais, com excepção dos que publicava ou que com ele colaboravam, como Augusto Soucasaux.[30] A sua opinião sobre Fotografia, a partir da documentação coligida, limitar-se-ia a aspectos técnicos, raramente escrevendo sobre estética fotográfica.

Ressalta deste acervo, com perto de 1300 cartas, o excelente relacionamento que manteria com os diferentes correspondentes, e o seu papel determinante em situações de contornos delicados, como os relacionados com os restauros e a DGEMN, a partir dos anos 30 do século passado.

A necessidade de ancorar parte das conclusões a que chegámos determinou uma permanente articulação entre a correspondência e a data ou momento

[29] Josef Maria Eder (1855-1944), pioneiro austríaco da química fotográfica (emulsões e papeis fotográficos), fundou a Höhere Graphische Bundes-Lehr - und Versuchsanstalt em 1888, em Viena, virada para a área gráfica (ilustração e edição), da fotografia e reprodução, química técnicas de impressão. Faber, M. (2003). J.M. Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855-1918. *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*. (pp. 142-169). Paris: Seuil/Albertina. In *Arte*, nº 3, Março, e nº 5, Maio 1905: A Educação do Photographo e a escola de Photographia - A Eschola de Viena.

[30] Augusto Soucasaux (1871-1962) "é um fotografo distinto, sendo ele autor de esplêndidos clichés - de monumentos, de paisagens e costumes - que abrilhantam esta publicação", *Ilustração Moderna* nº 20, Fev 1928.

histórico coincidente, e compreender os jogos de bastidor que, em muitos casos, se detectariam. A interligação desta correspondência com a *Arte: Archivo de Obras de Arte* (1905-1912) manifestar-se-ia, mas em menor escala. A *Ilustração Moderna*, dado o carácter mais assertivo e 'político' dos seus artigos, e o permanente envolvimento em diferentes situações, justificaria uma correspondência de maior intromissão, variando o tom consoante a maior ou menor proximidade pessoal, inferindo-se atitudes e posturas que as simples notícias não exteriorizariam.

Os estudos mais aprofundados da História da Arquitectura medieval, o protagonismo de um projecto de restauro paralelo ao da DGEMN e as sensibilidades deles decorrentes ganhariam uma visibilidade e uma coerência que, sem a correspondência respectiva, nunca seria detectada, mas meramente intuída.

O reenquadramento da obra, fotográfica e editorial, de Marques Abreu, e o impacto que teria sobre fotógrafos como os irmãos Novais, espelhava os contactos entre uma História da Arte ainda de raiz positivista, e uma nova História da Arte, que se começava a desenvolver, ligada a nomes como Mário Tavares Chicó, Nogueira Gonçalves ou Artur Nobre de Gusmão, entre aqueles que estudariam a arquitectura medieval. A questão do restauro do Património português e o papel da fotografia, constituem exemplos onde se entrecruzaria a lição que Marques Abreu, discretamente, pretendeu ministrar, vindo a ser introduzida nos futuros Boletins da DGEMN.

Em consequência da metodologia adoptada, o índice desta tese inicia-se com a Introdução, subdividida em 3 subcapítulos: *a escolha do objecto de Estudo*, onde procurámos justificar a escolha do tema, em função dum núcleo de actividades profissionais e de investigação que praticamos, e que nos tem servido de referência para várias colaborações na área da Fotografia e da sua História, permitindo-nos a formulação de hipóteses de estudo e questões orientadoras; a *metodologia de investigação*, onde explicitámos o modelo metodológico que nos permitiria construir um conhecimento que se deseja científico e sustentado; e a contextualização da investigação na produção científica, onde construímos o *estado da arte*, considerado como o inventário dos estudos que se debruçaram sobre esta temática.

A dissertação encontra-se dividida em cinco capítulos subordinados à Edição ilustrada, à Divulgação e ao Projecto de restauro de Lourosa:

- Capítulo um: "Estado da Arte", onde se analisa, criticamente, a bibliografia internacional e nacional, que vai servir de pano de fundo para a compreensão da problemática a desenvolver.
- Capítulo dois: "A Fotografia em Marques Abreu" - que analisa e contextualiza a fotografia de Marques Abreu, seguida por uma pequena biografia sua.
- Capítulo três: "Da Exposição de Fotografia da Arquitectura Românica (Janeiro 1914) à Arte Românica em Portugal (1916/18)", corresponde à análise duma primeira experiência de divulgação, em formato de uma exposição, de relativo insucesso, e à sua reacção, configurado num projecto editorial, que se revelou um sucesso em dois campos: o papel da ilustração - fotográfica e gráfica - e a reacção, extremamente positiva, do público. Marques Abreu compreendera a importância do livro ilustrado como veículo privilegiado do saber. Subdivide-se em dois subcapítulos:
    - A Exposição de Fotografia da Arquitectura Românica, Janeiro de 1914 - onde se dissecam os antecedentes, a inauguração, a estrutura e as suas consequências futuras.
    - A Arte Românica em Portugal, projecto inovador no panorama editorial português, com uma metodologia específica delineada por Joaquim de Vasconcelos. Abordámos a estrutura da obra, os projectos dela decorrentes, os novos monumentos adicionados e, por fim, as críticas e apreciações da imprensa genérica e da especialidade.
- Capítulo quatro: "1919-1927: do ciclo das Monografias de Arte às Igrejas Medievas do Porto", estende-se entre 1919 e 1932, com o caso particular das Igrejas Medievas do Porto, de Manuel Monteiro, em 1954.

- "As Monografias de Arte " - depois da fecunda Arte Românica, Marques Abreu abriria uma nova actividade em prol da divulgação da História e da Arte Portuguesas, recorrendo a um modelo que faria sucesso neste período conturbado do pós-guerra: a monografia, profusamente ilustrada, com sintonia entre o texto científico, o desenho e a fotografia, procurando estabelecer uma ponte com as investigações, mais académicas, de História da Arte.
- "*Igrejas Medievas do Porto*" - Manuel Monteiro proporá a Marques Abreu a edição de um estudo, redigido em 1942, sobre as Igrejas Medievais do Porto e seus arredores. A correspondência trocada entre os dois é indicadora do profundo empenho que colocaram no esmero desta publicação, lançada dois anos após a morte do primeiro. Seria a última edição de arte de Marques Abreu, obra incontornável e inovadora no campo gráfico, que fecharia um ciclo iniciado em 1916.
- "*A Arte em Portugal*, antecedida pela *Arte Portugueza*" - coincidindo com o lançamento da *Ilustração Moderna*, Marques Abreu proporia uma colecção de pequenos volumes de vulgarização histórica e artística, *A Arte em Portugal*, à semelhança de colecções congéneres inglesa, italiana e espanhola. Com evidentes preocupações de divulgação turística, assume o seu carácter precursor num país, avaro de publicações congéneres[31], onde o Turismo teria uma forte ligação ao desenvolvimento económico. Este capítulo exemplifica, ainda, a colaboração entre a ANBA e um fotógrafo que construiu um arquivo/banco único de fotografias do Património monumental português, percursor do arquivo de obras da DGEMN e de outros arquivos de fotógrafos profissionais desta área tão específica, como os irmão Novais.

[31] O *Guia de Portugal*, de Raul Proença, lançado em 1924, pela Biblioteca Nacional, preencheria um vazio nesta área. Os princípios, que o norteavam, respondiam às preocupações do viajante e menos do turista. Aproximavam-se do modelo dos Guias Baedeker.

- Capítulo cinco: "A Defesa do Património: o caso de S. Pedro de Lourosa" apresenta-se como o 'estudo de caso', onde o processo de restauro de S. Pedro de Lourosa será examinado e reconstruído a partir de um conjunto documental onde se insere o espólio de Marques Abreu, a imprensa nacional, a Ilustração Moderna, o arquivo da DGEMN e a documentação existente na ANBA, prefigurando aquilo que Paulo Almeida Fernandes [32] descreveria como dois projectos paralelos, situação inusitada e só possível graças à amizade entre Gomes da Silva, Director Geral da DGEMN, e Marques Abreu, num permanente contacto e comunhão de ideais.
    - "As Revistas *A Ilustração Moderna* e *Arte* "- As revistas editadas por Marques Abreu marcariam um território virgem nesta área, com destaque para a
    - "*Ilustração Moderna*" - verdadeiro órgão oficioso da DGEMN.
    - "S. Pedro de Lourosa"- O restauro de S. Pedro de Lourosa presenciaria um 'duelo' de soluções para a sua resolução, opondo a restauração parcial e operacional, protagonizada por Baltazar de Castro, ao do projecto integrado de intervenção num monumento (Fernandes, 2002, 172), defendida por Gomez-Moreno e Helmut Schlunk, e adoptada por Marques Abreu, defendendo a historicidade do edifício em oposição ao princípio do ideal estilístico (Fernandes, 2002: 193), harmonizado numa "perspectiva agradável de futura reconstituição" (Fernandes, 2002: 177). Deste confronto sairia triunfante Baltazar de Castro e os Monumentos do Norte. A resposta ideológica e crítica apresentar-se-ia numa monografia, A Igreja de S. Pedro de Lourosa, que seria complementada por um artigo crítico da autoria de António de Vasconcelos, evidenciando o complexo ambiente à volta da acção da DGEMN, cujo desfecho culminaria na interpelação de Pacheco

[32] Fernandes, P. (2002). *A Igreja pré-românica de São Pedro de Lourosa.* dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro. Universidades de Lisboa. Faculdade de Letras. Orientada por Maria João Neto e Manuel Nuñez Rodríguez.

de Amorim na Assembleia Nacional, em Fevereiro e Abril de 1935, sobre os Monumentos Nacionais.

- "Gomez-Moreno e Lourosa" - a participação de Gomez-Moreno como consultor do restauro de Lourosa.
- "As Exposições de 1933" - a segunda exposição de Marques Abreu e a participação na exposição de fotografia dos Amigos do Mosteiro da Serra do Pilar.
- "O projecto Carta dos Monumentos Nacionais - Alfredo de Magalhães" - projectado idealizado por Alfredo de Magalhães, que pretendia inventariar o Património Português, na sequência das suas acções enquanto Ministro da Instrução do Governo da Ditadura.
- "*A Monografia de S. Pedro de Lourosa* - 1934" - análise da monografia que descreve o processo de restauro de Lourosa.
- "*A Monografia de S. Pedro de Lourosa* e o Boletim da DGEMN" - a importância do modelo desta monografia na economia do futuro Boletim da DGEMN, mais depurado e técnico, principal divulgador da sua actividade de restauro entre 1935 e 1966.

Por último, na Conclusão, damos resposta à questão de partida e verificamos as hipóteses formuladas. Seguem-se a Bibliografia e o índice remissivo, e em volume próprio, os Anexos e os Apêndices, que vão ser entregues em suporte digital, não editável.

Torna-se pertinente fazer algumas advertências formais:

Em primeiro lugar, seguimos as normas que vigoram na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, compendiadas no documento *Notas de Apresentação da Tese* e as que constam das *Normas Regulamentares dos Cursos de Doutoramen*to. Adoptámos as normas em formato APA - American Psychological Association - recomendadas para normas de citação, apresentação e organização da Bibliografia.

Em segundo lugar, o texto comporta transcrições de várias cartas, a grande maioria manuscritas, que obrigaram a algum trabalho de interpretação

'paleográfica'. Optámos pela ortografia original dos manuscritos, salvaguardando os casos de algumas transcrições que actualizámos porque a terminologia então utilizada poderia dificultar a sua compreensão. Embora todo o texto esteja em português, abrimos algumas excepções para cartas em espanhol. As citações, de origem estrangeira, foram algumas, por nós, traduzidas, pois provinham de estudos em língua alemã e catalã. Quando ultrapassarem as 40 palavras, serão destacadas em caixa própria com tamanho letra 11 e espaço 1,15 entre as linhas; se, ao longo do texto, continuar a acompanhar a mesma página de uma dada obra, já referenciada - na análise ou na citação - não incluiremos 'ibid.', por desnecessária. No caso de uma dada frase, ou conjunto de frases, não conter referências bibliográficas, significa que a informação em causa foi retirada da referência bibliográfica anterior.

Optámos por seguir a ortografia antiga, com a qual estamos mais familiarizados, apesar do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, aprovado em 16 de Dezembro de 1990 e ratificado em 29 de Julho de 2008, estar em vigor desde o ano lectivo de 2011/12 e, em período de transição, que termina em 2015.

Dado ser uma dissertação sobre Fotografia, todas as imagens foram reproduzidas pelo autor a partir de originais de publicações da sua colecção ou das bibliotecas e instituições onde se encontram, sendo devidamente identificadas quanto à sua origem.

A transcrição das cartas e outra documentação, que enformam o espólio de Marques Abreu, obedecerão à legislação respeitante aos direitos de autor e aos conteúdos nelas escritos. A sua utilização está devidamente autorizada pelos herdeiros, conforme documento junto, abrangendo quer o presente trabalho, quer os que, directa e futuramente com ele estejam relacionados, e cujo autor seja o da presente investigação.

CAPÍTULO 1 - ESTADO DA ARTE

O campo da história da Fotografia tem sido palco de diversos estudos que permitiram ampliar, notavelmente, o conhecimento sobre este médium e sobre os seus actores. Como área da história da arte, tem originado colóquios sobre as suas múltiplas valências, onde se destacam os estudos sobre arquivos de fotógrafos, profissionais e amadores, recentemente descobertos, e as edições de *Photobook*s, muitos deles por iniciativa dos próprios autores. Estes colóquios e estudos têm gerado enorme interesse por todo o globo, mostrando a mundialização deste médium de invulgares características, e as suas relações, privilegiadas, com a história da Arquitectura, do Património, alargando ao campo do Turismo Cultural, área onde Marques Abreu abriria caminho. Esta recente integração na História mereceu vários comentários, de onde podemos destacar o de Le Goff: "Tout ce qui fait la richesse de la vie, et par conséquent de l'histoire, est enrichi par la photographie, inégalable expression de l'individu, du visage, du portrait, expression de la ville comme du paysage, image qui montre toute la richesse du simple acte de voir, texte visuel qui exprime la plénitude de l' humanisme."[33]E acrescenta que "s'il y a une pauvreté, c'est celle des époques dénuées de photographie." Tal como defendia a escola dos Annales, que Le Goff integrou, e para a qual "toda a história é escolha" (Lefebvre, 1977/1985, 63), também, para nós, toda a 'investigação é escolha', pois um tema preciso determina selecções sobre os materiais, implicando a subjectividade que é intrínseca a qualquer trabalho de investigação que nunca é "neutro, desinteressado nem impessoal" (Paillé & Muchielli, 2003/2008, 50), porque será definido pela nossa 'mundivisão'. Tal como o fotógrafo, cujo olhar é selectivo e fragmentário, tentaremos ordenar os elementos que fomos agregando, numa reconstrução de um percurso de vida onde a fotografia teve papel de relevo.

Esta selectividade foi igualmente um critério, por nós utilizado, nas opções bibliográficas. Não pretendemos fazer uma análise exaustiva da bibliografia existente sobre a relação entre fotografia e arquitectura, sobre fotografia

[33] Le Goff, J. (1995, Printemps)). Mirages de l'histoire. La photographie est-elle une image pauvre ? *La Recherche Photographique* nº 18, 44.

documental, pelo que seleccionámos a que enquadra, temporalmente, o trabalho de Marques Abreu.

1.1. CONTEXTO INTERNACIONAL

Por ocasião do 150º aniversário do nascimento da Fotografia, em 1989, várias foram as instituições que o celebraram com colóquios, exposições, lançamento de novos títulos, monografias, e vários estudos sobre o fotográfico, a descoberta e estudo de arquivos, entre outras acções. A análise da bibliografia existente sobre a relação entre fotografia e arquitectura, e sobre fotografia documental, que seleccionámos, procurará abordar o período, do ponto de vista temporal e conceptual, onde se enquadra a actividade fotográfica de Marques Abreu.

A divisão entre uma fotografia artística e uma fotografia documental, iniciada por Beaumont Newhall na *The History of Photography form 1839 to the present*, originalmente publicada em 1937, levou a olhá-la como objecto artístico, ou como facto artístico, ou ainda sustentáculo de factos artísticos. Desde a sua invenção que a fotografia foi vista como um auxiliar do Homem, um instrumento, só se questionando a sua natureza artística mais tarde. Este questionamento tem sido objecto de vários estudos. A fotografia como índice teve em Rosalind Kraus *Le Photographique. Pour une théorie des Écarts* (1990), ligada à revista *October*, e em Geoffrey Batchen *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (2001), defensores assumidos. As proposições defendidas por Roland Barthes, expressas em *La Chambre Claire* (1980), viam a natureza da fotografia como referencial, como *"ça-a-été"*, e aprofundava os conceitos de Studium e Punctum: "A foto é invisível, não é ela que vemos mas o objecto." (Barthes, 1980, 20).

Entre Setembro e Outubro de 1988, teve lugar o colóquio *Les Multiples Inventions de la Photographie*, em França. Entre os 23 participantes contavam-se Pierre Bonhomme, Andreas Haus, Jerzy A. Wojciechowski, Sylvain Morand, Mike Weaver, Italo Zannier, Boris Kossoy, Paul Jay, Michel Frizot, Sylvie Aubenas, Peter Galassi, Pierre Schaeffer, John Szarkowski, Jean Clair, Ian Jeffrey,

Hubert Damisch e Aaron Scharf. Pierre Bonhomme aludiria ao papel da fotografia como "um utensílio de conhecimento, de reflexão e um meio de transposição" (Bonhomme, 1988, 19) e acrescentaria que o papel do património não era uma riqueza morta, antes "alimenta espiritualmente e plasticamente os fotógrafos" (Bonhomme, 1988, 20). Jerzy A. Wojciechowski consideraria a fotografia 'uma extensão do olho e um utensílio do intelecto' (Wojciechowski, 1988: 41), tornando o objecto acessível e verificável. Poderia ser estudado em qualquer lugar, tornando-se num facto científico (Wojciechowski, 1988: 43). A sua capacidade de reprodução, quase ilimitada, era uma vantagem na disseminação das informações e um poderoso meio de educação (Wojciechowski, 1988: 44). Italo Zannier defenderia o vanguardismo dos Alinari[34] na reprodução das obras de arte e de arquitectura, como a ortogonalidade das linhas dos edifícios, a vista aérea e a vista de ângulo inferior, o rigor objectivo - legibilidade total da imagem - e a respectiva catalogação, acessível a todo o público (Zannier, 1988: 68). Peter Galassi descreveria a prática fotográfica documental como limitada pela necessidade de dar uma imagem austera e impessoal da realidade, garantida pela capacidade técnica dos fotógrafos, mas acrescentaria que a descrição não poderia ser separada da interpretação, ou da realidade da imaginação (Galassi, 1988: 132).

John Szarkowski afirmaria que "escrever livros a partir de outros livros é uma actividade muito antiga e honrada, mas quando se investiga uma inovação magistral, não será o melhor método" (Szarkowski, 1988: 140). Ian Jeffrey relembraria que "a fotografia registava as aparências de modo condicionado, porque as coisas se encontravam, simplesmente lá. [...] Ser fotógrafo era ser um autor subordinado ou diminuído, submetido às contingências" (Jeffrey, 1988: 160). E caracterizaria as fotografias de arquitectura de Atget por uma espécie de lucidez que poderia ser interpretada, ou como proto-construtivismo, ou como uma reflexão sobre as qualidades inerentes à arquitectura francesa (Jeffrey, 1988: 162). E concluiria que, na sua fotografia, "a acção de olhar transforma-se numa leitura, fundada na comparação e na denominação, à luz da memória" (Jeffrey, 1988: 164).

[34] A Casa Fratelli Alinari nasceu em Florença, em 1852, sob o impulso de Leopoldo, a que se associariam os irmãos Giuseppe e Romualdo. Tornou-se numa das mais importantes casas editoras italianas de fotografia dos séculos XIX, XX e XXI, originando o *Archivo Alinari,* com cerca de 200.000 imagens. Disponível em http://www.alinari.it/it/storia.asp, acedida em 31.8.2013.

Para Hubert Damisch, a objectiva deveria ser justa, não deveria ser só uma objectiva. A sua perspectiva era simplesmente óptica, contrária à da visão, sensível, ou à da pintura, geométrica. Esta situação levaria às correcções ópticas das objectivas, para as aproximar da visão ocular (Damisch, 1988: 170). Aaron Scharf falaria da fragmentação das formas na imagem moderna, comparando-a com a fotomontagem, praticada nos anos 1920 e 1930, por Hannah Höch, Raoul Hausmann e Jean Heartfield, que apelava aos desejos psicológicos mais escondidos. A fotografia seria universalmente persuasiva porque providenciava verdades visuais - a montagem que assusta, a que espanta, a que educa - (Scharf, 1988: 173-178).

A *Histoire de la Photographie* (1998), sob a direcção de Jean-Claude Lemagny e André Rouillé abordava, no capítulo *5. La Première Maturité de la Photographie (1870-1914)*, a questão da fotografia documental, analisando algumas das 'associações' inglesas que promoveriam o arquivo e inventário fotográfico de costumes e monumentos arquitectónicos, como a *Warwickshire Photographic Survey* (1890) ou a *National Photographic Record Association*, dirigida por Sir Benjamin Stone, a partir de 1888, ou francesas como o *Museu das fotografias documentais*, fundado em 1894 por Léon Vidal e Fleury-Hermagis, e que encerraria após a morte do primeiro, em 1906. *Les Archives de la Planète*, projecto muito mais ambicioso, promovido pelo banqueiro Albert Kahn, a partir de 1909, pretenderia constituir um inventário fotográfico - a cores e a preto e branco - e cinematográfico sobre as manifestações culturais e sociais em todo o mundo, que seriam estudados por Anne McCauley - *Une Image de la Société* (McCauley et al.,1998, 66). Marie-Loup Sougez, na sua *Historia de la Fotografia* (1994), exemplificava o papel da fotografia nos campos da arquitectura monumental, do restauro e da arqueologia com a reprodução fotográfica das grutas de Altamira, iluminadas a luz eléctrica, por José Escalante y González, em 1880. E realçava a criação de arquivos de fotografias, quer privados quer públicos, a partir dos anos 50 do séc. XIX, apontando a importância da colecção do Kensington Museum (Sougez, 1994, 328-335).

O *Dictionnaire Mondial de la Photographie: des origines à nos jours*, (1994), editado Michel Guillemot e Pierrre Chiesa, na entrada dedicada à

Arquitectura e Fotografia, justificava aquela como um dos seus principais temas, e esclarecia que a sua qualidade documental, garantida pela exactidão do detalhe, aliado à volumetria, se perdera com a corrente pictorialista, rendida à visão mais pessoal da arquitectura. No período entre guerras, a fotografia documental arquitectónica regressaria com preocupações sociais, mas aliada aos movimentos artísticos modernos, como a Nova Objectividade, o Construtivismo e a Bauhaus que lhe proporcionariam novos enquadramentos, maior dramatismo, percepcionando uma geometrização do espaço, a que se associariam nomes como Renger-Patzsch e Feininger na Europa, Berenice Abbott e Walker Evans na América (Guillemot & Chiesa, 1994, 40-41).

A *Nouvelle Histoire de la Photographie* (1994), dirigida por Michel Frizot, actualizaria o papel de Atget na mudança de paradigma da relação do Fotógrafo com a História e com a arquitectura: questionava-se o lugar da fotografia no conhecimento, na história, no mercado das imagens e da função de documento na sociedade. Molly Nesbit, autora desta entrada, entenderia "o documento como uma imagem que tem uma função, um destino. Tem uma vocação utilitária". "A reprodução em similigravura enquadra a fotografia como um género fecundo para os artistas modernos", ao contrário do conceito de documento anterior à guerra, de mera utilização. Em 1910, no V Congresso Internacional de Fotografia, em Berlim, "uma imagem documental deve poder ser usada para estudos de natureza diversa, [...] englobando [...] o maior número de detalhes possível. Pode servir [...] às pesquisas científicas." A sua beleza era 'secundária, mas tem de ser nítida, abundante em detalhes e cuidada' para resistir à usura do tempo (Frizot et al., 1994, 401). A fotografia era vista como rigorosa, verdadeira e exacta. Nesbit reenquadraria esta questão ao afirmar que "o documento coloca os novos esquemas modernos de relações entre a imagem e o saber, a fotografia penetra na esfera da linguagem," porque o saber constitui um 'agregado de conhecimentos', agrupando estes documentos e os olhares que sobre eles se põem em 'arquivos' (Frizot et al., 1994, 404). O mundo fotográfico de Atget visava mercados e público concretos, originando fundos próprios para artistas, construtores civis, museus, decoradores de teatro, obrigando-o ao domínio das premissas pré-definidas. "A fotografia orientou-se para um terreno mais prosaico", nem real nem estético.

Sugeria que a cultura popular não se poderia apreender como um objecto ou uma forma, por não se poder conceptualizar nem se apreender pelo olhar (Frizot et al., 1994, 408-409).

Numa obra mais recente, *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña* (2000), da autoria de Juan Naranjo, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Laura Terré Alonso e David Balsells, quando Fontcuberta, no capítulo «La Fotografía Catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidade», abordava a evolução da história da fotografia, destacaria uma dupla corrente: a documental como território homogéneo da prática da fotografia, e a artística, iniciada com o Pictorialismo. Daria, como exemplo, Atget para a primeira e Stieglitz para a segunda. Ambos acabariam por sintetizar a aliança entre arte e documento, e entre expressão e tecnologia, o que "permitiu o acesso da fotografia à vanguarda da arte, à comunicação visual e à cultura moderna" (Naranjo et al., 2000, 75). Considerava a fotografia como um processo comunicativo: "ao avaliar a obra de um fotógrafo será a sua contribuição para a compreensão do mundo, mas também para a compreensão do próprio facto fotográfico" (Naranjo et al., 2000, 76).

La Fotografía en España de los orígenes al siglo XXI, vol. XLVII da *Summa Artis - Historia General del Arte* (2001), coordenada por Sánchez Vigil, analisava a criação dos primeiros arquivos fotográficos espanhóis, destacando o projecto, de 1909, do *Centre Excursionista de Catalunya*, de inventariar as obras de arte da região, o *Inventari Gràfic de Catalunya*, assim designado por Geroni Martorell: "Catálogos, archivos de clichés y fotografias, museos nacionales, son el medio de que se valen los pueblos cultos para inventariar sus riquezas artísticas y hacer su historia" (Vigil, 2001, 337). Um dos melhores arquivos espanhóis, o *Archivo Mas*, criado por Adolfo Mas, seria assessorado pelo arquitecto e historiador de arte Puig y Cadafalch, ligado ao Centro Excursionista Catalão. Entre 1929 e 1936 estabeleceria uma relação com o *Centro de Estudios Históricos* e com os investigadores Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo e Antonio García Bellido, entre outros, permitindo uma ampla cobertura documental arquitectónica nacional (2001: 343).

Esta separação entre documental e arte fora equacionado por Susan Sontag na sua obra *On Photography*[35], ao afirmar que a diferença entre o olhar individual e o registo objectivo equivaleria à distinção entre a fotografia de arte e a com fins documentais. A fotografia seria um bloco-notas, potencial, de tudo o que se encontraria no mundo, sob todos os ângulos possíveis (Sontag, 1979, 192-193). O motivo revestiria uma importância primordial em fotografia, porque, ao contrário do pintor, que construía, o fotógrafo revelaria (Sontag, 1979, 107). Estelle Jussim, *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image* (1989), reflectiu sobre Fotografia, documento e história, estabelecendo analogia com o que Malraux designara de "Museu sem paredes", porque se a fotografia poderia reproduzir qualquer objecto e imprimi-lo, assim "poderemos chamar ao nosso campo imaginário inundado de fotografias «History without Time»". "Vemos tudo o que queremos e neste momento. Podemos ver 1850 e 1970 em simultâneo". Assim, "a fotografia não parou o tempo. Apagou-o" (Jussim, 1989, 51). Esta simultaneidade requeria arquivos disponíveis, mas também que o fotógrafo se apercebesse que a sua "intervenção sobre a realidade é semelhante à do historiador, quando transforma o passado em história"[36]. Os documentos deveriam ser interrogados, questionando as suas condições de produção.

> "A imagem fotográfica não é assertiva, desde logo. Para alguns vale mais que mil palavras, dando por objectiva a sua leitura; para outros, parece tão ambígua, ou tão polissémica, que não cabe interpretá-la quando não venha acompanhada de mensagens verbais, títulos ou legendas"[37].

Mary Post Wolcott desenvolveria o projecto *Gold Avenue,* entre 1939 e 1941, integrado na *Farm Security Administration*, sob a direcção de Roy Striker, com a intenção de "constituir uma verdadeira herança documental, uma fonte de informação inigualável de valor e utilidade futuras". A Gold Avenue exporia a "indiferença passiva dos mais ricos e a humanidade das cenas mais banais do

[35] Utilizámos a tradução francesa *La Photographie*, Fiction & Cie. 1979.
[36] About, I. & Chéroux, C. (2001, Novembre). L'Histoire par la Photographie. *Études Photographiques*, 10, 8-33.
[37] Borras Llop, J. (2010). Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Hispania, 70* (234): 101-136. Disponível em http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/159/154. Acedido em 4 de Junho de 2013.

quotidiano burguês" norte americanos deste período[38]. Tornar-se-ia a testemunha imparcial do seu tempo, o espectador privilegiado de uma época (Poupard, 2010, 131). Mas essa testemunha careceria de ordem. "Se a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam" (Rouillé, 2005, 125).

A fotografia de arquitectura, sendo documental, apresentava-se fragmentária. Um conjunto de obras, na maioria por fotógrafos de arquitectura, lançaria um outro olhar sobre esta realidade visual, composta de fragmentos estruturais e decorativos. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* (1987), de Cervin Robinson e Joel Herschman, com uma 2ª edição em 1988, desdobrava-se em 4 períodos cronológicos: 1839 a 1880; 1880 a 1930; 1930 a 1970; 1970 à Actualidade. Definia-se como "uma história do estilo em Fotografia", cujo propósito seria "demonstrar que, desde o início, fotógrafos usaram as suas imagens para fazerem afirmações críticas e expressivas". Avançava duas ideias: primeiro, "os modos alternativos de descrever edifícios, ontem como hoje, foram aparentes - componente factual e conteúdo emocional -; segundo, os fotógrafos capitalizaram conscientemente as relações significativas entre edifícios isolados para afirmações críticas" (Robinson & Herschman, 1988, 2).

A historiografia dos anos 1950 olhava a fotografia comercial, e a arquitectural, como não arte. Um dos aspectos salientados prender-se-ia com o uso de 'adereços' na composição da fotografia de arquitectura, como as relações vegetação-orgânica, máquinas-funcional, figura humana-humanizada. E sustentavam que, enquanto para o fotógrafo, o meio era a câmara e a película, para os coleccionadores era a impressão fotográfica/prova positiva (Robinson & Herschman, 1988, 4). *Photographier l'Architecture, 1851-1920: collection du Musée des Monuments Français* (1994), catálogo da Réunion des Musées Nationaux/RMN, constituía-se como um acervo, "homogéneo, de vistas de monumentos, de detalhes arquitectónicos, de estaleiros de restauro e de estações arqueológicas" que concorreriam para a compreensão da evolução da imagem da arquitectura através do tempo (RMN, 1994, 7). Respeitava-se a 'absoluta

[38] Poupard, M. (2010, Mai). Un microcosme hors du temps. Les photographies de la "Gold Avenue" de Marion Post Wolcott (1939-1941). *Études Photographiques*, 25, 118-145.

objectividade', austera, mesmo quando o elemento humano se incluía na imagem, como um referente de escala (RMN, 1994, 8). Registava a preocupação dos fotógrafos em deixarem a memória dos monumentos do seu tempo, criar documentação ou realizar o inventário dos tesouros do passado e acrescentava que "a fotografia era um meio de preservar a imagem do que podia desaparecer ou degradar-se com o tempo ou pelos predadores habituais do património" (RMN, 1994, 11). A questão do artístico não se colocava a fotógrafos como Atget, que "preferia criar documentos para uso dos artistas ou das instituições culturais". A sua reproductibilidade nunca seria questionada, tal como a sua exposição (RMN, 1994, 12).

Photography and Architecture, 1839-1939 (1982), de Richard Pare, abordava a ligação entre Fotografia e Arquitectura como factor de desenvolvimento técnico e de autoria. Cada fotógrafo interpretaria diferentemente espaço e tempo, configurando o resultado final (Pare, 1982, 12). Descrevia sucintamente as diferentes etapas da fotografia e das técnicas utilizadas, exemplificando com o equilíbrio entre técnica e sujeito (Pare, 1982, 16). Sendo um estudo focado em individualidades, realçava o trabalho de Frederick Evans com as catedrais góticas, onde a combinação da sua pureza da visão, conhecimento do tema e a paciência lhe permitiam a percepção da qualidade da luz filtrada pela estrutura arquitectónica, no momento ideal. Com a comercialização da fotografia de arquitectura a partir dos anos 1920 e 1930, assistia-se à instrumentalização do fotógrafo pelo arquitecto. Walker Evans e Berenice Abbott combateram-na com a presença discreta da 'mão' do fotógrafo, o 'fato da invisibilidade'. Na Bauhaus assistia-se à osmose entre a arquitectura de Gropius e a fotografia de Feininger (Pare, 1982, 25). A fotografia tornava-se uma fonte válida para o conhecimento de toda a arquitectura, como documento e como representação (Pare, 1982, 26).

Autor de várias obras referenciais em Espanha, Sánchez Vigil, em *El Universo de la Fotografía* (1999), destaca, igualmente, a função documental da fotografia, pelo que o seu estudo abarca as suas possibilidades históricas, sociais, técnicas, culturais, científicas, documentais, entre outras (Vigil, 1999, 15).

A valorização da fotografia, dividida entre arte e documento, é questionada por diversos autores, dos quais destacamos Susan Sontag: "devemos distinguir

entre o olhar individual e o registo objectivo, diferença sobre a qual devíamos apoiarmo-nos para distinguir entre fotografia de arte e a de fim documental" (Sontag, 1979: 192-183). Sánchez -Vigil, na esteira de Malraux, afirma que "o documento fotográfico, nunca isento de valores artísticos, sugere a visão do universo. Tudo é fotografável, mas nem tudo o foi" (Vigil, 1999: 15). Os fundos fotográficos documentais deviam ser divulgados e expostos, ajudando à sua difusão e visibilidade. "Mostrar o documento é difundi-lo [...]. O impacto do conteúdo determinará o valor do próprio documento na sua difusão e posterior reutilização. [...] Muitos dos fundos fotográficos são absolutamente desconhecidos [...]." E analisa o papel do progresso das artes gráficas e da integração da fotografia, determinando formatos e capas inovadoras, com forte impacto no público e concorrência no mercado (Vigil, 1999, 16). *"*Como documento e fonte de informação, a fotografia configura o seu próprio universo" (Vigil, 1999, 17).

Recapitulou a proposta de criação do *Instituto Internacional de Fotografia*, em 1895, que criaria um *Repertório Iconográfico Universal*, preservando a documentação fotográfica para uso dos investigadores e dos artistas, para o ensino, ilustração e livros ou preparar uma planificação de viagens (Vigil, 1999, 25). Hoje, esse Instituto designa-se por *Federação Internacional de Informação e Documentação*, desde 1989, e a Fotografia não dispõe da autonomia projectada inicialmente. Recordava as importantes decisões da *Exposição Internacional de Fotografia Artística*, em 1909, onde "se aceitava a sua função científica para aplicação no estudo e na investigação" (Vigil, 1999, 26). Retomamos o conceito de função heurística da fotografia, que André Gunthert desenvolveu em *La Rétine du Savant: la fonction heuristique de la Photographie*[39], com o papel primacial da fotografia como o instrumento técnico que descobre elementos que, sem ela, não o seriam.

Joan Costa elenca uma série de motivações do público perante o documento fotográfico, identificando "Reprodução ou testemunho como fotografia documental" (Costa, 1977, 29). Mas a fotografia é um documento, porque contém uma mensagem, independentemente da utilização ou da sua transcendência social (Vigil, 1999: 35). E Gunthert reforça: "como a história, a fotografia só dá conta

[39] v. nota 17.

dos acontecimentos e, como a fotografia, a história põe no presente algo do passado" (Gunthert, 1998, 5). Nesta perspectiva, o valor documental da fotografia pode ser visto como verosímil - a fotografia como espelho do real -, simbólico - a fotografia como interpretação e/ou transformação da realidade, como criação codificada - e indiciário - a imagem está vinculada inseparavelmente ao seu referente (Dubois, 1994, 19). O arquivo histórico "adquire o valor desde um ontem que faz história, valor que vai aumentando com o passar do tempo" (Vigil, 1990, 258), tornando-se em história.

John Tagg reafirmava a questão colocada por Roland Barthes na *Câmara Clara*: entre "a coisa necessariamente real que foi colocada ante a objectiva" e "toda a fotografia é de algum modo conatural com o seu referente". A coisa estava lá, mas que já não se podia tocar. "O poder de autenticação prima sobre o poder de representação."(Tagg, 2005, 7)[40] A imagem podia ser documento, mas Tagg questionava se uma imagem, de arquivo, de uma fachada corrigida opticamente não é menos construção que montagem (Tagg, 2005, 8). A natureza indicial da fotografia seria irreversível, mas não podíamos esquecer que, sendo um processo técnico, cultural e histórico, era determinado por determinados mecanismos ópticos e químicos que produziam uma nova realidade (Tagg, 2005, 9). "Tomou forma a documentação e a evidência fotográficas; não de repente, pois a posição da fotografia como elemento de prova e arquivo (como a sua condição de arte) de algo que, antes de se consolidar, tinha que produzir-se e negociar-se" (Tagg, 2005, 13).

Para Tagg, Lewis Hine viera vivificar factos empíricos, científicos, para os demonstrar - função heurística - pois, para este, a câmara era uma fonte de verdade. Independentemente dos efeitos de luz, equilíbrio, composição e contraste, a imagem fotográfica afirmava-se como um facto primário, como prova da existência de um objecto. A introdução da similigravura permitiria aumentar as possibilidades de transferência destas qualidades para as publicações ilustradas, sem a intervenção do gravador intérprete (Tagg, 2005, 251), sempre um factor de

[40] Barthes, R. (1981). Camera Lucida. London. Jonathan Cape. In Tagg, J. (2005). El peso de la representación. Ensayos sobre fotografias e historias. Barcelona. Gustavo Gili. 7.

re-interpretação. O activismo de Hine obrigara-o a fazer fotografia directa para redescobrir uma forma do passado (Tagg, 2005, 252).

Tagg, em *The Disciplinary Frame* (2009), afirmava que o documentário procurava construir uma continuidade e coerência imaginárias (Tagg, 2009, 55). E levantava o véu sobre a método de trabalho de alguns dos fotógrafos da *Farm Security Administration,* como Margaret Bourke-White, reflectido nas imagens finais, desde o exagero do estúdio de luz, ao trabalho no terreno com câmaras leves e pequenas. O documental era repensado em função destes dados técnicos, que determinavam um sentido retórico imediato. A verdade documental era questionada pela sua suposta manipulação, pelo olhar subjectivo e 'político' do fotógrafo. A fotografia-documento, para André Rouillé (2005), teria, por função, fazer um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, depois, de arquivos. O álbum juntava e 'thesaurizava-se'; a fotografia era encarada como máquina, óptica, de ver, e máquina, química, de registar e de duplicar as aparências. Este inventário constituir-se-ia pelo cruzamento de dois processos de thesaurização: o das aparências pela fotografia, o das imagens pelo álbum e pelo arquivo (Rouillé, 2005, 120). A fotografia-documento teria, por fim último, o arquivamento, e, assim, ordenar um mundo fragmentado. "A fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Ordenam-nos" (Rouillé, 2005, 125). "O documento fotográfico sucede à arte para figurar o mundo e para educar o olhar", pois o homem ocidental confiaria neste novo olhar (Rouillé, 2005, 139). Aimé Civiale[41] praticara uma fotografia perfeitamente objectiva, obedecendo a procedimentos rigorosos, na sua qualidade de geógrafo: combinava vistas de detalhes e de panoramas, calculava a posição do sol, ajustava a horizontalidade do eixo óptico, a que se associavam uma série de cálculos científicos. A sua abordagem documental era sistemática, ordenada (Rouillé, 2005, 140). Eram imagens destinadas a publicações, pois propunham um conhecimento. Eram para reprodução e consulta (Rouillé, 2005, 141).

[41] Fotógrafo francês que, entre 1859 e 1868, cobriu fotograficamente os Alpes de forma sistemática, demonstrando a capacidade da fotografia para o estudo da geografia e geologia. Bevern, J. (2009). Counting on the Unexpected: Aimé's Mountain Photography. *Science in Context*, 22 (3), 409-437, Cambridge University Press.

Na sequência deste levantamento de ensaios sobre fotografia documental, arquitectura e história, gostaríamos de apresentar um trabalho de Helmut Gernsheim, não como historiador, mas como fotógrafo de arquitectura e escultura: *Focus on Architecture and Sculpture - an original approach to the Photography of Architecture and Sculpture* (1949), com introdução de Nikolaus Pevsner, director da *Architectural Review*. Depois de historiar a fotografia de arquitectura e escultura na Grã-Bretanha desde Fox Talbot até 1949, a parte II introduzia o tema em questão, valorizando a validade da educação visual, o conhecimento do tema, o tempo e a importância do planeamento diário, entrando em áreas específicas como a vista geral, os detalhes, o elemento humano, o trânsito e o mobiliário, a iluminação e a intenção do 'artista'. A Parte III abordava o material e os acessórios a utilizar. Na introdução, Pevsner considerava a fotografia como "arte e produto de consumo" (Gernsheim, 1949, 10), sendo a 'escolha de vistas, ângulos e da luz que fazem o edifício' (Gernsheim, 1949, 11). Gernsheim cita Frederick Evans para justificar as suas asserções: "Detail photographs help to convey a feeling of the character of the whole, or a knowledge of construction and ornamentation. [...] details often convey better the spirit of a building" (Gernsheim, 1949, 35). O seu domínio da História da Arte permitia-lhe conhecer antecipadamente os motivos que iria fotografar, aconselhando o uso da luz na escultura - "precisa de ar e sensação de espaço" - ou ser o próprio fotógrafo a revelar e ampliar as suas fotografias, porque "só aquele que fotografou está habilitado a re-visualizar os valores tonais que viu no momento da exposição" (Gernsheim, 1949, 46).

1.2. CONTEXTO NACIONAL

Não será este, porém, o estado da arte em Portugal, onde o tema não tem constituído matéria de investigação científica suficiente, pontuado pelo contributo de Paulo Baptista, com a sua tese de mestrado, recentemente publicada, *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos* (2010), Filipe André Cordeiro de Figueiredo - *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão* (2000), Nuno Avelar Pinheiro - *As Classes Populares e a Fotografia do início do século XX em*

Portugal (1996) e *O Teatro da Sociedade: Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e no Público* (2008), Maria de Fátima de Sá Guerra Marques Pereira - *Casa Fotografia Moraes: a Modernidade Fotográfica na obra dos Cunha Moraes* (2001) e Maria Emília Moreira Tavares Samora Baptista - *João Martins (1898-1972) - Imagens de um Tempo "Descritivo Desolador"* (2000).

Os estudos desta temática têm surgido como base de trabalho subjacente a biografias e exposições, de que destacaremos, até à data da nossa proposta de investigação, os produzidos pelo Centro Português de Fotografia - *Aurélio Paz dos Reis*, 1999; *Murmúrios do Tempo*, 1997/1998; *Livro de Viagens*, 1999; *A Porta do Meio*, 2001/2002; *Critério visível – 150 anos de Fotografia Portuguesa*, 2002; *Memória de um tempo e de um país*, 2003; *J. Laurent e Portugal – Fotografia do século XIX*, 2009; *O Porto dos inícios do séc. XX: fotografias estereoscópicas de Emílio Biel*, 2010; *Resistência. Da alternativa Republicana à luta contra a Ditadura (1891-1974)*, 2010 -, no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa - *Provas Originais*, *1858-1910*, 1993; entre várias exposições e catálogos editados -, pelo Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, por Alexandre Ramires, com *Fotógrafos de Coimbra*, 2001, pelos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, pelos *Encontros da Imagem*, de Braga, e pela Fundação Calouste Gulbenkian - *Fotografia e Património Arquitectónico: Memória e Documento*, 2008.

A História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997 (1998), de António Sena, constituiu o trabalho mais extenso realizado em Portugal no campo da História da Fotografia, até hoje. Organizado em capítulos correspondentes a períodos cronológicos pré-determinados, analisava cuidadamente a fotografia e os seus múltiplos intervenientes, baseado em documentação inédita ou, pela primeira vez, reunida num único volume, e profusamente ilustrada. Falar ou investigar a Fotografia em Portugal obriga à sua consulta obrigatória. Este extenso trabalho fora antecedido por *Uma História de Fotografia - Portugal 1839-1991* (1991), inserido na colecção *Sínteses da Cultura Portuguesa*, por ocasião da *Europália 1991*. São estes dois os estudos pioneiros da Fotografia portuguesa. Não poderemos esquecer o trabalho do médico Augusto da Silva Carvalho, que

apresentara a comunicação *Subsídios para a História da Introdução da Fotografia em Portugal*, na Comemoração do Centenário da Fotografia, em 1940.

Como vimos anteriormente, o número de exposições sobre Fotografia em Portugal tem crescido e proporcionado excelentes catálogos, que completam estes dois estudos. António Sena descreveu o percurso da fotografia em Portugal e inseriu a actividade de fotogravador e de editor de Marques Abreu no período entre 1898 e 1930, afirmando que "representou um papel determinante no panorama das artes gráficas e da edição fotográfica em Portugal, equivalente ao de Emílio Biel no século passado" (Sena, 1998, 230). No campo da actividade fotográfica inseria-o na escola "verista/pictorialista" de Biel e Alvão, exemplificando com os seus trabalhos na *Ilustração Transmontana* - 1908-1910 - e avançava a possibilidade de ser ele o fotógrafo do Curso de História da Arte, proposto em 1907, por Joaquim de Vasconcelos. Colocava Alvão e Marques Abreu como os fotógrafos que farão "a ponte entre a fotografia descritiva e naturalista oitocentista e a fotografia pictorial da década de 1910, permanecendo entre as ambiguidades da luz e da composição da fotografia «de género»" (Sena, 1998, 212), e comparava a sua fotografia com a pintura de Malhoa, António Carneiro e Sousa Lopes (Sena, 1998, 216). Não fazia referência ao seu papel percursor na divulgação e defesa do património monumental nacional.

Durante o evento cultural *Porto Capital Europeia da Cultura*, em 2001, fora lançado *O Porto e os seus Fotógrafos*, coordenado por Teresa Siza, com texto de Maria do Carmo Serén. Este estudo procedia a um levantamento, que reputamos de exaustivo, dos fotógrafos que trabalharam no Porto, desde 1840 até à actualidade, enquadrando-o historicamente, e traçava a história da fotografia portuense. Marques Abreu era visto na sua tripla actividade de fotogravador, de editor e de fotógrafo, e na defesa e divulgação do património nacional. Eram referidas duas das suas revistas, *A Ilustração Moderna* (1898-1903) e a *Arte* (1905-1912), omitindo-se a *Ilustração Moderna* (1926-1932). A colecção *A Arte em Portugal* era datada entre 1905 e 1912[42]. Marques Abreu não mereceu uma

[42] Esta colecção de monografias tem início em 1926 e os primeiros 15 títulos são publicados até 1932. Os restantes sê-lo-ão entre 1953 e 1969.

biografia específica, como outros fotógrafos portuenses, na economia desta obra, caracterizando-se pela excelente e abundante ilustração.

Entre as dissertações académicas que focaram a actividade de Marques Abreu destacaremos a de Paulo Baptista[43], ao enquadrar a actividade de alguns fotógrafos do Porto, como Guedes de Oliveira, Cunha Moraes e Biel, com as edições de Marques Abreu. Estudou a fotogravura no Porto, onde inseria a oficina de Marques Abreu (Baptista, 1994, 68). Caracterizava a sua actividade editorial e os vários colaboradores, com o predomínio dos estudos da arquitectura românica concretizados na *Arte Românica em Portugal*. Fazia referência à colaboração, como gravador, com Biel, no *Douro: principaes quintas, navegação, culturas, paisagens, costumes,* com texto de Manuel Monteiro*,* e abordava o seu trabalho fotográfico na *Vida Rústica* e na *A Arte em Portugal.* Filipe Figueiredo[44], cujo estudo focava a fotografia de Alvão, pictorialista, referia a amizade entre João Augusto Ribeiro e Marques Abreu, a propósito da *Vida Rústica*, de 1924, que o primeiro prefaciou. Apesar do estudo incidir sobre Alvão e o Pictorialismo, não associa este movimento estético à fotografia praticada por Marques Abreu.

Maria Leonor Botelho, em *A Sé do Porto no século XIX*, de 2006, destacava a amizade entre Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos, "possuidor dos mesmos interesses e gosto pelo conhecimento do românico" (Botelho, 2006, 65). Esta amizade teria repercussões na defesa e restauro do património nacional (Botelho, 2006, 214). E reflectia sobre a influência da *Ilustração Moderna* no conceito editorial dos Boletins da DGEMN (Botelho, 2006, 80). Na sua recente tese de doutoramento, *A Historiografia da Época Românica em Portugal (1870-2010)*, de 2010, a autora abordaria a figura de Marques Abreu de forma mais extensiva, estudando a relação entre as edições, a fotografia e o estudo do românico português. Destacaria o aspecto artístico da fotografia em Marques Abreu, acentuando a sua novidade associada à temática escolhida.

[43] Baptista, P. (1995). *Emílio Biel e a sua casa de edições fotográficas*. Tese de dissertação de mestrado. UNL-FCSH. Lisboa

[44] Filipe André Cordeiro de Figueiredo - *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão* (2000). Tese de dissertação de Mestrado. UNL. FCSH.

Lúcia Rosas, em *Monumentos Pátrios (Arquitectura religiosa medieval - património e restauro) 1835-1928*, de 1995, registava a obra *Arte Românica em Portugal* e as suas fotografias, mostradas numa exposição, em 1914, no Ateneu Comercial do Porto.

Outro estudo, de Miguel Tomé - *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, de 2002, inventariava sumariamente a actividade divulgadora e de defesa do património nas suas revistas *Arte* e *Ilustração Moderna*, relacionando-a com o restauro praticado pela 3ª Repartição da Direcção-Geral de Belas Artes e pela DGEMN. Analisava as publicações associadas a Marques Abreu na forma como organizava o texto e imagens (Tomé, 2002, 25-26). Mostrava a acção do 'grupo da Ilustração Moderna' na divulgação e apoio à DGEMN e a formação proporcionada aos seus colaboradores (Tomé, 2002, 53). O autor valorizaria a *Ilustração Moderna* para a sua fundamentação teórica.

Sandra Leandro, no sua tese de doutoramento *Joaquim de Vasconcelos: [1849-1936]: historiador, crítico de arte e museólogo*, de 2008, ao abordar a questão dos trabalhos sobre o Românico de Manuel Monteiro, proferia, pela voz deste, a importância do trabalho editorial de Marques Abreu.

Paulo Almeida Fernandes *A Igreja pré-românica de S. Pedro de Lourosa*, 2002, e Jorge Custódio *Renascença Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitectónico em Portugal, durante a 1ª República*, 2008, abordariam a actividade de Marques Abreu e do denominado Grupo do Porto, no aspecto do apoio à actividade de restauro executado pela DGEMN, e às campanhas de divulgação do património românico, acentuando o seu carácter inovador e pioneiro.

Encontrámos, no pequeno estudo de Armando de Mattos, *Joaquim de Vasconcelos e o Românico em Portugal*, de 1950, informação sobre a amizade entre Vasconcelos e Marques Abreu e o seu trabalho dedicado ao Românico, e mostrava a importância que a fotografia tinha para Joaquim de Vasconcelos e o papel fundamental de Marques Abreu no apoio que lhe proporcionou.

Artur Nobre de Gusmão, na introdução à versão fac-similada da *Arte Românica em Portugal*, de 1992, descreveu a actividade destes dois homens e a

falta de apoio institucional para o levantamento e edição desta obra, 'condenada' ao sucesso.

José Antunes Marques de Abreu tem sido referenciado, em enciclopédias e dicionários, quanto à sua origem beirã, o trabalho inicial em farmácias e a posterior aprendizagem da gravura, no Porto, no atelier de Germano Courrège, a que se seguiu a Photographia Universal, antes de se lançar em empresa própria, associado a Cunha Morais. Nos estudos sobre as suas edições e trabalhos fotográficos e, nomeadamente, sobre o seu empenho na defesa e divulgação do Património arquitectónico medieval, teremos de distinguir dois períodos distintos: primeiro, o papel que teve na ilustração de diversas obras de história da arte, destacando-se a sua colaboração, em final de vida, com Robert Smith, para além da sua actividade de docente de artes gráficas, a partir dos anos 30; um segundo, relacionado com o restauro da Igreja de S. Pedro de Lourosa, mostrando uma das vias de abordagem do restauro patrimonial.

A esta produção soma-se a ausência de estudos sobre a história da fotografia de arquitectura em Portugal, que nos propomos abordar, a partir dos próprios exemplos, do entendimento que Marques Abreu teve do seu papel neste campo fotográfico – fundamental a documentação do seu espólio– e terminar na reposição do papel da fotografia como documento científico, de investigação e de divulgação, inter-relacionando a influência desta e a defesa e inventário do património português, seguindo a metodologia apontada por Publio López Mondéjar [45], retomando a função heurística da Fotografia, expressão cara a André Gunthert, na "a capacidade de conduzir, para lá do seu uso documental, a «resultados que não poderíamos ter sem ela»" (Gunthert, 2000, 31).

Marques Abreu foi um homem de charneira, entre o século XIX e o XX. Este seu posicionamento levou-nos a uma breve panorâmica sobre alguma bibliografia que poderia explicar a génese de algumas edições que lançou no mercado nacional. As obras relacionadas com a divulgação e estudo do Património encontraram, na vizinha Espanha, um enorme desenvolvimento, sendo de destacar *El Catálogo Monumental de España* (1900-1961), à escala nacional, dirigido por

[45] Mondéjar, P. (1992). *Las Fuentes de la Memoria II. Fotografia y Sociedade n la España, 1900-1939*. Barcelona: Lunwerg Editores.

Gomez-Moreno, onde a fotografia teve um papel primacial no registo e inventariação do Património e do estudo da História da Arte, particularmente incentivado pelos seus mentores e director, enquanto, na Catalunha, Puig i Cadafalch e Domènech i Montaner estudavam o Românico, publicando o primeiro *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*, a partir de 1909, com o apoio de Antoni de Falguera e J. Goday y Casals, acompanhados pelo fotógrafo Adolfo Mas. O projecto de Domènech i Montaner só seria concretizado em 2006, na exposição *Viatges per l'Arquitectura Romànica*, com catálogo com a mesma designação. Estas preocupações, de carácter documental, de registo e de arquivo, mas igualmente de divulgação, da fotografia, têm sido repensadas, em particular pela escola espanhola de Fotografia, onde pontificam Juan Miguel Sánchez Vigil e Publio López Mondéjar.

O arquivo de Marques Abreu enquadra-se neste conceito de difusão apresentação que, em Portugal, tem sido apoiado pelo *Centro Português de Fotografia*, pelo *Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa* e pela *Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian*, acompanhados pelo surgimento de arquivos fotográficos municipais por todo o país.

O reconhecimento do fotógrafo, em projectos científicos, iniciou-se na segunda metade do séc. XIX[46]. Um dos factores mais preocupantes, para o historiador de fotografia, era a ausência de arquivos fotográficos, com a excepção do *Centre Excursionista de Catalunya*, que dispunha do "Arxiu Gràfic", com fundos próprios e doações (Vigil, 2001, 260). Outro caso exemplar é o de Benjamin Stone, que fundaria a *National Photographic Record Association*, para registar e arquivar os costumes e tradições da ruralidade inglesa. O caso de Jean Laurent foi notável pela percepção da rentabilização de um arquivo, forte de mais de 100.00 imagens de monumentos, obras de arte em museus, palácios e colecções públicas e privadas, tendo criado a Laurent & C^{a}., em 1879. Laurent esteve em Portugal várias vezes, fotografando paisagem e monumentos - *Oeuvres d'Art en Photographie - L'Espagne et le Portugal au Point de vue artistique, monumentale et pittoresque*, 1872 -, incluindo alguns aspectos da Exposição Ornamental de

[46] A Expedição científica à Serra da Estrela, em 1881, preparada pela Sociedade de Geografia, teve a participação do fotógrafo F. A Torres, encarregue do registo de todos os dados e elementos encontrados.

1882 (Araújo, 2010). Um dos assuntos mais questionados prende-se com a existência ou não de arquivos fotográficos, relacionados com a tendência, recente, de serem encarados como documentos históricos, capazes de elucidar ou corrigir diferentes contextos e acontecimentos, e de constituir matrizes históricas futuras.

O valor histórico das fotografias, por oposição ao seu valor artístico, é relevado por Robert Taft em *Photography and the American Scene: a social History 1839-1889* (1938), quase em simultâneo com a obra referencial de Beaumont Newhall *Photography: A Short Critical History*. Taft abordaria a imagem fotográfica como documento histórico, como meio de conhecimento histórico. Documentar as fotografias seria avaliar a sua veracidade pela datação, legendagem e comentários. Mas também jogaria com a história da *influência* ou do *impacto* da fotografia na história americana[47]. Brunet avaliou a forma como Taft questionava o "valor" artístico - ou histórico - da fotografia, para distinguir de seguida os valores históricos respectivos da "imagem-documento" e da "imagem-acontecimento" (Brunet, 2012, 15).

Estabelecendo um paralelo com a fotografia de Marques Abreu, podemo-nos questionar sobre a questão dicotómica que subjaz à autoria das imagens de arquitectura românica: aquele que atende às intenções estéticas, ou o operador obedecendo às directivas do projecto Arte Românica ? Para a arte fotográfica o primeiro, para o aspecto documental, o segundo. A fotografia procurava criar novas visibilidades, modernizar a ciência (Rouillé, 2005: 155).

Em Portugal, Martins Sarmento utilizaria a fotografia para documentar e registar os seus trabalhos arqueológicos, e a *Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos Portugueses* adoptá-la-ia para ilustrar os mais importantes achados nas suas publicações e guardar o registo dos vários testemunhos descobertos. A introdução de revistas ilustradas, de divulgação generalista, desde os anos 60 do séc. XIX, iria acompanhar as técnicas de gravação, sobressaindo, nos finais do século, os processos fotomecânicos, permitindo excelente qualidade e a conjugação do texto e da imagem. O lançamento de revistas artísticas e literárias poderia inovar, ou continuar o peso conservador. Estas revistas situar-se-iam entre

[47] Brunet, F. (2012, Décembre). Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie. *Études Photographiques*, 30, 6-44

a industrialização cultural e a raridade, entre a difusão em série e a divulgação elitista[48]. Se as revistas científicas adoptariam a fotografia pela sua função heurística, as artísticas, onde se inseriam as de fotografia, colocavam maiores reticências à sua integração. A imagem fotográfica reavaliava o peso da legenda e o texto de acompanhamento. A sua autenticidade e originalidade tornavam-na *falante* (Stead & Védrine, 2008, 44). A revista assumia o carácter de manifesto, o órgão de uma opinião, pelo que as imagens que a ilustravam, adquiriam um significado. Eram 'justas' e 'probatórias'. Possuíam um valor documental ou informativo, testemunhando usos em vias de desaparecimento (Stead & Védrine, 2008, 58).

A *Arte* inseria-se num movimento de renovação da revista ilustrada artística portuguesa, pautada pela qualidade gráfica e fotográfica, mas adoptando um discurso conservador, burguês, reunindo a divulgação de artistas com estudos sobre o património. *La Esfera*, revista espanhola editada entre 1914 e 1931, defenderia o património espanhol, dedicando-lhe um espaço onde o texto e a fotografia se equilibravam na divulgação de um património medieval, muitas vezes desconhecido. Era uma revista cujo nascimento coincidiria, comparativamente com o trabalho desenvolvido por Marques Abreu, entre a Exposição de Arquitectura Românica de 1914 e a *Ilustração Moderna*, divulgadora e promotora de investigações do património português.

Paulo Baptista (1994) abordara a actividade de gravador e fotógrafo de Marques Abreu, especificando a colaboração prestada a Biel. Incidindo este estudo sobre a Casa Biel, transcreveria parte dos propósitos da *Arte e a Natureza em Portugal*, "o mais vasto Archivo das nossa riquezas artísticas e naturaes" dirigida a "uma limitada elite que se interessa por coisas d'arte" e aos "touristes, cada vez mais numerosos" (Baptista, 1994, 177). A perspectiva editorial de Biel ancorava num ideal romântico, evidenciando a arquitectura gótica, a par dos castelos e dos "edifícios de architectura contemporânea", e vocacionada para uma 'elite' e para o 'touriste', outra elite.

[48] Hummel, Pascal. (2008, Décembre). « Au nom de l'image : les revues de 1880 à 1920 », *Acta fabula*, vol. 9, n° 11, Ouvrages collectifs. Disponível em http://www.fabula.org/revue/document4762.php. Acedido em 26.2.2013.

Nuno Borges de Araújo, na entrada sobre Portugal da *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography* (2008), editada por John Hannavy, centrou Marques Abreu na sua qualidade de gravador (Hannavy, 2008, II, 1154). José Augusto França, na *Arte em Portugal no séc. XIX* (1966), descreveria a relação que se estabeleceu entre Joaquim de Vasconcelos e Marques Abreu na *Arte*, de "que seria devotado ilustrador da sua tarefa" (França, 1966, II, 118). Qualificando a *Arte* de *"grande indigência intelectual",* gabava-lhe a "cuidada apresentação gráfica" e utilidade a partir da publicação dos artigos sobre Arte Românica, de Joaquim de Vasconcelos (França, 1966, II, 112). Sobre a *Ilustração Moderna*, afirmava ser uma revista "que prolongava o seu labor por Novecentos, e mais ainda sobre Monumentos Nacionais, sobretudo românicos, explorados em excelente fotografia, notavelmente impressas". Referia a publicação de "A Arte em Portugal, obra notavel de documentação fotográfica consagrada a várias regiões e monumentos do país*"* (França, 1966, II, 351-352).

Mas é como fotógrafo que Marques Abreu tem sido menos estudado. A maioria das suas imagens inscrevem-se na Fotografia de Arquitectura, uma das primeiras demonstrações das capacidades da Fotografia no séc. XIX. Devido aos prolongados tempos de exposição e à pouca sensibilidade das emulsões usadas, a arquitectura perfilava-se como uma das temáticas preferidas, em particular a dos monumentos e panorâmicas urbanas. Robinson e Herschman (1988) explicavam como a localização do edifício determinava a sua abordagem. Nos finais de 1870 e 1880 as fotografias apresentavam-no isolado e com grande nitidez. Nos anos 1920, pelo contrário, as novas estéticas optavam por fragmentá-lo, jogando com as superfícies curvas e vidradas, num enquadramento em diagonal (Robinson & Herschman, 1988, 58). A primeira abordagem proporcionaria a informação de um desenho de arquitectura, e a forma da sua construção. A segunda daria uma imagem escultural, mas incapaz de informar sobre a sua organização interior. A primeira adoptaria as 'elevações' e as 'perspectivas'. A segunda a interpretação pessoal do fotógrafo.

A fotogravura traduzia estas fotografias em imagens onde os brancos pérola e os negros acetinados prevaleciam. Eram imagens de grande definição, por vezes de grande acutância, cabendo ao gravador atenuar a dura gradação tonal dos

negativos. Assim, as fotografias realizadas, sob sol directo, viam reduzidos, na reprodução, os fortes contrastes entre zonas muito iluminadas e zonas sombrias. O uso de chapas sensíveis ao azul tornavam o céu azul, branco, equilibrando as zonas iluminadas das sombrias, originando reproduções detalhadas. Meydenbauer - 1834-1921 -, fundador da fotogrametria, definiu um modelo de fotografia[49]:

1. manutenção de uma dada distância e mostrar a totalidade do objecto,

2. manutenção das proporções quadrangulares do formato da câmara,

3. manutenção da perspectiva, socorrendo-se do descentramento da objectiva para manter as linhas verticais paralelas.

Havia uma nítida intenção documental (Robinson & Herschman, 1988, 61). Nos anos 90 do séc. XIX assistir-se-ia a uma mudança de gosto que se iria reflectir nas tomadas de vista, enfatizando a luz e a fragmentação do 'mundo'. A ausência da presença humana resultava do domínio da luz, mais importante para o fotógrafo que encenar a pose dos elementos humanos cuidadosamente espalhados (Robinson & Herschman, 1988, 62). A similigravura, por permitir fotografia e texto em simultâneo, obrigava, por um lado, ao redimensionamento das fotografias, mas por outro a reprodução tonal era mais fiel. A qualidade final das reproduções dependia da densidade da trama e da qualidade do papel (Robinson & Herschman, 1988, 77). Era nesta área que Marques Abreu diferenciava com o seu domínio técnico. Frederick H. Evans teria um papel inovador nesta abordagem fragmentária no trabalho que desenvolveu sobre as catedrais góticas, como em 'A Sea of Steps'. Advogava o uso de teleobjectivas, para comprimir os planos, e um enquadramento o mais próximo do solo possível (Robinson & Herschman, 1988, 78) que interpretava a atmosfera dos edifícios medievais. Este novo estilo radicava em três características: enquadramentos fragmentários, ênfase na qualidade da luz e uso dos meios de impressão, onde a qualidade do papel era primordial. Marques Abreu dominava estas três características, na tripla função de fotógrafo, gravador e editor. Como Atget, tirava a melhor fotografia do objecto a ser preservado. Em *Photographier l'Architecture,* 1994, a preocupação dos fotógrafos do século XIX,

[49] Albertz, J. (2001). Albrecht Meydenbauer. Pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage. *18th International Symposium CIPA 2001*. Potsdam (Germany), September 18-21, 19-25. Disponível em http://www.hasler.net/Meydenb.pdf, Acedido em 26.4.2008.

partilhada por Atget, Marville e outros, era deixar um traço dos monumentos do seu tempo, de documentar ou inventariar os tesouros do passado. A fotografia constituía um "meio de preservar a imagem do que podia desaparecer ou ser destruído pelo tempo ou pelos predadores habituais do património" (RMN, 1994, 11). Era fundamental a escolha do "tema, a composição, o domínio da luz" (RMN, 1994, 13), mas também a sua divulgação.

A bibliografia consultada raramente fez referência à fotografia de arquitectura como registo e arquivo de imagens com intuitos directamente relacionados com a preservação dos monumentos. Tratava a fotografia como arte, não como documento, de inegável valor histórico e visual. Só muito recentemente essa abordagem encontrou eco, olhando-a simultaneamente como documento e como facto artístico. Quando os trabalhos de Marville, sobre a Paris desaparecida pela renovação urbana de Haussmann, foram referidos, Elvira Perego defendeu que "o registo das metamorfoses da cidade relevam de uma intenção política - a glória do 2º Império - e a preocupação de uma remodelação urbana sem precedente" (Frizot, 1995, 199). Eram imagens de grande economia de meios, de formas austeras, designadas, na época, de 'vistas administrativas.' Com a excepção da *Mission Héliographique*, com um programa bem delineado, os restantes projectos, muitos de iniciativa privada, pretendiam salvaguardar uma imagem dos velhos bairros e zonas em vias de desaparecimento, em proveito de um urbanismo mais higiénico e menos promíscuo. Projectos da envergadura daqueles que Marques Abreu empreendeu, a título pessoal, não encontrámos estudado.

O estudo recente sobre o *Catálogo Monumental de España*, desenvolvido por uma equipa de especialistas, que o trataram nas suas várias valências, é o que mais se relaciona, a que associamos o catálogo das *Viagens sobre o Românico*, não publicadas pelo arquitecto modernista Domènech i Montaner, mas motivo de uma exposição em 2006. São estes os projectos que se poderão equivaler, de forma significativa, aos projectos de Marques Abreu e da sua abordagem documental e 'artística' dum património ameaçado. Nesse sentido, estudar estas duas realidades espanholas implicaria acto semelhante para com o fotógrafo e editor português, demasiado alinhado, talvez, com uma cidade e uma imagem de homem de 'fin-de-

siècle'. O estudo, de Fernando Villaseñor Sebastián, *La importância del Catálogo Monumental para la investigación del arte medieval en España,* 2010, mostra a importância que alguns dos levantamentos tiveram para o desenvolvimento da ciência histórica, tendo em conta a metodologia desenvolvida pelos seus autores, como Manuel Gómez-Moreno - Ávila, Salamanca, Zamora, León -, Juan Cabré Aguiló - Teruel e Soria -, com o auxílio comprovado da fotografia, atingindo rigorosas e fundamentadas investigações (Sebastián, 2010, 226). O primeiro teria papel de relevo no estudo da arte pré-românica, publicando *Las Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, em 1919, e no restauro de San Pedro de la Nave, perto de Zamora, razão pela qual participaria, como consultor, na obra de restauro de S. Pedro de Lourosa, projecto caro a Marques Abreu.

Os projectos de inventário do românico, de Domènech i Montaner, entre 1900 e 1907, associando desenhos, descrições e fotografias, e de Puig i Cadafalch, assemelhavam-se à metodologia adoptada no *Ensaio da Arquitectura Românica em Portugal*, publicado na *Arte*, em 1908, que Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos tinham empreendido. O culto da Arte, defendido por Ramalho Ortigão, onde se integrava o culto dos Monumentos, deveria ser acompanhado pelo seu inventário e estudo, apoiado pela fotografia, importante factor de testemunho e registo. As fotografias da *Mission Héliographique*, projecto de inventário monumental francês, nunca foram utilizadas, ficando arrumadas, até serem 'descobertas', e são, hoje, encaradas como 'preciosidades'. Pelo contrário, esperemos que o espólio de Marques Abreu, do qual grande parte está impresso e editado, continue a ser olhado como um arquivo vivo, em plena construção, e motivador de estudos específicos.

2. A FOTOGRAFIA EM MARQUES ABREU

A prática fotográfica de Marques Abreu teve início no séc. XX, com a primeira fotografia a ilustrar *A Ilustração Moderna* nº 5, de Janeiro de 1901. *Paisagem (arredores de Vila Nova de Famalicão)* descrevia uma azenha e o rio vizinho. A qualidade era incipiente e obedecia ao modelo de fotografia de paisagem propagandeado pela revista *A Arte Photographica,* do Porto, editada entre 1884 e 1885[50], por Leopoldo Cirne e considerada a primeira revista de fotografia portuguesa com um programa definido[51]. Ao publicar a obra mestra de Henry Peach Robinson *Do Efeito Artístico em Fotografia*, de 1869, a partir da tradução francesa, anunciava os critérios estéticos por que se pautava.

Inseria-se num período em que a Fotografia se associava à ciência como fonte de exactidão e de demonstração de experiências, assumindo uma função heurística, isto é, confiando na informação visual que a fotografia proporcionava, na sua interpretação do real. Para o positivismo científico, a fotografia, para além da sua utilização documental, poderia conduzir a resultados que, sem ela, não seriam atingidos. A sua credibilidade, enquanto instrumento ligado à ciência, ganhava um protagonismo que as experiências de Jules Janssen, relacionadas com o estudo do sol, nos finais dos anos 70 do século XIX, levaram-no a afirmar que esta era a "retina do sábio."[52] O uso da fotografia, como confirmação de resultados impensáveis sem o seu auxílio, cresceria no meio científico, corroborado pelas experiências cronofotográficas de Muybridge nos EUA, em 1878, e pelos trabalhos de análise gráfica, do fisiologista Marey, demonstrados pela sua 'espingarda fotográfica' e ancorados em estudos científicos sobre a locomoção humana, "permitindo estudar aquilo que o olho nos não mostra."[53]

[50] *A Arte Photographica - Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas.* (1884). Direcção Litteraria e Artistica da Photographia Moderna, com o concurso dos nossos mais distintos Photographos Amadores: D. Margarida Relvas, Carlos Relvas, Eduardo Alves, Constantino Paes, A. Ramos Pinto, Rebello Valente, Joaquim Basto, Anthero Araujo, Nuno Salgueiro, João S. Romão, etc. Porto, Photographia Moderna - Editora
[51] Sena, A. (1998). O autor analisa esta revista de forma exaustiva.
[52] Sobre a origem desta expressão ver (Gunthert, 2000), notas 6 e 23.
[53] Ver Gunthert, 2000 : 42, e nota 50.

A fotografia, que Marques Abreu iria praticar, enquadrava-se numa abordagem do conhecimento relacionada com a demonstração efectiva de realidades desconhecidas no imediato, embora com existência física. Eram objectos que se encontravam à nossa disposição mas cuja apreensão era momentânea. Ao fotografá-los, tornavam-se matrizes passíveis de serem reproduzidos e de se tornarem alcançáveis, acompanhados de pesquisas que justificassem a sua existência e utilidade, ou demonstrassem e explicassem realidades que se encontravam latentes, como na fotografia monumental.

A demonstração da verdade científica originaria várias abordagens e projectos. Falar da Mission 'Héliographique'[54], realizada em 1851, parecerá um lugar comum, mas constituiu a génese de uma fotografia de arquitectura pensada como registo, inventário e ilustração de uma evidência: o estado físico dos monumentos franceses. Encomenda oficial da 'Comission des monuments historiques', sob a direcção de Prosper Mérimée, entregaria a 5 fotógrafos credenciados, Hippolyte Bayard - Normandia, Henri Le Secq - Champagne, Alsácia e Lorena, Édouard Baldus - Fontainebleau, Borgonha e Delfinado, Gustave Le Gray e O. Mestral - Touraine e Midi, a missão de "recolher desenhos fotográficos de um certo número de edifícios históricos." Este acervo fotográfico, de cerca de 300 negativos, nunca seria organizado para publicação, tendo sido guardado. Algumas dessas imagens foram encontradas na Biblioteca Nacional de França.

As viagens realizadas por Maxime du Camp ao Egipto, Núbia, Palestina e Síria, em 1852, acompanhado por Gustave Flaubert, integradas em missões oficiais de registo patrimonial, teriam sequência noutros projectos semelhantes com origem em Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos da América, a que se seguiria a Espanha, bem como a criação de Associações de Fotografia de Arquitectura, como a Architectural Photography Association, em 1858. Algumas seriam realizadas por fotógrafos profissionais, com intuitos comerciais: August Salzmann na Palestina, John Beasly Greene no Egipto, Roger Fenton na Rússia. Outras sê-lo-iam por amadores afortunados, onde se destacariam Robert

[54] Mondenard, A. (1997, Mai). La Mission Héliographique: mythe et histoire. *Études Photographiques*, nº 2, 61-81.

MacPherson e Jakob Lorent em Itália, James Robertson na Grécia, e os militares ingleses na Índia, destacando-se Linnaeus Trippe, John Burke ou Melville Clarke. O colódio húmido prepararia a substituição do daguerreótipo e do calótipo, devido à maior estabilidade, qualidade e superior sensibilidade. As técnicas de impressão evoluiriam, possibilitando a Blanquardt-Évrard - "imprimerie photographique" - e Adolphe Braun o lançamento de álbuns de fotografias de arquitectura, nos inícios de 1850. A procura cresceria, levando ao aparecimento de ateliers de fotografia especializados em arquitectura e obras de arte, como pintura, escultura ou artes decorativas. Seriam exemplo os ateliers dos irmãos Alinari, em Florença, dispondo de um catálogo, impresso, que atingiu os 150.000 títulos, sendo 25% de arquitectura; de Carlo Naya e Carlo Ponti em Roma, de Giacomo Brosi em Milão, de Charles Clifford e Jean Laurent em Espanha, de Baldus, dos irmãos Bisson e Neurdein em França, de Francis Frith em Inglaterra e Egipto, tal como Antonio Beato e a família Bonfils, de Samuel Bourne na Índia, de John Thomson, que regressado a Inglaterra, publicaria *Street Life in London*, em 1878, e Felice Beato na China, numa verdadeira expansão da fotografia comercial à escala mundial. A fotografia de guerra[55] encontraria matéria prima abundante na Guerra da Secessão americana[56], cujo espólio se encontra disponível na Biblioteca do Capitólio. Do mesmo modo, seriam os americanos pioneiros no registo e inventário do património natural e físico, integrando fotógrafos nas suas Missões oficiais dos Novos Territórios.

Estes fotógrafos definiriam um primeiro cânone estilístico da fotografia de arquitectura, com o(s) edifício(s) a ser(em) visionados por vistas panorâmicas a partir de um ponto elevado. As vistas axiais da fachada e alçados seriam complementadas por detalhes de decoração, aberturas ou elementos escultóricos de relevo, fotografados em plena luz do dia, patente nas sombras duras e nos céus quase brancos, provocados pela insuficiente sensibilidade e características cromáticas das emulsões. Projectos externos nasceriam, como o do South

[55] A Guerra da Crimeia, entre 1853 e 1856, perfilar-se-ia como o primeiro palco bélico, destacando-se os trabalhos de Roger Fenton e de Charles Langlois.
[56] Guerra opondo o Norte industrial ao Sul latifundiário e esclavagista, entre 1861 e 1865, foi o primeiro evento bélico a ser acompanhado extensivamente por uma equipe de fotógrafos, dirigidos por Mathew B. Brady, contratados para esse efeito.

Kensington Museum, que enviaria a Portugal e Galiza o seu fotógrafo[57], Charles Thurston-Thompson, depois de uma estadia prévia de Charles Robinson, alto funcionário daquele Museu, para preparar o terreno e estabelecer os contactos. Em Portugal, contactaria o marquês de Sousa Holstein para esse fim, contando com o seu apoio.

Em Inglaterra, devido à profunda mutação urbana provocada pela crescente industrialização, seriam contratados fotógrafos para registarem as zonas que iriam desaparecer. Em alguns casos, estas iniciativas partiriam de fotógrafos individuais, como Thomas Annan com "*Photographs of The Old Closes & Streets of Glasgow"*, 1868-77[58]. O estabelecimento da *Society for Photographing Relics of Old London*, em 1875, permitiria documentar os velhos e históricos edifícios em risco de demolição. Quando o Barão Haussmann decidiu reestruturar a malha urbana de Paris, com a abertura de grandes avenidas e praças, contrataria Charles Marville para registar a velha Paris, que iria desaparecer, tendo todo este acervo fotográfico sido guardado pela respectiva 'Mairie', tornando-se em fonte inesgotável de informação para o seu estudo desse período. Este trabalho de registo e inventariação seria continuado por Atget, entre os finais do séc. XIX e os primeiros 20 anos do séc. XX, numa memorização dum Paris urbano, arquitectónico e das velhas profissões em vias de extinção.

A Ópera de Paris seria acompanhada permanentemente durante a sua construção e decoração, com a aprovação do arquitecto Charles Garnier, pelo fotógrafo Durandelle, entre 1865 e 1872, resultando num álbum bem estruturado e representativo desse estaleiro. Este fotógrafo, entre outros projectos, acompanharia a construção da Torre Eiffel, entre 1887 e 1889. Um dos empreendimentos mais arriscados prender-se-ia com a documentação da construção do Empire State Building, de 1929 a 1931, por Lewis W. Hine, intitulado *Men at work*, que proporcionaria um novo tipo de enquadramentos, continuados por Berenice Abbott em *Changing New York* (1935), influenciada pelo trabalho de Atget, que tinha conhecido em Paris uns anos antes, e de quem se tornara profunda admiradora e divulgadora.

[57] Fontanella, L. (1996). *Charles Thurston-Thompson e o Proxecto Fotográfico Ibérico*. Centro Galego de Artes de Imaxes.
[58] Editado em 1900 por James MacLehose & Sons of Glasgow

A fotografia da moderna arquitectura não impediria a atenção prestada às grandes catedrais góticas, patente no trabalho complexo de Frederick H. Evans, nos finais do séc. XIX. A sua fotografia, pensada em função da luz e do espaço que esses edifícios proporcionavam, apontaria para uma nova estética fotográfica arquitectural, enquadrável entre um Pictorialismo emergente e uma leitura directa e documental das catedrais góticas.

Os trabalhos fotográficos dos Irmãos Neurdein, focados, inicialmente, numa vertente mais comercial, encarariam a arquitectura medieval sob um prisma que conduziria à construção de uma fotografia documental e estética, ao encontro de um novo público, viajante, adquirente de postais ilustrados de qualidade e de vistas monumentais. Dos postais ilustrados caminhar-se-ia para a edição de monografias ilustradas, onde o texto teria um papel próximo de uma legenda ampliada. Como exemplos, destacaríamos a *Catedral de Chartres* de Étienne Houvet, de 1919-1920, a *Romanesque Architecture in France*, de Julius Baum, de 1912, a *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, em 10 volumes, de Kingsley Porter, de 1923, *L'Art Roman en Italie*, de 1924, e *Rouen,* de 1906, ambos de Camille Enlart, este último volume integrado na colecção *Les Villes d'Art célèbres*, Albrecht Haupt com *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland, de* 1916, e concluindo em *L'Espagne: les monuments, les paysages, les habitants*, de Kurt Hielscher, de 1921.[59]

Todos estes trabalhos apresentar-se-iam densamente ilustrados, de fácil manuseamento, com algum volume, pretendendo descrever exemplares arquitectónicos com regras de enquadramento 'universais'. Gustave Le Bon publicaria *Les Levers Photographiques et la Photographie en Voyage*, em dois volumes, no ano de 1889, onde o I Volume questionava o trabalho dos fotógrafos profissionais, que reduziam as suas vistas aos enquadramentos de conjunto, deixando de lado os detalhes e os interiores (Le Bon, 1889, 23-24). Aconselhava técnicas para fotografar arquitectura, levantando questões de paralelismo, simetria, ortogonalidade, planos e plano de horizonte (Le Bon, 1889, 83-84). Dada a

[59] "J'avais un [...] compagnon: mon appareil photographique Ica. Car ce que mon oeil humain ne distinguait pas toujours, l'oeil de verre de mon compagnon de voyage, plus sur et plus subtil, ne le laissait pas inaperçu. […] Mes clichés ont leur éloquence propre. Ils ont diront long à quiconque saura les interroger." (Hielscher, 1921, VII)

dificuldade em estabilizar o aparelho fotográfico, projectaria uma 'cabeça' dedicada à fotografia de arquitectura, para ser colocada sobre o tripé, especialmente desenhado por si, além de aconselhar o uso de um vidro despolido, provido de uma quadrícula, para auxiliar no correcto enquadramento do edifício.

Este grupo de publicações, dedicadas à fotografia de arquitectura, antiga e contemporânea, permitia um duplo olhar:

- o do viajante, que pretenderia publicações que lhe dessem a conhecer o património do país ou países a visitar, servindo, igualmente, de veículo promocional desse património, paisagens, costumes e gentes, e
- o do profissional que, comparando com o seu próprio produto, o poderia melhorar, indo ao encontro dos gostos e inclinações dos visitantes.

Desta preocupação, simultaneamente comercial e patrimonial, nasceriam vários trabalhos de carácter científico e artístico. Sabemos que o *South Kensington Museum*, através dos seus responsáveis, Henry Cole e Charles Robinson, criaria um departamento de fotografia, liderado por Charles Thurston-Thompson, até à sua morte, em 1867, permitindo a constituição de um vasto arquivo de imagens. O papel da fotografia, como registo e documento, numa perspectiva arquivística, teria aqui o seu enquadramento correcto[60].

John Ruskin, inicialmente grande admirador da Fotografia, questioná-la-ia, mais tarde, devido à insuficiente reprodução tonal das pinturas fotografadas e à sua qualidade final. Não esmoreceria perante a fidelidade na representação dos objectos, dentro de alguns limites e condições, exemplificado no registo de edifícios em perigo, iniciado em Veneza, em 1871[61], recolhidos para o seu St. George's Museum, em Sheffield. Mas "o uso mais extenso de fotografias de arquitectura como ilustração está em The Bible of Amiens, publicado entre 1880 e

[60] Humber, Anthony (2010, Sep). Building Nineteenth-century Photographica Resources: The South Kensington Museum and William Blackmore, in *Visual Resources*, vol 26, Nº 3.
[61] Arrhenius, Thordis. (2005, 13–15 juni). *John Ruskin's Daguerreotypes of Venice*, in Kulturstudier i Sverige Nationell forskarkonferens, Norrköping, Sweden. Disponível em http://www.ep.liu.se/. Acedido em 27.5.2012.

1885"[62], com fotografias comissionadas a Kaltenbacher, que colaborara com Viollet-le-Duc, sob a direcção directa e artística de Ruskin.

Bernard Berenson aderiria à Fotografia, em particular quando conheceria as novas emulsões isocromáticas, sensíveis a todas as cores, publicando o artigo "*Isochromatic Photography and Venetian Pictures"*[63]: questionava a seriedade dos Guias de Baedeker sobre a hora a que as pinturas, nas igrejas, poderiam ser vistas, pois "estão quase invisíveis [...]" e só permitiriam ver "contornos", pois estavam tapadas por arcos e cornijas. Valorizaria o difícil trabalho de reprodução das pinturas, realizado pelos Alinari e Domenico Anderson, pois ou estavam mal iluminadas, ou os restauros tinham-nas transformado em "espelhos brilhantes de verniz poeirento". O uso de 'fotografias isocromáticas' garantiria quase a "precisão das ciências físicas". E daria o exemplo de Giovanni Morelli, que "foi o primeiro crítico a usar fotografias", resultando na "overwhelming superiority" do seu trabalho como 'connoissseur'. Mas seriam as chapas isocromáticas que traduziriam fielmente as cores das pinturas, tornando desnecessário o trabalho de retoque. A qualidade dos trabalhos de Braun, Hanfstängel, Löwy e Marcozzi fariam falta em Veneza, pelo que os Alinari e Anderson colmatariam esta falha. Especificava a vantagem de Anderson, porque revelava as suas próprias chapas. E lembraria que fotografar um quadro requereria tempo, paciência e perfeito domínio da luz, natural, neste caso, pelo que a fotografia e os fotógrafos de talento seriam importantes no estudo da arte e no seu ensino. Legaria uma importantíssima colecção de fotografias, italiana e não italiana, de pintura, mas também de escultura, arquitectura, arqueologia, bizantina e arte oriental, perfazendo um total de mais de 100.000 fotografias, valores de 1952.[64]

Em Portugal, as experiências editoriais sobre o Património e Monumentos, onde a fotografia estaria presente, eram raras. O projecto de Possidónio da Silva *Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal com vistas Photographicas*, 1861-62, seria considerada como a primeira publicação ilustrada com fotografias, coladas,

[62] Harvey, M. (1984). Ruskin and Photography, in Oxford Art Journal, Vol. 7, No. 2, Photography, 15-23. Disponível em http://www.jstor.org/. Acedido em 2013.03.02
[63] *The Nation*, vol. 57, no. 1480, de 9 de Novembro de 1893: o artigo está datado de 14 de Outubro de 1893.
[64] Superbi, F. G. (2010. Sep.). The Photograph and Bernard Berenson: the story of a collection. *Visual Resources*, Vol. 26, No 3.

retratando o património arquitectónico, acompanhado de algumas vistas de cidades, como Santarém. Entre 1865 e 1868 cresceria um projecto, com fotografias da Lisboa, onde se incluiriam vistas de Queluz, de Caxias e do Palácio Fronteira, apresentado por Augusto Xavier Moreira, o *Álbum Lisbonense*, de que existem dois exemplares, um com 47 fotografias coladas, o outro com 50 fotografias coladas, ambos na Biblioteca Nacional, em Lisboa. *Monumentos Nacionais* era um outro projecto, de 1868, dispondo de 6 fotografias de Henrique Nunes[65] e texto de Mendes Leal, com 198 páginas, associados na *Empreza Photographica e Litteraria*. Entre 1869 e 1874 seria editado, em Coimbra, o *Panorama Photographico de Portugal*, de Augusto Mendes Simões de Castro, destacando-se as fotografias do Património arquitectónico desta cidade, com a colaboração de Carlos Relvas e Charles Thurston-Thompson, que estivera nesta cidade em 1866.

Diversos fotógrafos portugueses, ou residentes em Portugal, lançariam simples álbuns de fotografias, entre os quais destacaremos Rocchini, Carlos Relvas, Silva Magalhães, Bobone, Fillon e E. Biel. Em 1879, era criado o *Centro Artístico Portuense*, que integraria vários fotógrafos[66], além de arqueólogos como Joaquim de Vasconcelos[67], artistas como Soares dos Reis e escritores como Manuel Maria Rodrigues. Com a introdução da fototipia, a edição fotográfica cresceria, tendo papel essencial a casa Emil Biel.

A *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Portugal*, de 1882, seria intensamente fotografada - 512 clichés em colódio húmido - por Carlos Relvas para a publicação do Álbum ilustrado respectivo (Sena, 1998, 97), a expensas do fotógrafo. Na prática, seriam feitas 4 edições luxuosas, que Joaquim de Vasconcelos criticaria pelas facilidades concedidas para a sua execução, contrariando as ofertas de edição propostas por Biel e Rocchini. A suposta edição não se chegaria a concretizar, substituída pela publicação do catálogo oficial, em dois volumes, com ilustrações de Casanova.

[65] Profissional muito considerado, tendo sido convidado a fotografar a Galeria de Arte do Rei D. Fernando.
[66] Emil Biel, Rebelo Valente, Augusto Gama, Leopoldo Cirne, Aurélio Paz dos Reis e Carlos Relvas.
[67] Carta de Joaquim de Vasconcelos a António Augusto Gonçalves (24.12.1890): "Em Óbidos e mesmo nas Caldas (Matriz !) há importantes monumentos. Não torno a sair em excursão, sem levar uma máquina fotográfica, com clichés secos."

A Arte Photographica, revista que se publicaria entre 1884 e 1885, era propriedade da Photographia Moderna, de Leopoldo Cirne, influenciada pelas teorias 'pictorialistas' de Henry P. Robinson. A esta revista estaria associada a [primeira] *Exposição Internacional de Photographia*, que seria inaugurada a 4 de Abril de 1886. Participariam vários fotógrafos portugueses, interessando-nos realçar os nomes de Henry P. Robinson e de P. H. Emerson, que difundirá o 'naturalismo fotográfico' (Sena, 1998). A revista *Occidente*, entre os n°s. 263 e 269, de Abril a Julho de 1886, noticiá-la-ia, com texto de Manuel Maria Rodrigues, que teceria várias considerações sobre as imagens expostas.

Perante o preço das fotografias de monumentos apresentadas por Rocchini, 500 a 600 reis, apesar de constituírem um valioso auxiliar para os investigadores de arte e arqueologia, considerava-as inacessíveis para estes. Propunha que se facilitasse a sua aquisição, imprimindo-as noutros processos, mais acessíveis. As fotografias de José Maria dos Santos, de Coimbra, apresentavam interiores nítidos[68], e criticava as vistas de Coimbra de Sartoris, fotógrafo apreciado por Joaquim de Vasconcelos. A referência às fotografias isocromáticas em 'gelatino-bromurada', de A. Taiffer, que Berenson apreciara as virtudes, estaria relacionada com a comparação entre duas chapas, uma ordinária, a outra isocromática, mostrando esta a reprodução fiel das diversas cores da pintura. O mesmo se verificaria nas "paisagens ao ar livre, no interior de uma catedral", permitindo a 'determinação de planos e os efeitos da luz com maior naturalidade e beleza', aconselhando os amadores a utilizarem-nas. Os trabalhos de Emerson merecer-lhe-iam poucas linhas, contrariamente aos de Robinson e de outros fotógrafos ingleses presentes.

O lançamento de revistas da especialidade tornar-se-ia uma realidade. Em 1899 sairia o *Boletim do Photo-Velo Club*, sendo Domingos Alvão o gerente. Teria vida curta. Seguir-se-ia *Sombra e Luz*, fundada por Augusta Gama, a que estaria ligado Marques Abreu como gravador. Ambas as revistas localizavam-se no Porto. Em Lisboa sairia o *Boletim Photographico*, também em 1900, que se prolongaria até 1914.

[68] A fotografia de interior era dificultada pela baixa sensibilidade das chapas, necessitando de longo tempo de exposição.

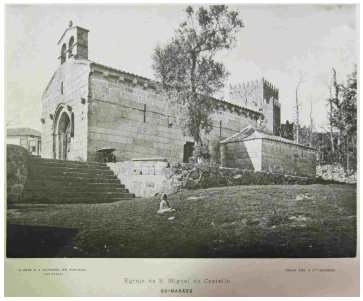


Fig. 1 - A Arte e a Natureza em Portugal - Guimarães

Emil Biel lançaria a *Arte e a Natureza em Portugal*, entre 1902 e 1908, repositório de fototipias de paisagens e monumentos, em 8 volumes, devidamente acompanhados dos textos de autores ligados à antiga Comissão dos Monumentos Nacionais[69]. Na sequência deste projecto iniciar-se-ia *A Arte Religiosa em Portugal*, sob a direcção de Joaquim de Vasconcelos[70], que não passaria do 1º volume (Sena, 1998, 174). A Casa Biel ainda publicaria, em 1911, *O Douro*, de Manuel Monteiro, com zincogravuras de Marques Abreu.

As publicações ilustradas caracterizar-se-iam pela relação entre a legenda e a fotografia. Quando o conteúdo desta não se encontrasse definido, a legenda estabeleceria uma relação inteligível. Quando o conteúdo fotográfico estivesse definido, a legenda funcionaria como uma extensão, que o receptor, a partir dela, ampliaria o seu significado. Estando perante uma fotografia que se assumiria documento, a informação que debitaria deveria ser privilegiada e integrada no conceito de documento operacional e denotativo.

Sebastião Salgado declararia que as suas fotografias estavam ligadas à economia, eram documentos, não as via como obras de arte (Vigil, 2001, 256). Retratavam realidades económicas, que Sebastião Salgado, economista, tão bem conhecia, pois estivera ligado à Organização Internacional do Café até 1973. Mas não devemos esquecer que o fotógrafo tem de eleger o tema, seleccionar conteúdos, quantificar resultados e que a intenção documental pode sugerir emoções estéticas, antes dos conteúdos (Vigil, 2001, 257). Se ao valor documental se associa o estético, o impacto da imagem será sempre superior, pois o horizonte do receptor alarga-se, fruto dessa visualidade.

Nos anos 20, a fotografia estava perfeitamente integrada no tecido económico e industrial, mas também científico, artístico e arqueológico. No campo específico da fotografia de arquitectura, o recurso a câmaras de grande formato,

[69] Gabriel Pereira, Joaquim de Vasconcelos, Ramalho Ortigão, Brito Rebelo, ...
[70] Carta de 4.5.1918, de Joaquim de Vasconcelos a MA: "Se na Arte Religiosa não se mexerem renuncio à Direcção completamente; e fico simples colaborador principal. Já pus esta alternativa aos editores há um mês, e mantenho-a."

com grandes possibilidades de descentramento e de báscula, garantiam a qualidade dos 'clichés', produzindo excelentes ilustrações. A grande dimensão do negativo permitia provas de grande qualidade, com excelente gama tonal e nitidez. O fotógrafo podia controlar uma série de parâmetros, como paralelismos, ortogonalidade, perspectiva e profundidade de campo que as menores potencialidades das outras câmaras impediam. Antes da era digital, era todo uma encenação do fotografado: instalar a câmara, sobre o tripé, a escolha da objectiva, o chassis - desde o 9x12cm até ao 24x30cm, ou maior - era mudado após cada tomada de vista, a necessidade do uso do pano negro para a focagem, sobre o 'despolido', evitando a entrada de luz, o tempo de exposição judiciosamente calculado e o uso de um número reduzido de chassis, determinante na escolha dos enquadramentos. Os negativos de grande formato proporcionavam enorme quantidade de detalhes, tornando desnecessárias as grandes ampliações. O 'tempo' e a sua gestão eram primordiais no seu uso.

A imprensa tornar-se-ia no principal veículo difusor não só da informação quotidiana, mas também da de cariz científico e artístico. A fotografia agia como suporte de veracidade, estimulando o visionamento dos acontecimentos, mas também justificava as descobertas no campo científico. Servia de fundamento para a análise da obra de arte, conduzindo, pela observação dos detalhes, à comparação entre obras de autores desconhecidos. Giovanni Morelli, a partir dos anos 70 do séc. XIX, recorreria à fotografia como suporte documental para o estudo e a crítica da pintura renascentista, enquadrando detalhes como as mãos, a boca ou os olhos, que lhe permitiriam atribuir autoria, pela observação comparativa dessas imagens.[71]

Em Portugal não encontrávamos muitos historiadores de arte que recorressem à fotografia como documento ou como elemento de estudo. Joaquim de Vasconcelos advogaria, desde cedo, a sua utilização na arquitectura,

[71] Provo, Alexandra A. (2010). *Notions of Method: Text and Photograph in Methods of Connoisseurship.* Disponível em http://wesscholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1537&context=etd_hon_theses. Acedido em 17.07.2013

economizando no trabalho de desenho. Quanto à pintura, nada referia de concreto, e cremos que desconhecesse quer os trabalhos de Morelli, quer os de Berenson, na mesma linha de estudo, pois nunca os referira. As publicações que recorriam à fotografia faziam-no como suporte de informação e de ilustração, não como documento de qualquer prova específica no campo da arte ou da arquitectura. Na arqueologia, a fotografia aparecia como recurso documental em primeiro lugar, como é possível ver nos trabalhos pioneiros de Martins Sarmento.

Neste panorama, a figura de Marques Abreu tem sido pouco estudada em Portugal. Os estudos recentes sobre Joaquim de Vasconcelos, de Sandra Leandro (2008), recuperaram Marques Abreu como amigo e companheiro das excursões artísticas em prol dos Monumentos Nacionais e do românico português, e como editor dos seus textos nesta área. Do mesmo modo, Fernandes (2002), Custódio (2008) e Botelho (2010) abordaram o labor de Marques Abreu no contexto do Património Nacional e da sua defesa, divulgação e restauro. Santos (2011) estudaria a fotografia da arquitectura românica em Marques Abreu. Em 1992, Gusmão analisava o seu trabalho de fotografia como de "rara qualidade e grande sensibilidade" (Gusmão, 1992, VIII). E, parafraseando Malraux (Gusmão, 1992, VIII), "A História da Arte nos últimos cem anos, quando escapa aos especialistas, é a história do fotografável", confirmava ser "uma história ainda por fazer entre nós." Destacava outros estudos, como o *Românico em Portugal* de Reynaldo dos Santos, com a colaboração de Mário Novais, que Marques Abreu enaltecera a fotografia, e a *Arquitectura Gótica em Portugal* de Mário Tavares Chicó, "em que o historiador defendeu figurasse como primeiro nome o do fotógrafo" (Gusmão, 1992, XVI-XVII), tal como sucedera com Joaquim de Vasconcelos. No catálogo *Visitas e Olhares do Românico em Portugal na Fototeca do Museu Nogueira da Silva*, de 1994, Gusmão entrecruzava os olhares de vários fotógrafos, como Rocha Peixoto, Manuel Monteiro, Manuel Carneiro e Arcelino, de diferentes tempos, "numa dinâmica de olhares", e "ter provocado um olhar inquiridor sobre os direitos deste mundo de imagens, [...] com direitos próprios" (Gusmão, 1994). Traçaria a linha que separava a fotografia documento da fotografia artística. Mas, sem um motivo inspirador, a 'beleza' nem sempre se anunciava. Para além destas obras de referência, não referia as monografias temáticas que surgiriam, em

Portugal, entre os finais dos anos 10 e os anos 30 do séc. XX, com as publicadas por Marques Abreu a terem capital importância. Ou *O Templo das Siglas*, de Aarão de Lacerda, de 1919, ilustrada com clichés do autor. Seriam estas pequenas obras que informariam o público sobre o nosso património.

Marques Abreu não manipulava negativos ou positivos, mas mascarava-os só quando as necessidades da fotogravura o aconselhavam. Os originais deviam ser respeitados, embora os pudesse reenquadrar, ou recortar, consoante a moldura da publicação.

> "As proporções duma gravura reproduzida fotograficamente de qualquer original, não são arbitrárias, porque a fotografia reproduz proporcionalmente, portanto, quando o cliente desconhece estas regras, o gravador poderá dar à gravura as dimensões de um dos lados, sujeitando-se de outro a que der proporcionalmente."[72]

A autorização do cliente era fundamental para que as alterações, condicionadas pelo original, fossem introduzidas na gravura final.

António Sena e Maria do Carmo Serén enquadraram a fotografia de Marques Abreu na estética pictorialista. Mas este não manipulava as suas personagens, respeitando indumentária, actividades, o espaço onde se inseriam e viviam; não as encenava, descartando-se das características da fotografia de género e do retrato pictorialista. Não recorria a técnicas de impressão pictorialistas, como os bromóleos, nem ao uso de objectivas especiais. Poderemos referir alguma preocupação com a escolha das poses, adoptando a iluminação do momento, ou o enquadramento mais adequado. Os seus 'modelos' eram gente do campo, sem gestos encenados ou roupa domingueira, captados nas lides diárias, num testemunho eloquente da sua ruralidade. As suas excursões pelo românico tinham-no levado a locais recônditos e a aldeias e lugarejos desconhecidos da maioria dos fotógrafos urbanos. O contacto com a população proporcionara-lhe uma intimidade e uma proximidade que não encontraremos noutros fotógrafos seus contemporâneos, demasiado urbanos, ou com uma excessiva leitura urbana. No seu olhar fotográfico presenciamos um imenso respeito e empatia com as pessoas

[72] Apontamentos técnicos manuscritos de Marques Abreu.

que fotografava, independentemente do traje, da limpeza ou da idade. A integração do elemento humano reflectia a humanização na arquitectura que fotografava.

Marques Abreu não se socorria de toda a parafernália de papéis, processos e objectivas especiais que permitiam à fotografia adquirir um aspecto pictórico. Pelo contrário, sendo um fotógrafo que poderíamos apelidar de pictural, concordamos com António Sena quando afirma a sua forte ligação à pintura de Malhoa (Sena, 1998, 216), a que acrescentaremos a influência dos pintores de

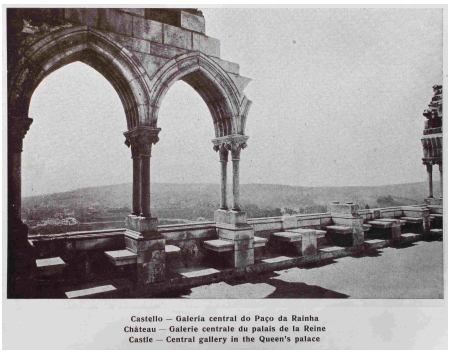


Fig. 2 - Paço Real de Leiria. Fot. Alvão.


Fig. 3 - Paço Real de Leiria. Fot. MA

costumes como Júlio Ramos, Condeixa, Marques de Oliveira e de paisagistas como Cândido da Cunha. Comparando Alvão e Marques Abreu, o primeiro recorria deliberadamente à encenação e à pose, com manipulação laboratorial, integrando as suas imagens na corrente pictorialista, que cultivava. O segundo pousava o olhar como o pintor, mas onde a instantaneidade e o domínio da luz eram determinantes. Não seria adepto do momento ideal, como Stieglitz, que esperava pacientemente a concentração de todos os elementos no momento exacto para concretizar a fotografia. Não agia como um encenador, onde tudo deveria estar no local preciso, mas antes como aquele que colhia o que a natureza lhe oferecia, naquele momento.

Esta proximidade à pintura de fim de século tardo-naturalista estará bem retratada na *Vida Rústica,* 1924/1926, (v. p.172 e segs.) brilhantemente analisada por João Augusto Ribeiro, e que corroborava o que escrevemos: "é a lente fotográfica o meio de obtenção do produto canceiroso do intelectual apaixonado pelos múltiplos espectáculos que o mundo lhe oferece, dignos e registo", porque "se o fotógrafo procura competir com o pintor em resultados de idêntica finalidade, exorbita, neste caso, da sua função, pois que se trata de processos especiais, ao serviço duma moderníssima cultura." E concluía: "Mas para que o produto

fotográfico mereça o qualificativo de obra de arte, é necessário que ele encerre as principais características: emoção e verdade subjectiva." Caracterizava a fotografia de Marques Abreu como dominando a perspectiva aérea, porque "subtiliza as cenas capazes de fornecer verdadeiros quadros", a luz e o modelado. A paisagem definia "soberbamente a natureza da região. Os trechos são inteligentemente recortados". E exemplificava com *"Varrendo o milho"*, onde "A composição da cena é duma rara felicidade. Acção, côr e efeito: tudo isto se conjuga harmonicamente, constituindo uma excelente lição de estética fotográfica." Sena resume este contraste entre o ontem e o hoje como "a ponte entre a fotografia descritiva e naturalista do século XIX e a fotografia pictorial da década de 1910, permanecendo entre as ambiguidades da luz e a composição da fotografia "de género [genre]" (Sena, 1998: 212).

Mas esta interpretação de Sena e de Serén restringia-se à fotografia de género e de costumes, que representava uma diminuta parcela da obra fotográfica de Marques Abreu. Este 'especializara-se' na fotografia de arquitectura - exterior e interior -, com forte incidência na medieval, e na românica, em particular. Nesta área, mais ligada aos investigadores da História da Arte, sobressaía o seu especial entendimento da volumetria e do espaço, dos vazios e dos cheios, a detecção dos detalhes e pormenores que lhe possibilitavam a reconstrução gradual do todo arquitectónico. Mesmo que invocasse algumas "deficiências, devidas principalmente à circunstância de alguns clichés serem obtidos a horas impróprias, impostas pela economia de tempo, do qual nem sempre se podia dispor", só reforçava a sua abordagem na óptica do 'amador', onde a questão da hora do dia, da posição do sol ou das condições climatéricas, eram condições exigidas pelo profissional. Nem tudo era fotografável, mas o que o era devia espelhar a beleza intrínseca, que a fotografia devia revelar. Marques Abreu não procurava a estética fotográfica, mas traduzir o belo que à sua frente se desdobrava, porque a sua preocupação era de ordem documental, escolher os elementos conducentes ao estudo da arte.

Marques Abreu era, antes de mais, um excelente gravador e, como tal, sabia que tipo de negativo deveria obter. Estabelecendo uma comparação entre as provas positivas e as similigravuras delas derivadas, verificámos o cuidadoso

tratamento que lhes proporcionava, obtendo gravuras de grande suavidade tonal, de excelente nitidez e reprodução de detalhes, que as provas positivas nem sempre conseguiam. A construção da fotografia de arquitectura era feita por aproximação gradual, envolvendo o edifício e detectando aspectos essenciais e detalhes quase despercebidos que contribuiriam para a sua identificação e caracterização. Partia da beleza e do impacto físico da massa arquitectónica, não procurando 'embelezar' o edifício com enquadramentos especiais ou com uma iluminação mais dramática ou mais dirigida. Pelo contrário, era o monumento que ditava as regras, determinando as diferentes abordagens, na sua permanente descoberta, visto como estrutura orgânica e histórica. Procurava-se captar e perceber a imposição da sua massa tridimensional, relacioná-la com a envolvente rural ou urbana onde se inscrevia, estabelecer a relação umbilical entre o cheio e o vazio que determinava, descobrir as histórias que encerrava.

Ao olhar o 'monumento', como o arqueólogo do olhar, procurava os elementos que lhe permitiriam reconstituir o objecto que, apesar de se erguer à sua frente, contava histórias, relações, influências, relacionava-se com o local onde fora edificado. Era esta postura da procura de elementos identificadores e estruturais, que estava presente na sua fotografia, procurando, numa atitude pedagógica, de respeito e de divulgação, aproximar o monumento do público.

Utilizou as câmaras de grande formato até ao início dos anos 20 do séc. XX. As constantes deslocações, determinadas pela *A Arte em Portugal,* levá-lo-iam à aquisição das câmaras de 9x12cm, mais maneáveis, sendo a qualidade dos 'clichés' assegurada pelas novas ópticas. Adquirirá, nos anos 20, uma Contessa Nettel, com uma objectiva Meyer-Görlitz Weitwinkel Aristostigmat f/9 de 8 cm - uma excelente grande angular, adequada para a fotografia de arquitectura e de interior -, dotada do obturador Compur, de F. Deckel e, em 1931, compraria uma Silar, sem óptica, à casa Júlio Worm[73]. Era uma câmara com báscula, portátil, como a anterior, mas com possibilidades de descentramentos mais amplos. A sua predilecção pelo material alemão era conhecida, tendo equipado a sua oficina com maquinaria alemã, e recorrido á empresa C. G. Röder, de Leipzig, para a impressão dos postais ilustrados de Alcobaça, Tomar e Batalha, por exemplo.

[73] Factura de 30 de Junho de 1931, pela quantia de 1547.23 RM - Rentenmark.

A sua obra-prima, *A Igreja de S. Pedro de Lourosa*, transformar-se-ia no epitáfio de todo o seu trabalho, onde explanaria a sua teoria da fotografia documental e de restauro, em constante verificação e interpretação dos diferentes momentos que este envolvia. A perspectiva de delacção, de denúncia, presente nesta obra, criticando asperamente o restauro de um monumento que descobrira, protegera e defendera, aceitava-se pelo seu profundo envolvimento, com risco financeiro, na procura das melhores soluções para que a reconstituição se tornasse exemplar. A sua fotografia, dura e crua, revelava-nos um 'ente' quase desconhecido e irreconhecível, quase apocalíptico. Experimentara este tipo de enquadramentos, mais radicais, em Tarouca, S. Tiago de Coimbra e Vila do Conde, com excelentes resultados no campo da estética e da denúncia da sua situação. Pacheco de Amorim e António de Vasconcelos demonstrariam, na Assembleia Nacional e na imprensa, este olhar duro, mas apreensivo e conhecedor.

Ainda hoje, Lourosa é polémica. Marques Abreu reformularia o papel da fotografia do restauro em Portugal, onde o constante acompanhamento e preocupação pelo detalhe, com a efectiva participação do homem, construiria a documentação que mostraria tudo o que não era apreensível, no imediato, proporcionando um *thesaurus* iconográfico de enorme valia, sempre passível de ser reanalisado e estudado. Se pouco escreveu sobre fotografia, ao reanalisar um conjunto de fotografias de S. Martinho de Mouros, reparou no

> "deplorável desequilíbrio das colunas do primeiro plano do interior da igreja ! Não posso compreender como há trinta e cinco anos deixei passar tão grande disparate ! Retocou-se agora a prova fotográfica, e fico-lhe muito reconhecido por me ter dado o ensejo de remediar uma falta tão grave." [74]

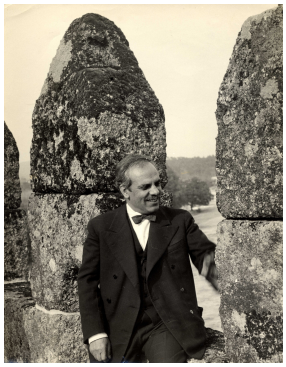
Esta preocupação pelo equilíbrio e paralelismo das colunas mostra uma sensibilidade composicional característica da seriedade documental que sempre norteou os seus trabalhos fotográficos, mas sem cair nos excessos dos enquadramentos demasiado dependentes da báscula das câmaras, que originavam composições arquitectónicas artificiais e de uma verticalidade excessivamente forçada. O seu trabalho fotográfico mostra um crescente domínio da composição e

[74] Carta de 29.7.1953, de MA para Reynaldo dos Santos.

da luz, notório nos anos 20 do século passado, empenhando-se na percepção dos males que os monumentos iam sofrendo, procurando traduzi-los em imagens fortes, numa aproximação ao fotojornalismo de denúncia 'social', que neste caso se poderia traduzir numa denúncia patrimonial, crua, de grande severidade e aguda percepção do poder da imagem fotográfica.

Considerámos pertinente a inserção da biografia infra, directamente relacionada com a produção editorial, pois permite uma visão abrangente desta sua actividade, um dos objectivos do presente estudo.

2.1. BIOGRAFIA DE JOSÉ ANTUNES MARQUES DE ABREU



Fot 4 - Marques Abreu c. 1950



Fot 5- Marques Abreu 1900

1879.02.14 - nasce na Pereira, freguesia de Mouronho, concelho de Tábua, e próximo de Oliveira do Hospital. Filho de José Alves Antunes e de Maria da Conceição Antunes. Frequenta a escola da Carapinha, a cerca de 8 km, percurso que faz a pé.

Depois de passado o exame da instrução primária, vai trabalhar na farmácia do seu tio João Dinis de Abreu, em Tábua.

1893 - Com cerca de 13 anos irá trabalhar para a Farmácia Quaresma, em Coja, passando por Lisboa. Parte para o Porto, onde trabalhará na Farmácia Machado, na rua de Costa Cabral (28.9.1893), e desta para a Farmácia Magalhães, à Rua Nova da Alfândega. A 27 de Novembro iniciava a sua aprendizagem de gravador no atelier de Germano Courrège, que se associou a Peixoto & Irmão, originando Courrège & Peixoto, na Rua do Almada, que instalara no Porto a primeira oficina de fotogravura.[75] Aqui gravaria a sua primeira zincografia. Simultaneamente, frequentava a Escola Industrial de Faria Guimarães. O autodidactismo seria uma

[75] *O Primeiro de Janeiro*, 13 de Maio de 1942.



Fot 6 - *A Ilustração Moderna* nº1

constante na sua vida profissional, aliada às inatas qualidades de trabalhador, exigente, sério e discreto.

1895 - terminada a aprendizagem, ingressaria nas oficinas da casa E. Gama Sarramayou, à Rua Formosa, transitando, como fotogravador, para a Fotografia Universal, na rua da Cedofeita 95[76], onde seria gravador e impressor de fototipia.

1898 - com 19 anos, estabelecer-se-ia, com capitais próprios, como *Marques Abreu, Gravador*.[77] Em 1900, faria sociedade com Cunha Morais[78], fotógrafo da casa Biel desde os finais do séc. XIX[79]. Lançaria a sua primeira revista, *A Ilustração Moderna*, que duraria até 1903, apesar de algumas interrupções pontuais.


Fig. 7 - Marques Abreu 1902

1899 - Director da fotogravura no jornal *O Primeiro de Janeiro*.

1900 - Anunciado o *Atelier de Gravura de Marques Abreu*, Rua de S. Lázaro, 334 - Porto, n' *A Ilustração Moderna*, nº 1, 15 de Setembro de 1900.

1901 - *A Ilustração Moderna* era propriedade do Atelier de Gravura de Marques Abreu, motivada por uma mudança da sua situação comercial. Anúncio do *Almanach-Album de Braga*, "profusamente ilustrado com gravuras impressas a cores", com assinatura do gravador Marques Abreu.

1902 - O *Suplemento Explicativo*, n' *A Ilustração Moderna* de Dezembro, referia explicitamente a colaboração do fotógrafo Cunha Moraes.

1903 - Novo logótipo do Atelier de Gravura. Os nº 11 e 12, de 30 de Junho, de *A Ilustração Moderna*, seriam dedicados a Soares dos Reis. Terminava a revista.

[76] Anunciada n' *A Ilustração Moderna*, nº2, Novembro 1898
[77] "Execução perfeita de gravura em todos os géneros, taes como: retratos, vistas de monumentos, paisagens, cabeçalhos para facturas, emblemas, fac-similes, carimbos e monogramas para marcar roupa e papel, etc. Preços convidativos - Porto, Rua de S. Lázaro, 334."
[78] Informação veiculada no *Gráfico*, de 1948.
[79] Mais tarde, com Fernando Brütt, tornar-se-á sócio da Casa Biel (Baptista, 1994).

1904 - Lançaria, nos inícios de Maio, a monografia "*Gravura chimica nas Illustrações - seu processo de execução*", pequena obra de cerca de 40 páginas, abundantemente ilustrada com gravuras exemplificativas dos propósitos explicativos a que o autor se proporia. Abordava as técnicas de fotogravura e de similigravura, bem como o seu historial. Júlio Gama, director da *Gazeta das Aldeias*, escreveria o prefácio, e a edição era do Escriptorio de Publicações.

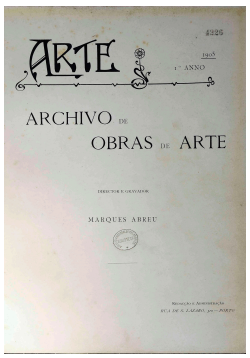


Fig. 8 - Arte nº 1

1905 - Iniciaria a publicação da sua 2ª revista, *Arte: arquivo de obras de arte*, que se manteria até Dezembro de 1912, contando 96 números. Nova designação comercial: *Ateliers de Photogravura e Simili-Gravura, de Marques Abreu*, rua de S. Lázaro 310 - Porto.



Fig. 9 - *Na Livração - Casa de Quintã*

1907 - editaria, sob a direcção da mulher, Brites de Moraes Abreu, *Instantâneos*, revista quinzenal ilustrada, que duraria poucos meses.

1909 - lançaria *Na Livração - Casa da Quintã*, - fora do mercado - com fotografias suas e texto de Marques Gomes, e o seu *Almanach de 1909*, que repetiria em

1911 - *Almanach de 1911*.

1912/13 - colabora com o *Mundo Ilustrado*.

1913 - Prepararia a comercialização de um conjunto de carteiras de fotografias de Arquitectura românica. Para isso, e de modo a uma melhor divulgação, encararia a preparação de uma exposição, que teria lugar em Dezembro. Vicissitudes várias levá-lo-iam a adiar a abertura da exposição para

1914 - 4 de Janeiro, às 21h, com uma conferência proferida por Joaquim de Vasconcelos, amigo e mentor de Marques Abreu desde 1903/4. A exposição estaria aberta até 12 desse mês, não tendo obtido o êxito que o seu autor antevia. Lançaria o *Álbum de Portugal*, sob a sua direcção artística, em parceria com Paulino d'Oliveira. Seria agraciado pelo Ministro da Instrução Pública, António Joaquim de Sousa Jr., pela contribuição

> "para a documentação da arquitectura românica, especialmente no Norte do País, como se mostra nitidamente na exposição de fotografias [...] que ao referido cidadão seja dado público testemunho de louvor pelos serviços que tem prestado à causa da Instrução Nacional - 5 de Janeiro de 1914".

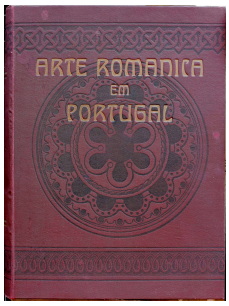


Fig. 10 - *Arte Românica em Portugal* - capa

1916 - em Novembro, iniciaria *A Arte Românica em Portugal*, dividida em 25 fascículos, cujo término se verificaria em Dezembro de 1918. Seria um risco assumido pelo editor[80] e fotógrafo das 192 imagens que ilustrariam o livro, e pelo autor do texto, Joaquim de Vasconcelos. Projecto inovador e pioneiro no mercado editorial português, onde se conciliavam a fotografia de arquitectura e o estudo de história da arte românica, complementado com desenhos, plantas e elementos decorativos, servidos por uma cuidadíssima execução gráfica, onde a moldura, que circunda o texto, recorreria à gramática decorativa do românico como elemento diferenciador. A publicação, em fascículos, seria editada em volume, encadernado, em finais de 1918.

1917 - lançaria o *Álbum do Porto*, publicação de divulgação dos monumentos e actividades comerciais e industriais da Invicta.

1919 - *A Capela de S. Frutuoso - restos da antiquíssima Igreja de S. Salvador de Montélios - séc. VII, em S. Jerónimo de Real*, obra da autoria do Padre Manuel de Aguiar Barreiros, e fotografias de Braz Lata de Carvalho, seria editada pelas *Edições Ilustradas Marques Abreu*. Com os mesmos autores sairia *A egreja de Vilar de Frades no concelho de Barcelos*.

1920 - Manuel de Aguiar Barreiros escreveria *A Portada românica de Vilar de Frades, e o seu symbolismo*, com fotografias de Marques Abreu e edição das *Edições Ilustradas Marques Abreu*.

1922 - sairia *A Cathedral de Santa Maria de Braga (Estudos críticos arqueológico-artísticos)*, de Aguiar Barreiros e fotografias de Marques Abreu,

[80] Ateliers de Photogravura - Marques Abreu & Cª.

pela mesma casa editora. Pouco depois, nova obra dos mesmos autores: *A capela dos Coimbras (dedicada a Nossa Senhora da Conceição da Guia em Braga)*.

1923 - Monsenhor José Augusto Ferreira seria o autor de *Vila do Conde e seu Alfoz (Origens e Monumentos)*, que Marques Abreu fotografaria e editaria. *O Coro dos Coveiros*, de Magalhães Lima, seria editado e gravado por Marques Abreu.

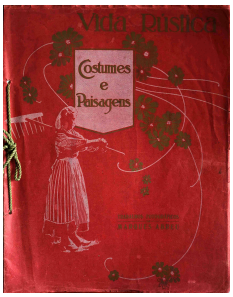


Fig. 11 - *Vida Rústica*

1924 - duas obras serão editadas: *Vida Rústica - Costumes e Paisagens*,[81] com texto de João Augusto Ribeiro e fotografias de Marques Abreu, e *Mobiliário Artístico Português (elementos para a sua história*), em dois volumes, de Albano Sardoeira e Alfredo Guimarães, e fotografias dos autores. Só o primeiro volume - Lamego - seria editado por Marques Abreu.

1925 - será sua a capa de *"Jornalistas do Porto e sua Associação"*. Editaria *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde: estudo histórico, seguido do catálogo das Abbadessas do referido Mosteiro, no qual estão representadas as principaes "Casas Nobres" do Entre Douro e Minho*, da autoria de Mons. José Augusto Ferreira, com fotografias de Marques Abreu.

1926 - *Igrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima*, novo projecto do Padre Manuel de Aguiar Barreiros, com fotografias de Marques Abreu. Iniciaria a colecção *Arte Portuguesa*, com o 1º título, *Porto*, de Carlos de Passos. Por questões de reimpressão e aumento do texto do autor, estalaria uma polémica entre o editor e Carlos de Passos, que terminaria com esta primeira colecção, iniciando Marques Abreu uma nova colecção de pequenos volumes de divulgação em 1927, *A Arte em Portugal*, enquanto Carlos de Passos criará uma outra concorrente, *Monumentos Nacionais*. Lança a sua terceira revista, *Ilustração Moderna*.



Fig. 12 - *A Arte em Portugal* nº 1

1927 - *A Arte em Portugal*, que comportaria 15 títulos sob a sua direcção directa, tendo continuado posteriormente pelo seu filho José Marques Abreu Jr., totalizaria 24 títulos, - 9 mais -, a que se acrescentaria *Leça do Balio*, monumento previsto inicialmente. A maioria das

[81] Texto impresso em 1924 e similigravuras em 1926. Lançado em 1926.

fotografias, desta colecção, seriam de Marques Abreu, com a colaboração de Augusto Soucasaux e do seu próprio filho. Editaria *Poda de Fruteiras*, de Joaquim Vieira Natividade. Em Janeiro, novo público louvor e reconhecimento pelo Governo da República Portuguesa, em homenagem à publicação da "série de eruditas monografias sobre arqueologia e história da Arte Portuguesa a que tem prestado a sua colaboração [...] constituindo esse notável esforço editorial um verdadeiro inventário crítico e documentário do património artístico do Norte de Portugal", pelo Ministro da Instrução Pública Alfredo de Magalhães.

1928 - Iniciaria colaboração com António Garcia Ribeiro de Vasconcelos, com o primeiro título: *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no curso da história de Portugal*, por si editada.

Seria condecorado o "Apóstolo dos Monumentos Nacionais, pelos relevantes e desinteressados serviços prestados à Nação com o Grau de Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada".

1929 - Segundo título: *A Rainha Santa Isabel: álbum recordatório*, com as suas fotografias.

1930 - Terceiro título: *Isabel de Aragão - Rainha de Portugal*, com fotografias suas percorrendo os vários locais onde a Rainha Santa estivera presente, verdadeiro êxito editorial. Editaria, ainda, *Os Frutos*, de Joaquim Vieira Natividade.

1933 - entre esta data e 1935 prepararia e entregaria à Academia Nacional de Belas Artes, a pedido de Garcez Teixeira, um conjunto de 8 carteiras de fotografias, coladas sobre cartão, à semelhança da *Arte Românica*, intitulado *Monumentos Nacionais*.

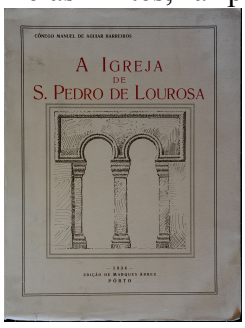


Fig. 13 - A Igreja de S. Pedro de Lourosa

A 25 de Maio inauguraria, no Salão Silva Porto, a sua segunda exposição de trabalhos fotográficos. Em Novembro, participaria na Exposição dos Amigos do Mosteiro da Serra do Pilar com 10 fotografias, acompanhado por seu filho, Arq. Marques Abreu Jr.

1934 - Sairia a monografia *A Igreja de S. Pedro de Lourosa*, verdadeira obra inovadora no mercado editorial da monografia de arte e de arquitectura, com texto de Aguiar Barreiros, desenhos e plantas de José Vilaça e fotografias suas, que se tornaria na matriz dos Boletins da DGEMN.

1935 - lançaria *O Ensino das Artes Gráficas*, da sua autoria. Seria convidado, por Gomes da Silva, para colaborar no futuro Boletim da DGEMN, sobre modelo da monografia de Lourosa.

1936 - A pedido do Santuário de Fátima[82], autorizaria que o pequeno volume, *Fátima (em 65 vistas)*, adoptasse o modelo da colecção de vulgarização da *A Arte em Portugal*, com fotografias de vários autores.

1937 - Editaria um pequeno volume de homenagem a *Soares dos Reis (Recordações),* de Diogo José de Macedo Jr.

1940 - Colaboraria, como gravador e fotógrafo, em *Guimarães - Guia de Turismo*, de Alfredo Guimarães.

1941 - *Subsídios para a organização dos trabalhos de Fotogravura*, da sua autoria, seria outra obra sobre um tema que lhe era caro.

1942 - *O Ensino das Artes do Livro*, conferência realizada na Secção do Porto do Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, referente à sua prática lectiva na Escola Industrial Infante D. Henrique, onde seria nomeado, pelo Governo, Professor e Director da oficina de gravura. *O Refúgio da Rainha Santa, e o seu fundador*, de António de Vasconcelos, e *Santa Isabel na doença e na morte*, do Dr. José Crespo, contariam com imagens e gravuras de Marques Abreu.

1943 - *Igreja de Lourosa: subsídios para a sua restauração/Projecto de José Luís da Cruz Vilaça*, constituía-se como uma homenagem de Marques Abreu ao seu colaborador dos diversos projectos de restauro - fora do comércio.

[82] Álbum da Basílica da Estrela, no mesmo modelo: "[...] No Patriarcado, desde o Sr. Cardeal aos senhores bispos auxiliares, há desejo de ser o meu amigo o editor do Álbum da basílica do Sagrado Coração, para se vender no Congresso do Apostolado e aos visitantes daquele monumento nacional." Carta de J. da Costa Lima a MA, 1.4.1935.

1948 - *Prof. Dr. António de Vasconcelos - para duradoura lembrança*, com gravuras e fotografias de Marques Abreu, em homenagem ao grande amigo e colaborador.

1950 - última obra da parceria Marques Abreu/Cónego Manuel de Aguiar Barreiros seria *S. Pedro de Varais. Uma capela românica do concelho de Caminha,* cujo original remontava a 1927.

1951 - colaboraria, como mestre gravador, no *Património Artístico da Ilha da Madeira. Catálogo Ilustrado da Exposição de Ourivesaria Sacra*, de Luiz Peter Clode e Padre Manuel J. P. Ferreira.

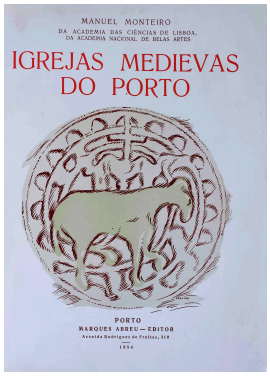


Fig. 14 - *Igrejas Medievas do Porto*

1954 - as duas últimas obras que sairiam dos seus ateliers, e que contariam com a sua mão e experiência, seriam o *Catálogo e guia do Tesoiro da Sé Primaz de Braga*, do Cónego Manuel de Aguiar Barreiros e a excelente e cuidada *Igrejas Medievas do Porto: obra póstuma*, de Manuel Monteiro, e fotografias de Marques Abreu.

1955 - Inauguração da Exposição de homenagem *Marques de Abreu e a sua obra*, a 13 de Junho, no Pavilhão das Exposições da Escola Superior e Belas Artes do Porto, "que reúne 148 testemunhos da sua prodigiosa actividade, constituídos por retratos e fotografias, fotos de monumento, paisagens e costumes, livros e publicações, e correspondência." Presentes várias individualidades, amigos e familiares, destacando-se D. António Ferreira Gomes, bispo do Porto, Arq. Rogério de Azevedo, Eng. Gomes da Silva, dr. Alfredo de Magalhães, dr. Reis Santos, director do Museu Machado de Castro, dr. Abel Moura, Arq. Carlos Ramos e dr. Artur de Magalhães Basto, autor do discurso de apresentação. Seria editado um livro-catálogo, prefaciado por Mário Pacheco, que incluiria a palestra de Magalhães Basto

> "e opiniões críticas, com várias datas, assinadas por: José Pessanha, Augusto M. Simões de Castro, Rocha Peixoto, Luís de Magalhães, António A. Gonçalves, Reynaldo dos Santos, António Correia de Oliveira, Joaquim de Vasconcelos, cónego Aguiar Barreiros, Agostinho de Campos, Maria de Castro Osswald, Jaime de Magalhães Lima, Manuel Monteiro,

> Rocha Madahil, Manuel Pedro, Alfredo de Magalhães, Joaquim Vieira de Natividade, etc."

Seria igualmente editado um pequeno, de 11 páginas, *Roteiro da exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto*, dividido em *Retratos e Fotografias* - 125 -, *Vária* - 2 - e *Correspondência* - 20 personalidades. Uma segunda homenagem ocorreria a 27 de Agosto, por ocasião do 19º Aniversário do Sindicato Nacional dos Tipógrafos e Litógrafos do Distrito do Porto.

Morreria a 2 de Agosto de 1958, com 79 anos de idade.

CAPÍTULO 3. DA EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA ROMÂNICA - JANEIRO DE 1914 - À ARTE ROMÂNICA EM PORTUGAL - 1916/18

Iniciamos este segundo capítulo, que estabelece um paralelo entre a Exposição de Arte Românica, de Janeiro de 1914, com a *Arte Românica em Portugal*.

3.1. A Exposição de Fotografia da Arquitectura Românica - Janeiro 1914.

3.1.1. Dos antecedentes e preparação:

A revista *Arte*, editada entre 1905 e 1912, apresentaria um conjunto de artigos, assinados por Joaquim de Vasconcelos, sobre o românico português[83], entre 1908 a 1912. Profusamente ilustrados, com os enquadramentos fotográficos definidos por Joaquim de Vasconcelos e, posteriormente, revistos pelo próprio Marques Abreu, seriam interrompidos com o desaparecimento da revista, em Dezembro de 1912, com o nº 96. A igreja de Rio Mau, prevista para ser o último monumento estudado, já fotografada, não chegaria a ser publicada. A possibilidade de os artigos se converterem numa publicação autónoma chegaria a ser equacionada, mas não concretizada.

Alguns meses depois surgiria a notícia da eventual comercialização destas fotografias de arquitectura românica, que Marques Abreu reunira, entre 1903 e 1913, para ilustrar aqueles artigos, e um outro, sobre o *Mosteiro de Leça do Balio,* de Joaquim de Vasconcelos. Estas fotografias integrariam um banco de imagens que a revista *Arte* fora arquivando, onde se incluiriam fotografias de obras de arte, artes decorativas, paisagem e cenas de género. Este acervo teria sido ampliado,

[83] *Ensaio sobre a Arquitectura Românica em Portugal*, abordando o Mosteiro de Travanca, Balsemão, Boelhe e Lourosa.

entretanto, com novas fotografias, que não teriam sido publicadas, devido ao desaparecimento da revista.

A primeira referência que encontrámos, sobre a sua comercialização, estava na proposta, feita por D. José Pessanha, ao Conselho de Arte e Arqueologia:

> "O mesmo senhor, depois de se referir, em termos calorosos, às vantagens que, para o estudo da história da arquitectura em Portugal trazem as fotografias sobre os monumentos românicos do norte do País, dadas à publicidade pelo Sr. Marques d'Abreu, do Porto, propôs que se adquirisse uma colecção dessas fotografias para a biblioteca do Conselho sendo aprovado. "[84]

Esta proposta só seria concretizada no ano seguinte, na sequência da Exposição de Arquitectura Românica, inaugurada em 1914, no Porto.

N'*A Capital*, de 14 de Setembro de 1913, a notícia, mais precisa, elucidaria:

> "Monumentos românicos do norte
>
> O sr. Marques Abreu, que é um gravador distintíssimo e um fotógrafo primoroso, está coligindo e passando a fotogravura a reprodução de todos os monumentos de arte românica que existem ainda no norte, para, em breve, fazer uma exposição em Lisboa, exposição que será inaugurada com uma conferência sobre arte pelo sr. J. Pessanha.
>
> Esta exposição será depois apresentada também no Porto, esperando-se que o notavel professor e crítico d'arte sr. Joaquim de Vasconcelos a inaugure também com uma conferência."

Seria a primeira informação sobre o modelo de comercialização que Marques Abreu projectava para o mercado português. O facto de referir fotogravuras, baseadas nas fotografias, poderia indicar uma solução aparentada com as fototipias de Biel, que tanto sucesso tinham tido. A exposição prevista

[84] Acta nº 29, de 9 de Agosto de 1913, p. 80-81. Conselho de Arte e Arqueologia. ANBA. Livro de Actas 1913.

seria uma mostra dessas fotogravuras ou similigravuras, que reflectiria o domínio técnico de Marques Abreu nesta área e na fotografia artística monumental. Seria a demonstração cabal das suas capacidades técnicas e 'artísticas'.

Provinda de um jornal da capital, esta notícia não teria continuidade nos jornais do Porto. O espólio documental de Marques Abreu não adicionaria mais informações.[85] A exposição teria lugar nas duas capitais: a política (Lisboa) e a 'industrial' (Porto). José Pessanha, que a deveria inaugurar, apresentava-se na sua dupla situação de secretário da Conselho de Arte e Arqueologia e professor de História da Arte da Academia das Belas Artes de Lisboa[86], credibilizando cientificamente o valor documental das imagens recolhidas e a sua utilização científica. O nome de Joaquim de Vasconcelos, apresentado como autor da conferência da exposição do Porto, não levantava qualquer dúvida, pela sua colaboração com Marques Abreu, e pela sua actividade em defesa dos Monumentos Nacionais.

Este projecto parecia cimentar-se, com um novo dado, que transpareceria nesta carta de José Pessanha:

> "aguardo com impaciência o resultado da sua entrevista com o nosso J. de Vasconcelos. O desejo que o meu Amº. tem, de que a sua exposição se realize, aí, no mês de dezembro é mais um motivo para que eu tenha o máximo empenho em que o conferente seja o Vasconcelos. Ser-me-ia quase impossível preparar-me para esse tempo. Na hipótese de ser indispensável que a exposição, nessa cidade, se efectue em dez^bro., e de o meu Amigo ter levado o nosso J. de Vasconcelos a não aceitar o convite, lembrar-lhe-ei um conferente. Lembro-lho, mesmo, desde já: o dr. M^el. Monteiro."[87]

A exposição seria apresentada no Porto, devido à falta de tempo para a preparar, que julgamos estaria associada à dificuldade em dispor ou visualizar as fotografias que Marques Abreu escolhera. O nome de Joaquim de Vasconcelos era consensual, amigo e colaborador de ambos. Na sua impossibilidade, a alternativa

[85] Meticuloso, Marques Abreu coligiu e guardou várias notícias da imprensa referentes às suas actividades, onde se incluem deslocações a localidades onde iria fotografar monumentos.
[86] O seu livro *A Architectura Byzantina*, publicado em 1904 e ampliado e corrigido em 1907, outorgava-lhe essa autoridade sobre a Arquitectura Românica.
[87] Carta 30.11.1913, de José Pessanha para Marques Abreu.

proposta por José Pessanha seria Manuel Monteiro, que lançara o seu *S. Pedro de Rates* em 1908[88], onde frisava não haver

> "um inventário, que se saiba, dos monumentos nacionais em Portugal, d'onde a impossibilidade manifesta em averiguar qual o espolio artistico sobrevivente do passado e muito menos estudar, em tão pequeno meio e por completo, os vários cyclos d'arte que n'elle se representaram", e particularmente os românicos, "porque constituem os testemunhos coevos, solemnes e sympathicos do desabrochar da nossa nacionalidade." (Monteiro, 1908, 7).

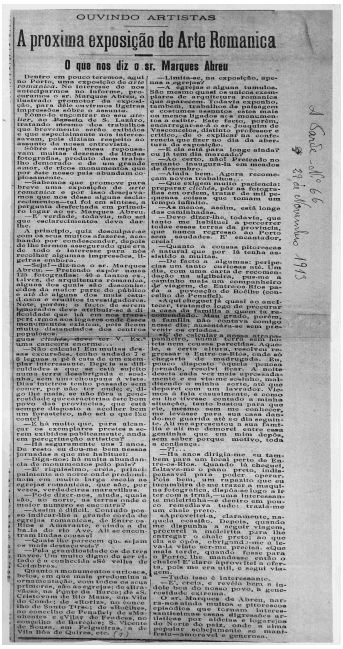
De facto, a 23 de Novembro de 1913, *A Capital* confirmaria a realização da Exposição no Porto, omitindo a sua realização em Lisboa:

> "o distinto gravador, [...] sr. Marques Abreu apaixonado photographo de obras de arte, vae realisar, como em tempo dissemos, na 1ª quinzena de dezembro, n'um dos melhores salões d'esta cidade, uma exposição de photographias dos principaes monumentos romanicos existentes no norte de Portugal, para o que já tem 125 *clichés*, alguns dos quais devem causar sensação pela novidade e pela belleza artistica que os reveste.
>
> É uma evocação do passado, com o documento vivo da existencia de verdadeiras preciosidades, ignoradas umas, estragadas e mutiladas outras, mas por onde se pode apreciar ainda a riqueza de arquitectura romanica que o norte ainda possue."

O espaço escolhido seria o Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto.

A primeira data avançada, como se poderia ler noutras publicações, seria a primeira quinzena de Dezembro de 1913. Para se aquilatar do impacto desta exposição, e do interesse despoletado junto da imprensa, publicaria *A Tarde,* de 29 de Novembro de 1913, uma extensa entrevista, que nos permitiria descobrir a dimensão e a importância que esta exposição representava para Marques Abreu, bem como acompanhar todos os passos que o levariam a este "inventário fotográfico" do românico português:

[88] Monteiro, Manuel. (1908). *S. Pedro de Rates. Com uma introdução ácerca da Architectura românica em Portugal*. Porto: Imprensa Portuguesa. O livro foi impresso a 15 de Maio.



OUVINDO ARTISTAS

A proxima exposição de Arte Romanica

O que nos diz o sr. Marques Abreu

Fig. 15 - *A Tarde*, 29.11.1913

"**Ouvindo Artistas** – A próxima exposição de *Arte Românica* – o que nos diz o sr. Marques Abreu: Dentro em pouco teremos, aqui no Porto, uma exposição de arte românica. No interesse de nos anteciparmos no informe, procuramos o sr. Marques Abreu, o ilustrado promotor da exposição, para dele ouvirmos ligeiras impressões sobre o assunto. [...] Sobre ampla mesa repousavam muitas dezenas de lindas fotografias, produto de um trabalho demorado e de grande amor, de ricos monumentos que por este nosso país abundam copiosamente.

[...] Pretendo expor umas 125 fotografias: 40 e tantos ex., talvez, de arquitectura românica, alguns dos quais são desconhecidos da maior parte do público e até de alguns dos mais estudiosos e eruditos investigadores. Note, porém; o facto de serem ignorados deve atribuir-se à dificuldade que há em nos transportarmos aos lugares onde esses monumentos existem, pois ficam muito distanciados dos centros populosos.

[...] alguns clichés, deve ter V Exª uma canseira enorme...

- Não calcula ! Em muitas dessas excursões, tenho andado 7 e 8 léguas[89] a pé [...]. Depois as dificuldades a que se está sujeito numa terra desabrigada e sozinha, [...]. Dias inteiros [...] sem comer, por não ter onde; [...] se não fora a generosidade que caracteriza este bom povo das províncias, ...

- E há muito que, para alcançar os exemplares exibidos publicamente, anda em peregrinação artística ?

- Há seguramente uns 7 anos. De resto, eu dou-me bem nessas jornadas a que me habituei.

- Diga-nos: há muita abundância de monumentos pelo país ?

- É riquíssimo, creia, principalmente ao norte onde predominam em muito larga escala as igrejas românicas, que são, por vezes, verdadeiras maravilhas.

- Pode dizer-nos, ainda, quais são, ao norte, as terras onde o maior número se encontra ?

[89] "Em Portugal, durante o período de transição das antigas unidades de medida para o sistema métrico, por Decreto de 2 de Maio de 1855, foi estabelecida a légua métrica, equivalente a 5.000 metros." Cruz, Ten.-Cor. João J. S.. (2009). Do Pé Real à Légua da Póvoa. [em linha] *Revista Militar*, nº 2491/2192, Ago/Set.. Disponível em http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art_id=499. Acedido em 13.7.2013

- Assim é difícil. Contudo posso indicar-lhe a grande corda de igrejas românicas, de Entre-os-Rios e Amarante, e ainda a da bacia do rio Ave. Ali se encontram lindas coisas !

- Quais lhe parecem que sejam os mais destacáveis ?

- Pela grandiosidade os de três naves. Um muito digno de ser citado é a conhecida "Sé velha de Coimbra". Quanto a monumentos curiosos, belos, em que mais predomina a ornamentação, com todos os seus primores, são as igrejas: de "Bravães", na ponte da Barca; de "S. Cristóvão de Rio Mau", em Vila do Conde; de "Roriz", no concelho de Santo Tirso; de "Boelhe", no concelho de Penafiel; de "Manhente" e "Vilar de Frades", no concelho de Barcelos; S. Vicente de Sousa, em Felgueiras, de Vila Boa de Quires, etc. [90]

- Limita-se, na exposição, apenas a igrejas ?

- A igrejas e alguns túmulos. São mesmo quase os únicos exemplares de arquitectura românica que aparecem. Todavia exponho, também, trabalhos de paisagem e costumes assuntos estes mais ou menos ligados aos monumentos a exibir. Este facto, porém, encarregar-se-á o sr. Joaquim de Vasconcelos, distinto professor e crítico, de o explicar na conferencia no dia da abertura da exposição.

- E ela está para longe ainda ? ou já tem dia marcado ?

- Ao certo, não ! Pretendo no entanto inaugurá-la em meados de dezembro.

- ... Agora recomeçam novos trabalhos ...

- Que exigem muita paciência: preparar clichés, por as fotografias em ordem, tratar de mil pequenas coisas que tomam um tempo infinito. [...]".

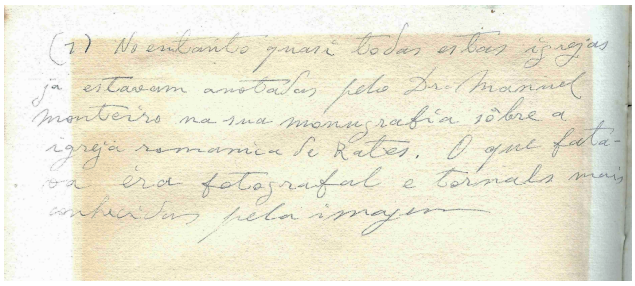

(1) No entanto quasi todas estas igrejas já estavam anotadas pelo Dr. Manuel Monteiro na sua monografia sôbre a igreja romanica de Rates. O que faltava era fotografal e tornal-as mais conhecidas pela imagem

Fig. 16 - Manuscrito Marques Abreu

Esta entrevista, que exprimia a sua postura discreta, proporcionaria um conjunto de informações que esclareceria a complexidade da organização da exposição, as questões relacionadas com a sua preparação, as temáticas fotográficas, a data prevista para a inauguração e o papel desempenhado por Joaquim de Vasconcelos,

[90] 1 - nota manuscrita de Marques Abreu, do *Caderno de Notícias de Imprensa*: *"no entanto, quase todas estas igrejas já estavam anotadas pelo Dr. Manuel Monteiro na sua monografia sobre a igreja românica de Rates. O que faltava era fotografar e tornar mais conhecidas pela imagem."*

para além de nos permitir datar o início deste 'inventário fotográfico' do românico português, entre 1907 e 1908[91] e de nos esclarecer o conhecimento adquirido sobre a localização dos monumentos e as dificuldades encontradas para os fotografar.

O apontamento manuscrito (v. nota 90) explicaria um dos propósitos norteadores desta Exposição: visualizar, pelo registo fotográfico, os monumentos elencados por Manuel Monteiro em *S. Pedro de Rates*, viabilizando futuros estudos, como os que Joaquim de Vasconcelos iniciara na *Arte*, porque *"O que faltava era fotografar e tornar [as igrejas] mais conhecidas pela imagem."* O uso da fotografia como meio de observação e de exposição dos monumentos era um dos alicerces do trabalho de inventário que sempre norteara Marques Abreu. Para ele, a fotografia era o corolário de um processo de registo, directo, e o consequente arquivo, disponibilizado para ulterior publicação, sua ou de terceiros, garantindo a permanente acessibilidade ao objecto fotografado, ponto de partida para estudo e visita, se possível.

Consideramos que este projecto, de Marques Abreu, antecipava o modelo categorial, definido por Eric de Maré, em 1961, para a fotografia de arquitectura: "documento" - informativo, "ilustração" - acrescentada do valor estético - e "imagem" autónoma - independente de toda a qualidade arquitectural.[92] Apesar da comparação, cronologicamente, parecer extemporânea, a realidade da fotografia de Marques Abreu inscrever-se-ia, intencionalmente, nas duas primeiras categorias enunciadas: como documento para apoio à investigação e como ilustração, esteticamente agradável, interpretando o edifício e os detalhes segundo o seu próprio ponto de vista (Maré, 1961).

Da carta e das notícias se inferiam os seguintes pontos:

- A realização da exposição já teria sido tema de discussão entre José Pessanha e Marques Abreu, associada à proposta de aquisição de fotografias de arquitectura românica pela Comissão de Arte e Arqueologia, e da fraca adesão do público à comercialização das fotografias.

[91] A questão da datação relacionada com o início do inventário do românico é pertinente, pois verificámos várias datas possíveis, entre 1907, dedutível desta notícia, e pelo menos 1902, expressa pelo próprio Marques Abreu na *Arte Românica em Portugal*, quando refere, em 1916, que fotografava os monumentos há mais de 15 anos (Abreu & Vasconcelos, 1918: 1).
[92] Maré, Eric de. (1961). *Photography and Architecture*. London: The Architectural Press.

- A escolha do conferencista, entre Joaquim de Vasconcelos - Porto - e José Pessanha - Lisboa. Manuel Monteiro, o nome proposto em alternativa, autor da monografia sobre S. Pedro de Rates, não chegaria a concretizar-se.
- A decisão da exposição se realizar, primeiro, no Porto, e depois, em Lisboa.

Conhecemos o número exacto de fotografias a apresentar - 125 -, e o número de monumentos visitados - 40 -, demonstrando uma abordagem criteriosa dos exemplares escolhidos, de um ponto de vista arqueológico, cronológico e geográfico.

Insistiria no desconhecimento físico, por parte dos eruditos e estudiosos, de grande número de exemplares arquitectónicos românicos, justificado pela inacessibilidade ou grande dificuldade de acesso aos mesmos. Ao referir, explicitamente, as distâncias que tivera de calcorrear - 7 a 8 léguas, isto é, entre 35 a 40 km, a pé, de mula ou, eventualmente, noutro meio de transporte -, apontaria para a dimensão geográfica do território percorrido e para a inexistência de acessos adequados e de meios de transporte suficientes - o comboio autorizaria uma aproximação aos locais a visitar - num Portugal dos primeiros quinze anos do século XX. Dormidas e alimentação eram elementos essenciais para tão demoradas e complexas excursões, contornadas pela hospitalidade e simpatia populares. Este aspecto levantaria naturais questões de índole turística, pois se se pretendia atrair turistas ou viajantes para esta área do Património Cultural, próximo das áreas de vilegiatura ou termal, os obstáculos enunciados apontariam para uma insustentabilidade imediata desta nova actividade[93]. Dois anos antes, em 1911, o *IV Congresso Internacional do Turismo*, organizado em Portugal, levaria os congressistas a percorrerem todo o país de comboio, em charretes, de barco, ou noutros transportes, providenciados pela organização. O acompanhamento

[93] *A Capital*, 16.12.1913: "Foi publicado o relatório da repartição do Turismo, relativo ao anno económico 1912-13. [...] o dr. Joe de Athayde [preconiza] a creação de uma secção de propaganda da Repartição do Turismo, de centros de informações em Lisboa, e outras cidades importantes do Paiz, [...] o aceio dos quartos e das salas de jantar, mas diz [jornalista americano Thompson] que as retretes e casas de banho fazem fugir. [...] referindo-se ao mau estado das nossas estradas, que hoje são utilizadas são pelos turistas, que viajam em automóvel de preferencia aos caminhos de ferro[...]. Quando as estradas existentes estão quasi intransitáveis, e de tantas outras se carece [...]."

noticioso, pelos principais jornais e revistas ilustradas, seria constante, com amplas reportagens na *Ilustração Portuguesa*, *O Occidente* e *Brasil-Portugal*, reflectidas nas fotografias de Joshua Benoliel e de Aurélio Paz dos Reis. A imagem de um Portugal turístico cresceria e despontaria uma política de Turismo no seio da novel República.

Estas excursões - termo muito comum e prática europeia e norte-americana em voga, iniciada em meados do século XIX, e espelhada no grande número de associações e clubes de excursionistas, activos e bem organizados, que frequentemente patrocinavam e publicavam os resultados de excursões mais específicas, como as do âmbito artístico ou científico - eram preparadas detalhadamente por Marques Abreu, onde eram equacionadas as distâncias a percorrer, os locais a fotografar e as eventuais condições de hospitalidade, recorrendo frequentemente ao apoio de amigos e conhecidos.

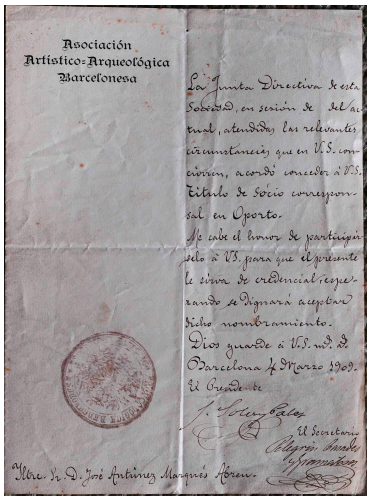

Asociación
Artístico-Arqueológica
Barcelonesa

Fig. 17 - Asoc. Art.-Arq. Barcelonesa

Marques Abreu tornara-se sócio "corresponsal", no Porto, da *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, "atendidas las relevantes circunstancias que en V.S. concúrren",[94] o que lhe permitiria estar a par das práticas excursionistas realizadas, e acompanhar os estudos sobre o românico catalão. Entre os sócios *"corresponsales"*, ou correspondentes, portugueses, encontravam-se Joaquim de Vasconcelos, Rocha Peixoto e Ricardo Severo, todos próximos de Marques Abreu. Esta Associação apoiaria restauros em igrejas românicas catalãs, em particular as que tinham sido atingidas pela semana trágica de Barcelona em 1909[95].

[94] Em 4 de Março de 1909, conforme documento oficial da *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*. V. anexo

[95] Esta 'semana trágica' ou 'Revolução de Julho', entre 25 de Julho e 2 de Agosto, levou à queima de escolas e edifícios religiosos. Marín, Dolors. *"La Ciudad en Llamas. Barcelona, Julio de 1909." La Revolución de 1909 en Barcelona. Semana Trágica pára Unos, Gloriosa pára Otros*. Disponível em http://www.portaloaca.com/historia/conflictos/542-la-revolucion-de-1909. Acedido em 3.6.2013.

Nestas notícias não seria referido o nome de Joaquim de Vasconcelos. Se o início desta recolha sistemática se situaria entre 1906 e 1907, coincidindo com as primeiras fotografias da Sé do Porto, publicadas na *Arte*, n°s. 25, 26 e 27, de Janeiro-Março 1907, já a data avançada na introdução da *A Arte Românica em Portugal* - Novembro de 1916, onde são lembrados os 15 anos "de trabalho assíduo e desinteressado", recuaria esta recolha para 1902-1903. Este levantamento fotográfico teria tido início com a revista *Arte*, de forma sistemática e constante, para apoio gráfico e de estudo dos artigos de Joaquim de Vasconcelos sobre o Românico.

Instado sobre a zona com maior densidade de monumentos românicos, localizá-la-ia "principalmente ao norte onde predominam em muito larga escala as igrejas românicas". E especificaria com "a grande corda de igrejas românicas, de Entre-os-Rios e Amarante, e ainda a da bacia do rio Ave", revelando um conhecimento profundo da sua distribuição geográfica. Descreveria e caracterizaria os mais emblemáticos ou cujas características decorativas mais sobressairiam -

> "Pela grandiosidade os de três naves. [...] a conhecida "Sé velha de Coimbra". Quanto a monumentos [...] em que mais predomina a ornamentação, [...] são as igrejas: de "Bravães", na Ponte da Barca; de "S. Cristóvão de Rio Mau", em Vila do Conde; de "Roriz", no concelho de Santo Tirso; de "Boelhe", no concelho de Penafiel; de "Manhente" e "Vilar de Frades", no concelho de Barcelos; S. Vicente de Sousa, em Felgueiras, de Vila Boa de Quires, etc."

Não descreveria a tumulária românica fotografada, mas inseria um aspecto da exposição que contextualizava parcialmente: a inclusão de "trabalhos de paisagem e costumes assuntos estes mais ou menos ligados aos monumentos a exibir", que Joaquim de Vasconcelos explicaria "na conferência no dia da abertura da exposição".

Desta entrevista apreenderíamos as temáticas presentes na exposição - arquitectura, decoração e tumulária românicas; costumes e paisagens do Norte, mas, quanto à arquitectura expositiva, apenas poderíamos conjecturar, a partir de

outras exposições noticiadas e ilustradas. Estávamos perante uma operação publicitária embrionária, em que o autor pretenderia conjugar dois fins:

- disponibilizar, comercialmente, uma colecção de fotografias sobre a arquitectura românica, dividida por 5 carteiras, totalizando 125 imagens, custando 15$00 cada carteira - 25 fotografias cada -, num valor final de 75$00 por colecção;[96]
- sensibilizar o público para a realidade esquecida dessa arquitectura nacional e para a sua preservação e respeito. Esta preocupação está patente na entrevista dada à *A Capital*, de 12 de Dezembro de 1913:

> "[...] Não são os sete ou oito séculos que pesam sobre elas que têm produzido os mais tristes estragos. Em poucas, o tempo terá influído na sua conservação. O que [...] as tem estragado é a incúria e a ignorância dos homens. [...] Na igreja de Rio Mau, concelho de Vila do Conde, existia – antes da restauração por que passou ultimamente – uma sacristia do lado norte, para a qual foi preciso abrir buracos na parede da Igreja, para meter as traves do tecto. Pela medição matemática do mestre pedreiro, alguns desses buracos tinham de ser feitos em cima dos capiteis da porta lateral. Era uma barbaridade [...]. Abriram-se os buracos, inutilizando os capiteis. Em S. Adrião de Vizela, [...] até uma clarabóia abriram no tecto da igreja, como se aquilo fosse qualquer *chalet* de brasileiro de [...] torna-viagem. [...] na igreja de Serzedelo, concelho de Guimarães, as paredes estão admiravelmente conservadas. [...] mas foram-se às portas e não puderam resistir a dar-lhes uma caiadela ... Em S. Vicente de Sousa deu-se o contrário: respeitaram as portas, mas caiaram as paredes [...]. Para o povo das aldeias, igreja que não esteja caiada é igreja desprezível !"

Estariam aqui expostos alguns dos aspectos que Marques Abreu pretenderia sublinhar com a sua exposição. A revista *Arte*, a partir de 1907[97], propusera um primeiro estudo, sobre a arquitectura românica, de Joaquim de Vasconcelos.

[96] Na *A Capital* de 2 de Janeiro de 1914, a *Casa Brasil* (R. Augusta, 250) propunha vestidos entre 15 e 25 escudos e casacos de 12 a 25 escudos e *A Medicina Dentária* (R. Ouro, 87, 2º) oferecia dentaduras completas por 25 escudos, valores comparáveis a uma simples carteira de fotografias.
[97] *Arte*, nº 30-31, Julho 1907: *Mosteiro de Leça do Balio*, relacionado com uma excursão promovida pela Sociedade de Bellas Artes do Porto.

Ainda nessa entrevista destacaria Manuel Monteiro e Joaquim de Vasconcelos, autores que tinham estudado, no Norte, a arquitectura românica, e as indefinições que teriam ocasionado, de acordo com Rocha Peixoto:

> "O sr. Dr. Manuel Monteiro, na introdução da sua interessante monografia sobre Rates, afirma que tais construções não vão além do século XII. O distinto crítico de arte sr. Joaquim de Vasconcelos diz, porém, no seu *Ensaio sobre a arquitectura românica em Portugal*, que publicou na *Arte*, que Balsemão, por exemplo, é muito mais anterior. E há mais: na ocasião em que esses artigos foram publicados, disse-me o falecido Rocha Peixoto que os eruditos estavam em desacordo com a afirmação do mestre. O que é certo, no entanto, é que ninguém apareceu publicamente a discutir o assunto."

Ao citá-los, Marques Abreu fundamentaria a pertinência do seu 'inventário gráfico' para as suas abalizadas opiniões. Este 'inventário gráfico' enquadrar-se-ia na proposta que Ramalho Ortigão pretendera adoptar, a partir do processo de inventariação da arte espanhola, onde a fotografia detinha papel determinante (Ortigão, 1896, 161-163). O culto da Arte e dos Monumentos, que defenderia, encontrava em Marques Abreu um émulo e um praticante acérrimo.

O convite, endereçado a Joaquim de Vasconcelos, para realizar "uma conferência sobre a arquitectura românica em Portugal" na abertura dessa exposição, que "constituirá um notável acontecimento artístico"[98], enquadrar-se-ia neste contexto.

3.1.2. Da inauguração:

A exposição de Arquitectura Românica seria inaugurada no dia 4 de Janeiro de 1914, pelas 20 horas, no Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, espaço expositivo privilegiado desta cidade. Às 21 horas iniciaria Joaquim de Vasconcelos a sua conferência, cujo tema versaria a arte românica. Estavam presentes, para além dos notáveis do Porto e de uma seleccionada assistência,

[98] *O Primeiro de Janeiro*, 19.12.1913.

várias figuras gradas da cultura e da História e da Crítica de Arte portuguesas, vindas expressamente para este acontecimento cultural:

> "Vém expressamente assistir à abertura da exposição e à conferência os srs. D. José Pessanha, professor de História d'Arte na Academia de Bellas Artes, de Lisboa; António Augusto Gonçalves, director do Museu "Machado de Castro", de Coimbra; Albino Caetano da Silva, membro do Conselho d'Arte e Arqueologia da 3ª circunscripção (Coimbra); Marques Gomes, director do Museu de Aveiro; Silva Rocha, professor da Escola Industrial "Fernando Caldeira", d'Aveiro; e Abel Cardoso, professor da Escola Industrial "Francisco d'Holanda", de Guimarães."[99]

Os nomes listados pertenceriam ao círculo próximo de Marques Abreu, e aos colaboradores na *Arte*. O texto desta conferência integraria, posteriormente, a obra *Arte Românica em Portugal*. A sessão fora presidida por "Aarão de Lacerda, secretariado pelos snrs. José da Silva Reis, presidente da direcção do Atheneu, e José Augusto Monteiro, secretário da assembleia geral."[100]

Aarão de Lacerda, autor desta notícia, acentuaria "que o certâmen veio revelar conhecimentos inéditos, prestando caloroso elogio a Marques Abreu, como creador de valores, contribuindo poderosamente para a divulgação e propaganda da Arte no nosso paiz."[101] *O Comércio do Porto* esclareceria que os temas da conferência "[...] não se relacionam somente com a architectura românica, mas também com as artes decorativas dentro do estylo citado." [102] Joaquim de Vasconcelos analisaria o conceito do termo românico, estabelecendo uma ligação entre as línguas românicas e a fundação dos monumentos românicos. Sintetizaria os estudos e respectivos autores desde 1870 - Filipe Simões, Fuschini, José Pessanha, António Augusto Gonçalves, Manuel Monteiro, ... - e mencionaria os espanhóis Amador de los Rios e Lampérez y Romea.

Compararia Balsemão e Lourosa, distantes três séculos entre si, e reflectiria sobre a continuação deste inventário fotográfico do românico, motivado

[99] *O Primeiro de Janeiro*, 1.1.1914.
[100] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[101] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[102] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.

pelas lacunas da investigação histórica, extensível ao românico de Coimbra. Joaquim de Vasconcelos aplaudiria o papel de Marques Abreu na descoberta de vários exemplares que, sem o seu apoio, não teriam integrado este inventário preliminar.

Os diferentes jornais e revistas descreveriam não só a qualidade das provas fotográficas, como a sua quantidade, a beleza dos motivos escolhidos, as paisagens que "os cercam, e ainda dos costumes, trages e ocupações rústicas, que se desenrolam nas províncias do Norte."[103] O artigo focaria, depois, a importância deste inventário para obviar aos

> "frequentes vandalismos e roubos, que mais estragos téem feito do que os seculos. A solidez da construção, e a excelente qualidade do material geralmente o granito, tem garantido o bom estado de muitos edifícios, mas por isso mesmo recommenda o conferente a devida cautela com as restaurações."[104]

A frequência destes atentados levaria Joaquim de Vasconcelos à sensível questão dos restauros:

> "Se as obras da Sé Velha de Coimbra se distinguem por uma reintegração criteriosa, não se póde dizer o mesmo das tentativas feitas na Sé de Lisboa, que são uma verdadeira reconstrução, deplorável nos seus resultados, porque se inventa o que nunca existiu."[105]

A polémica questão do restauro da Sé de Lisboa por Fuschini, estudada por Lúcia Rosas[106], era aqui levantada. Caracterizaria, depois, a arquitectura românica, a sua decoração e a tumulária, chamando a atenção para a escassez de sepulcros e para o consequente estudo da sua iconografia. Relacionaria a iluminura dos sécs. XI e XII com a gramática decorativa da escultura românica, anotando a falta de

[103] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[104] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[105] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[106] Rosas, L. (1995). *Monumentos Pátrios - A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*. Dissertação de doutoramento em História de Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação dos Profs. Doutores Artur Nobre de Gusmão e Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

frescos. Abordaria, igualmente, as artes decorativas da época, socorrendo-se da excelente publicação espanhola, editada entre 1856-81, *"Monumentos Arquitectónicos de España"*, não esquecendo a escassez "das competentes estampas portuguezas (é mais uma pobreza para quem pretende estudar entre nós) [...]". Por fim, Joaquim de Vasconcelos apelaria

> "[...] para os trabalhos do snr. Marques Abreu, que recomendou ao auxílio e à protecção efficaz do público esclarecido, e especialmente do governo e dos estabelecimentos officiaes que ele administra. Devem todos concorrer para auxiliar o corajoso e emprehendedor artista, que deu um exemplo de desinteresse, de amor da Arte e de affeição ao estudo muito raro, a que deve corresponder o applauso ideal e também o auxilio material."[107]

A exposição encerraria no dia 12 de Janeiro, oito dias depois da sua abertura.

> "foi visitada por quanto nesta cidade há de mais distinto na arte, e todos a acham um valiosíssimo documento representativo do que de mais digno de conservar-se e subtrair-se aos vandalismos da ignorância existe ainda, como relíquias do passado, por todo o País, e muito especialmente no norte."[108]

Era avançada a realização da exposição em Lisboa, como era intenção inicial, que não se realizaria.

Marques Abreu recordaria a exposição e a sua repercussão no meio cultural do Porto:

> "Em Janeiro de 1914, realizou o director desta revista, no Ateneu Comercial do Porto, uma exposição de trabalhos fotográficos obtidos nas suas peregrinações aos monumentos românicos do Norte do país, obedecendo ao propósito de tornar conhecido do público aquele nosso ignorado património arquitectónico. Era a resultante dum paciente e demorado labor, realizado em obediência a um velho programa cuja realização se impusera a si mesmo, para satisfação do seu

[107] *O Comércio do Porto*, 6.1.1914.
[108] *A Capital*, 11.1.1914.

> espírito propenso ao estudo e investigação do passado. [...] Abriu [...] por uma assistência numerosa e distinta, em que figurava tudo o que havia de mais ilustre em nosso meio – na arte, na literatura, na ciência, no comércio e na indústria, não faltando as pessoas representativas, as senhoras da nossa primeira sociedade, vindos de muitos pontos do país arqueólogos distintíssimos e párocos das aldeias onde haviam sido fotografados os monumentos. [...] Mas o que todos ignoram, sem dúvida, é que a exposição, em si, esteve longe de obter o êxito que era de esperar. Nem a lição magistral do mestre, nem a prodigiosa riqueza monumental revelada pelos trabalhos fotográficos expostos conseguiram atrair as atenções do público, despedaçando a grossa camada de gelo que lhe tolhia a visão do passado e nele esmagava o culto e a admiração por aqueles eloquentes testemunhos de fé e de patriotismo dos nossos maiores. [...] ".[109]

A análise fria, do seu autor, sobre a primeira experiência de uma exposição monotemática, que classificaremos de inovadora e pioneira, está aqui bem expressa, numa linguagem mista de crítica e de tristeza perante um público desinteressado e pouco empenhado no passado do país.

Encontrámos o programa que delineara: estudo e investigação do passado, colaboração do clero local e dos 'arqueólogos' no inventário, uso intensivo da fotografia, orientação por um investigador creditado, divulgação e protecção do património arquitectónico.

Ultrapassando as temáticas usuais das exposições de fotografia da época, centradas em retrato, paisagem, cenas de género encenadas e costumes, apresentar-se-ia imbuída de um propósito pedagógico e divulgador, de índole científica - início do futuro arquivo gráfico do românico português -, e positivista, próxima do espírito republicano do ensino das bases programáticas que iriam desvendar novos caminhos no campo da história da arte medieval portuguesa, a partir de um grupo escolhido de fotografias de monumentos românicos, contemporâneos do 'nascimento de Portugal'.

[109] *Ilustração Moderna*, nº 40, Fevereiro de 1930.

3.1.3. Da estrutura da exposição.

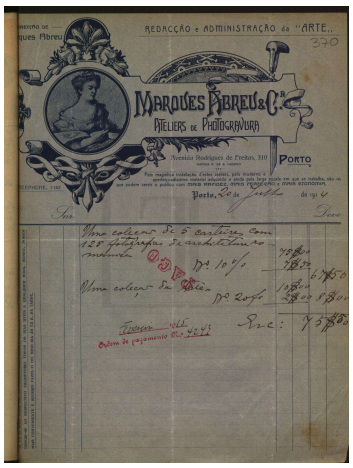


Fig. 18 - Factura de MA 1914

A exposição constava, na verdade, "de 162 clichés, sendo 131 de construções de estylo românico, e os restantes compreendendo costumes e paysagens do Paiz."[110] Esta notícia permitir-nos-ia determinar, com precisão, a sua dimensão e estrutura. Tínhamos um núcleo de 125 fotografias, agrupadas em 5 carteiras. As ampliações, referidas na Imprensa, seriam em número de seis. As restantes 31 fotografias desdobrar-se-iam em retratos, paisagens e costumes dos locais onde os monumentos se localizavam. A *Arte* apresentara, ao longo dos seus 8 anos de vida, 9 paisagens e um retrato, que não integrariam esta exposição, pelo que estamos perante 31 fotografias inéditas realizadas pelo autor [111].

Conhecemos algumas destas 31 fotografias de *Costumes e Paisagens* através da imprensa ilustrada, tendo sido identificadas a partir das revistas *Ilustração Portuguesa*[112], *O Occidente*[113] e *A Capital*[114].

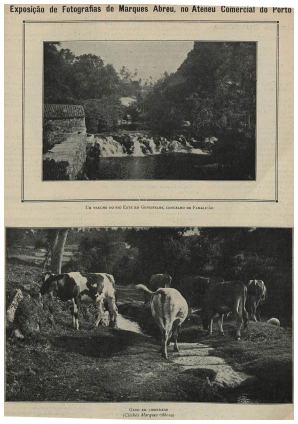


Fig. 19 - *O Occidente* nº 1265/20.2.1914

Paisagem:

1. Um trecho do rio Este em Gondifelos, concelho de Famalicão.

2. Gado em liberdade.

[110] *A Capital*, 3.1.1914, p. 2.
[111] "A Velhice" apresenta-se com outra legenda: "Gandara". Outras integrarão a "Vida Rústica", de 1924.
[112] *Ilustração Portuguesa*, nº 416, 9.2.1914: 182-183 - "arquitectura romântica" [?].
[113] *O Occidente* nº 1264, 10.2.914: 42-43 - artigo assinado por Aarão de Lacerda -, e nº 1265: 53-55, só com fotografias de género.
[114] *A Capital* nº 1277, 21.2.1914, na 1ª página. A fotografia da Igreja de Gandara, acompanha a notícia da exposição poder ser reposta em Lisboa.

Costumes:

1. No adro.
2. Jovem Camponesa.
3. Volta do trabalho.
4. Ceifadora (Minho).
5. Velhice - Ig. de Gândara.



Fig. 20 - O Occidente nº 1265/20.2.1914

Desconhecemos os temas das restantes 24, mas Joaquim de Vasconcelos elucidar-nos-ia ter uma ideia:

> "O artista não pretendeu com a sua machina fixar apenas a imagem dos monumentos; quiz evocar os acordes de uma symphonia em que todos tivéssemos um quinhão. É assim que deveis entender a significação d'essa esfolhada preciosa, à sombra dos muros de Nossa Senhora de Negrellos, o gesto do pastôr, o feitio do carro com seus bois pacientes, o rumor do açude, o bulicio da azenha, a intenção do conversado no adro silencioso, ou a espera da namorada sobre a eira carregada de milho." (Abreu & Vasconcelos, 1918: 12)



Fig. 21 - Bravães *Il. Port.* nº 416/9.2.1914

Em 1924, Marques Abreu lançaria *Vida Rústica*, obra constituída por paisagens, retratos e cenas de 'género', perfazendo 31 fotografias. Três eram idênticas às aqui apresentadas, mas apresentando novas legendas. Seria possível que grande parte integrasse esta obra, mas não tivemos dados suficientes que sustentassem esta afirmação.

A *Ilustração Portuguesa* publicaria duas fotografias que não constavam da carteira 4:

uma, de Bravães, com enquadramento diferente - uma vista longitudinal de alçado, da abside para a fachada, vendo-se a porta lateral;

uma vista da porta principal de Paço de Sousa, cujo enquadramento é mais amplo, captando parte do enrolamento barroco que lhe está sobranceiro.

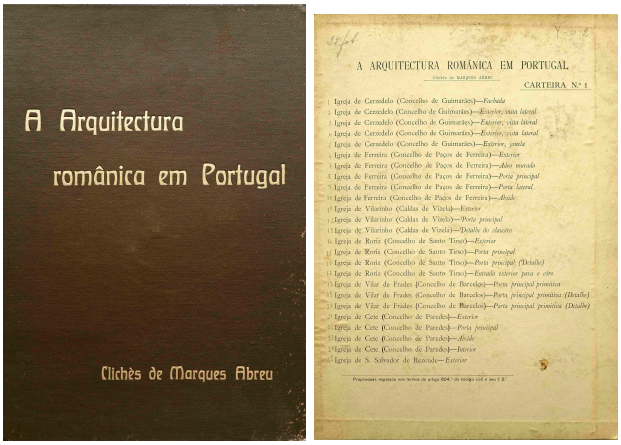


Fig. 22 - Álbum e índice *A Arquitectura Românica em Portugal* - ANBA

Pensamos que integrariam as 6 ampliações presentes, onde "sobressaem dois aspectos da Sé Velha de Coimbra" [115], pelo que dispomos, agora, de 4 ampliações identificadas.

A Academia Nacional de Belas Artes possui um 'álbum', intitulado *Arquitectura Românica em Portugal*, composto por 5 carteiras, tendo cada uma 25 fotografias, num total de 125. O documento que prova a sua aquisição, pela Comissão de Arte e Arqueologia, está datado de 20 de Julho de 1914. A quantia exacta, 67$50 (desconto de 10% para os 75$00), foi paga a *Marques Abreu & Ca., Ateliers de Photogravura.* [116] Estes dois documentos permitiram-nos reconstituir, detalhadamente, a exposição de 1914. Os campos das **Carteiras** (5), desdobravam-se em **Monumento/Concelho**, **Legenda** e **Foto** (v. Anexos - Quadro 1, p. 1)



Fig. 23 - *Arte* nº 61, Jan. 1910

Os monumentos integrantes de cada carteira não apresentavam, entre si, qualquer ligação ou correlação de ordem geográfica, cronológica, ornamental ou de proximidade. Pensamos que estas sequências de monumentos reflectissem excursões ou visitas efectuadas. De facto, Marques Abreu fizera uma importante excursão, entre finais de Setembro e inícios de Outubro de 1909, noticiada na *Arte*[117], sendo acompanhado por Eleutério da Fonseca - disponibilizou carro e motorista -, José de Figueiredo, Luciano Freire e Francisco Moreira d'Almeida[118] realizando "uma importante viagem de estudo por Amarante, Lamego, S. João de Tarouca,

[115] *Jornal de Notícias*, 7.1.1914 - Architectura românica em Portugal: A exposição de photographias de Marques Abreu.
[116] ANBA - Livro de Despesas 1907-07-02/1916-12: PT-ANBA-ANBA-C-004-00003_m0743, [em linha], acedido em 21.7.2012. DGARQ.
[117] *Arte* nº 61, Janeiro de 1910, p. 10.

Salzedas, Ferreirim, Moimenta da Beira, Viseu, Coimbra e Aveiro, onde foram recolhidos 80 clichés, que serão, por sua vez, publicados na Arte."[119] Olhando para a lista de concelhos, identificámos os monumentos: de Amarante, o Mosteiro de Travanca e a Igreja de Freixo de Baixo; de Lamego, Balsemão; o Mosteiro de S. João de Tarouca; e de Coimbra, a Sé e o Mosteiro de Celas.

Tarouca, Salzedas, Lamego, Ferreirim, Moimenta da Beira, Viseu, Coimbra e Aveiro enquadrar-se-iam "num minucioso estudo dos quadros mais dignos de menção, de epocha remota, provavelmente do seculo XV, encontrados em mosteiros d'essas localidades,"[120] realizado por José de Figueiredo, que agradeceria a Marques Abreu "a grande excursão" e "o encantador passeio que fizemos a S. João de Tarouca. Você é o ideal dos companheiros." O fotógrafo J. Coutinho, que colaborava directamente com José de Figueiredo - ANBA e MNAA -, consideraria as fotografias "magníficas", porque "sabe bem avaliar as condições em que V. as fez."[121]

Analisando quantitativamente os 42 monumentos fotografados, só sete distribuir-se-iam pelos distritos da Guarda, Viseu e Coimbra, o que equivaleria a 5,6% do total das 5 carteiras. De facto, a principal incidência do românico fotografado - 94,4% - encontrar-se-ia nos monumentos associados à 'génese' de Portugal e ao território a ela associada, proposição assumida por inteiro pelo seu autor, localizando-se nos actuais distritos do Porto, Braga e Viana do Castelo 35 dos 42 monumentos fotografados. Esta escolha inscrever-se-ia nos estudos de Joaquim de Vasconcelos e de Manuel Monteiro sobre o Românico português, realçando que "O que faltava era fotografar e tornar mais conhecidas pela imagem."[122]

Seria esta a principal motivação da acção de Marques Abreu quanto à necessidade de inventariar fotograficamente a arquitectura românica nas suas

---

[118] Futuro director do Museu Grão Vasco e seu organizador.
[119] A excursão é descrita no *Campeão das Províncias*, de 2.10.1909, que acrescenta Quinta da Várzea, Aguiar da Beira, Quinta da Insua, Mangualde e Tábua, bem como o estudo da pintura no Museu de Aveiro, acompanhados por Marques Gomes, e na *Beira Alta*, de 3.10.1909.
[120] *Arte*, nº 61, Janeiro de 1910, p. 10.
[121] Carta de 23.11.1909, de José de Figueiredo para MA, onde são referidos os artigos para a *Arte* sobre os "quadros de s. Vicente".
[122] V. nota 64.

múltiplas facetas, projecto que contaria com o apoio e companhia de Joaquim de Vasconcelos. Aarão de Lacerda, nas suas *Crónicas de Arte*, não só consideraria Marques Abreu "como um dos que mais teem trabalhado no estudo de românico entre nós" (Lacerda, [1914]:, 145), como o trabalho que tinha vindo a desenvolver era "apenas conhecido d'alguns amigos espirituais com quem conversa" (Lacerda, [1914], 146). E acrescentaria "a acção tenaz que tem exercido para a descoberta de elementos e para o complemento dos estudos feitos na archeologia monumental portugueza" (Lacerda, [1914], 146), revelando as fotografias "dos monumentos especialmente descobertos por Marques d'Abreu: a Egreja de Freixo de Baixo [...]; a Egreja de Villa Boa de Quires [...]; por último a Egreja de Lourosa [...]" (Lacerda, [1914], 148).

Pelos elementos analisados, Marques Abreu não assumiria a postura de um investigador ou historiador de arte, mas a de um 'arqueólogo do olhar', que recolheria os documentos dispersos e os colocaria à disposição dos especialistas mais abalizados no estudo da arquitectura medieval. Não era um olhar superficial e de amador, mas uma visão globalizante, onde procuraria isolar os detalhes para fundamentadamente reconstruir uma unidade, consubstanciada na 'boa fotografia',[123] para a qual concorreriam todas as informações que iriam sedimentar uma obra em permanente movimento, arquivo para futuros trabalhos de investigação, e memória visual e documental do que fora a arquitectura românica prévia aos restauros que a DGEMN, a partir de 1929, iria incrementar.

E uma segunda preocupação, a de salvaguardar este património artístico e monumental do vandalismo, do desinteresse e da incúria humana e institucional, que conduziria a uma terceira preocupação, dela decorrente: a da sua preservação e consequente restauro, quando necessário.

Esta linha de pensamento começar-se-ia a afirmar, de forma discreta, na *Arte,* crescendo na Exposição de 1914, onde a sua fotografia evidenciaria uma "aproximação humanística", por "evocar a experiência humana, a emoção" (Maré, 1961, 23) e o respeito e admiração pelo tema abordado. O lançamento da

[123] Por 'boa fotografia' identificamos a que encerra em si a informação necessária e suficiente, onde o factor de atractividade não é o prioritário. Falamos do documento, do registo (Record/Survey) que Eric de Maré equipara à "informação documental precisa para uso de historiadores, de estudantes, [...]" (Maré, 1961, 25).

Ilustração Moderna, em 1926, alteraria estruturalmente este posicionamento inicial, pois assumir-se-ia como o arauto da política de restauro, sob a égide do Ministério da Instrução, liderado por Alfredo de Magalhães, num entendimento cada vez mais interventivo.

O ano de 1929, com a criação da DGEMN, marcaria a aproximação da *Ilustração Moderna* e do seu proprietário ao Eng. Henrique Gomes da Silva, recém nomeado director-geral. Assistiríamos ao incremento das notícias e artigos relativos à divulgação das actividades de restauro desta instituição, com evidente personalização das figuras do seu Director-geral e do Director dos Monumentos do Norte, Baltazar de Castro, atingindo níveis encomiásticos e propagandísticos que tornariam a *Ilustração Moderna* no seu órgão oficioso, levando à comunidade científica e ao público interessado um conjunto de informações cruciais para a visibilidade e aceitação das actividades da DGEMN.

3.1.4. Da fotografia



Fig. 24 - Boelhe (ANBA)



Fig. 25 - Sé-velha de Coimbra (ANBA)

Dum total de 125 fotografias, que englobavam 42 exemplares, incluir-se-iam os túmulos integrados nos monumentos, com excepção dos dois de Paço de Sousa, apresentados isoladamente, mas integrando o conjunto de imagens do monumento. Esta opção confirmava a nossa hipótese de não existir um nexo temporal ou geográfico na sequência dos monumentos. Marques Abreu dera prioridade aos enquadramentos **exteriores** (99), representativos de 79,2% do total de 125, atribuindo-lhes as seguintes legendas:

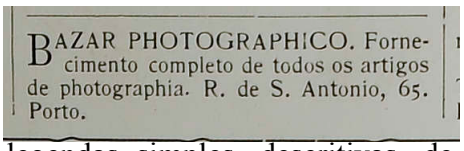
- exterior, porta principal e seus detalhes, porta lateral, abside, vista longitudinal, porta da torre, janela, frontaria, fachada, adro murado, entrada exterior para o coro, vista exterior da capela-mor.

O **interior**, onde incluímos os claustros e os túmulos, representava 20,8%, com as seguintes legendas:

- interior e seus aspectos, claustro e detalhe do claustro, detalhe do arco triunfal, um trecho da capela-mor, vista interior tirada da capela-mor, capitel, detalho do arco cruzeiro, e os túmulos identificados pelos seus jacentes.



Fig. 26 - Câmara Bazar Photo de MA


BAZAR PHOTOGRAPHICO. Fornecimento completo de todos os artigos de photographia. R. de S. Antonio, 65. Porto.

Fora intenção do autor optar por legendas simples, descritivas, de fácil apreensão, com imediata interligação com o objecto fotografado.

No campo técnico, utilizara uma câmara de madeira de grande formato - maioritariamente 'chapas' de 18x24cm -, de fole, com báscula frontal, que adquirira no *Bazar Fotográfico*[124]. A publicidade a esta casa fotográfica portuense, tanto na *Arte* como na *Ilustração Moderna*, atestaria os laços comerciais entre as duas casas: *Bazar Fotográfico* e *Ateliers de Fotogravura e Simili-gravura, de Marques Abreu*.

Marques Abreu optaria por abordagens directas, com enquadramentos que privilegiavam as fachadas e alçados, onde se englobavam os portais, principal e lateral. Seriam realizados a partir de uma distância que qualificámos de próxima, obrigando o autor ao uso das capacidades de correcção da perspectiva que a câmara, de fole, proporcionaria, e o recurso a objectivas grande-angulares. Estas equações fotográficas remeteriam para a formulação de um modelo de fotografia de arquitectura elaborado, em meados dos anos 50 do séc. XIX, por Édouard Baldus e pelos irmãos Bisson, a par de outros fotógrafos associados à *Mission Héliographique*[125] - Gustave Le Gray e O. Mestral, Charles Nègre, Henri Le Secq, H. Bayard e o próprio Baldus -, proposta por Prosper Mérimée, da *Comission des Monuments Historiques* de França.

[124] Localizava-se na rua Sto. António 65, Porto.
[125] A denominada Mission Héliographique pretendia inventariar alguns monumentos nacionais franceses e o seu estado físico, usando a 'fotografia'. Cfr. O estudo de Anne de Mondenard. (1997, Mai). La Mission Héliographique: mythe et histoire. *Études Photographiques* 2, 60-81

Esse modelo formal exploraria a visão do arquitecto e do arqueólogo, apresentando os edifícios segundo dois enquadramentos bem definidos: de frente, privilegiando a fachada, e obliquamente, enquadrando um ponto de vista longitudinal, envolvendo o edifício tridimensionalmente, jogando com a luz, a sombra e a profundidade de campo, e com um posicionamento da câmara que evitasse os erros de perspectiva, evitando leituras erróneas das dimensões do edifício, pelo recurso ao movimento de báscula, quando necessário. O posicionamento da câmara, numa fase inicial, encontrar-se-ia ao nível médio da fachada, simetricamente, caminhando depois para um posicionamento mais baixo, obrigando ao basculamento da objectiva para correcção da perspectiva, ao mesmo tempo que criaria um primeiro plano sobredimensionado ou subdimensionado, consoante o propósito final do fotógrafo.

Esta solução de enquadramento seria explorada pelos irmãos Neurdein, entre os anos 1870 e início do séc. XX, cuja empresa fotográfica se especializaria em fotografia de arquitectura medieval, condicionando o modelo de fotografia praticado pelos diversos fotógrafos profissionais e amadores nesta área (Horste, 2002) . Os Fratelli Alinari, de Florença, seguindo padrões semelhantes, optariam pela representação arquitectónica em alçado, numa visão bidimensional e frontal, ou em perspectiva, para uma tridimensionalidade que privilegiaria o isolamento do edifício, num rigor compositivo, despojado e austero, de linhas arquitectónicas precisas, onde o elemento humano apareceria com dupla função perspéctica e social (Maffioli, 2003).

Marques Abreu, nas suas múltiplas vistas de exteriores, procederia de forma análoga. A sua biblioteca fora alienada nos anos 70 do séc. XX, pelo que não dispusemos de informação sobre possíveis influências no seu trabalho. No entanto, olhando para o acervo fotográfico, aproximar-se-ia do modelo praticado por Biel, Cunha Moraes e outros fotógrafos, como Sartoris, de Coimbra, Rocchini e Carlos Relvas, de Lisboa, isto é, aqueles que se dedicariam e publicariam álbuns de fotografia de arquitectura monumental em Portugal.

A diferença marcante na sua fotografia seria a abordagem humana e emotiva[126], e na forma como progrediria no entendimento do edifício: fotografava fachadas e alçados, explorando portais, absides e detalhes de decoração - cachorrada, arquivoltas, capiteis, janelas -, torres sineiras e defensivas, e outros 'fragmentos' arquitectónicos, integrados ou não. Anteciparia, e este aspecto diferencia o seu trabalho de forma inovadora, o que Eric de Maré consideraria fundamental na fotografia de arquitectura: todos os detalhes deveriam concorrer para a globalidade da imagem (Maré, 1961: 22).

De certo modo, Marques Abreu obedeceria ao que David L. Ames definira como os 6 enquadramentos básicos que traduziam o conhecimento fotográfico necessário para documentar estruturas históricas, de qualquer período[127]:

a. fachada e um alçado;

b. abside e um alçado;

c. fachada só;

d. envolvência do edifício e integração na paisagem (urbana ou rural);

e. elementos principais como portais, frestas, decoração, detalhes;

f. interiores.



Fig. 27 - J. Vasconcelos e MA c. 1907

No projecto de inventário da arquitectura românica, o número de fachadas de frente restringir-se-ia a 6. Contrariando a dominante da simetria, adoptaria um enquadramento baixo, recorrendo ao movimento de báscula da câmara, elevando a objectiva e corrigindo a perspectiva. De certo modo, aproximar-se-ia do modelo dos Irmãos Neurdein na abordagem da arquitectura medieval francesa. Tal como eles, era a própria coerência estrutural das igrejas que determinaria o resultado fotográfico final. O facto de Joaquim de

[126] Detectável a sua presença, discretamente, nalgumas fotografias que realizou.

[127] Ames, D. (1997). *A Primer on Architectural Photography and the Photo Documentation of Historic Structures*. Delaware: Center for Historic Architecture and Design, University of Delaware. Disponível em http://udspace.udel.edu/handle/19716/2831. Acedido em 11.4.2013.

Vasconcelos o acompanhar com alguma frequência, e de este escolher os enquadramentos e detalhes pretendidos, levaria Marques Abreu à construção de um padrão fotográfico que atestaria o seu entendimento da estrutura arquitectónica medieval e, em particular, a do românico, com enfoque nos detalhados e ampliações. Autonomizar-se-ia em 'excursões', individuais ou com amigos, aproveitando soberanamente os ensinamentos criteriosos de um investigador de arte e arqueólogo.

Verificamos que os modelos francês e italiano não serão adoptados, na sua integridade composicional, por si, pois privilegiaria deliberadamente o enquadramento angular e oblíquo dos edifícios, permitindo a dupla leitura da fachada e do alçado lateral, ao mesmo tempo que proporcionaria a percepção da massa arquitectónica, do volume e da sua ocupação espacial, numa coesão formal que primaria pela simplicidade. O jogo dos detalhes creditaria e ampliaria esta percepção da arquitectura medieval. A escolha deliberada deste enquadramento estaria patente no seu elevado número: 22.

Tal como o investigador de arte, Marques Abreu abordava o edifício, numa permanente deambulação de procura e descoberta, escolhendo outras perspectivas dos alçados, das torres sineiras, integradas ou não no edifício, das absides, da diferente volumetria das cabeceiras, numa constante procura dos elementos diferenciadores ou comuns aos diferentes monumentos, na prossecução de uma tipologia que Joaquim de Vasconcelos tentaria construir, posteriormente. Era a abordagem de um 'fotógrafo amador' de arquitectura monumental, dominando a sua linguagem específica, procurando estabelecer uma relação directa entre a prática 'profissional' e 'amadora' da fotografia. Esta relação radicaria no domínio da luz[128], no sentido da volumetria, da escala e da monumentalidade, no equilíbrio, na qualidade da objectiva[129], mas também no diferente, na decoração, no elemento estrutural diferenciador, no detalhe, ou mesmo na ruína honrosa, em permanente

[128] 'É pelo sentimento da luz que se define o artista.' Nadar [Félix Tournachon]. (1899). *Quand j'étais Photographe*, Paris: Ernest Flammarion..
[129] "Jamais je n'admettrai de l'objectif qu'il ne me rende point ce qu'il voit." (Nadar, 1899, 86).

descoberta, conciliando volumetria e paisagem, numa linguagem de cultura visual, com a fotografia encarada como um "pensamento aberto"[130].

> "No românico, a arquitectura do edifício está exposta numa demonstração franca de carga e suporte, e na definição da unidade do vão como unidade essencial de espaço - articulada no interior por pilares e no exterior por contrafortes - como também pela elaboração de molduras e arquivoltas que visualmente salientam a espessura da construção parietal românica." (Horste, 2002, 284)

Mas seria nos portais, principal e lateral, e nos seus elementos estruturantes e decorativos, que recairia a sua atenção, jogando deliberadamente com as texturas e com a relação do espaço, reflectindo o sábio manuseamento da luz disponível. Em número de 46, o seu peso coincidiria com a importância que lhes seria atribuída por Joaquim de Vasconcelos, para além de exteriorizarem um elemento identificador e visualmente atractivo para o visitante. Seria a partir deles que se poderiam construir lendas e mitos que atraíssem o futuro visitante, assim se valorizando a identidade local.

Analisemos, detalhadamente, as fotografias de cada carteira do Álbum da *Arquitectura Românica em Portugal*, pertencente à ANBA, que poderemos encontrar descritas no quadro **1**, nos Anexos:

Carteira 1:

1. A Igreja de Cerzedelo (5 enquadramentos):

A verticalidade da fachada, ladeada pela torre sineira, e antecedida por pequeno murete aberto, é acentuada por duas árvores que enformam a zona do






[130] Maresca, Sylvain. (1995). Questions sur la question. La Photographie est-elle une image pauvre ? *La Recherche Photographique*, nº 18, 8-9.

portal e da fresta que se lhe sobrepõe. Contornando a torre sineira, pela esquerda, Marques Abreu desloca-se em direcção à porta lateral, alpendrada, enquadrando o alçado lateral e a torre sineira no seu enfiamento. Dá-nos duas imagens sequenciadas: na primeira, privilegia a arcada e tímpano de uma porta lateral semi-soterrada e a torre sineira, onde duas figuras humanas - uma delas o próprio fotógrafo -, nas escadas, dão a escala dimensional do edifício. Na segunda, prolonga esse enquadramento, estendendo-o até ao beiral que protege a porta lateral, proporcionando-nos a verdadeira dimensão da igreja e a complexidade da sua volumetria, visível nos dois corpos, o primeiro mais baixo, o segundo mais



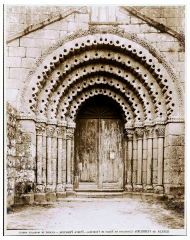
alto, indicadora de períodos diferenciadores da sua construção. Na 4ª imagem, o autor acentua essa complexidade estrutural: dois corpos perpendiculares, a nave e a cabeceira, ambos com o seu portal, sendo o da 1ª de volta inteira, alpendrado, e o da 2ª, ogival. A escala é dada pelo elemento humano, de chapéu de abas, sobretudo e socos, figura hierática e tão "vetusta" quanto a igreja. Marques Abreu recorrerá, com alguma frequência, à presença humana como escala e como humanização do espaço arquitectural. A última imagem mostra uma fresta ogival, de dois lumes, entaipada, eventual indiciador da protecção contra assaltos.

2. <u>Ferreira</u> (5 imagens):





Marques Abreu privilegia um enquadramento oblíquo, englobando fachada, com adro murado e torre sineira, e alçado norte. Sob esta, três homens sentados, sendo o primeiro o autor. Contornando-a, e o muro aberto por uma porta de volta inteira, apresenta-se o portal, na sua majestade decorativa. Imagem que privilegia a perfeita axialidade e simetria, e a informação detalhada





da gramática decorativa nele presente. A porta lateral, menos decorada, é abordada do mesmo modo. Se nesta a luz é uniforme, naquela a luz modela, obliquamente, capiteis e arquivoltas. Por último, e



inusitadamente, Marques Abreu enquadra a abside enchendo todo o negativo, numa vista cavaleira, ao nível da fresta, acentuando a verticalidade dos contrafortes e da cachorrada envolvente, sem descurar a excelente visibilidade da plataforma inferior, sem vegetação.

3. Vilarinho (três fotografias):




A fachada, com enquadramento SO, estrutura a volumetria de um primeiro corpo, ao qual se adossa a torre sineira, quadrangular, desfasada a Este, mas denunciando a verdadeira frontaria, que se adivinha pela empena mais alta e pelo óculo. Esta é-nos dada na 2ª imagem, na qual enquadra o portal, sob alpendre profundo, ao mesmo tempo que divisamos, pela porta semi-aberta, o altar ao fundo. Antecedendo o portal desenvolve-se uma escada à direita, fonte de iluminação que provém dessa escada, lembrando uma célebre fotografia de Frederick Evans, da catedral de Wells, "A sea of steps", de 1903. A comparação poderá parecer excessiva, mas o enquadramento, tomadas as devidas dimensões de ambos os edifícios, parece filiar-se naquela, embora o pendor pictorialista de Evans não encontre eco em Marques Abreu. Desconhecemos se conheceria o trabalho de F. Evans. O que resta do claustro de Vilarinho é apontado, reforçando a sua ligação ao templo no seu eixo Sul.




4. Roriz (4 fotografias):






a localização de Roriz autoriza o recurso a esta solução - vista longitudinal, mostrando uma certa indefinição entre a casa adjacente e a fachada e portal da

igreja. O alpendre, que corre ao longo da parede da nave, permite divisar as três frestas. Este enquadramento vertical reforça, visualmente, a enorme altura do templo e a arcatura superior, bem como o topo da torre sineira, à esquerda. Devido ao exíguo espaço entre o portal e a casa adjacente, viu-se obrigado a fotografar o portal obliquamente. O uso de uma grande angular, sem grandes distorções ópticas, permitiu-lhe uma visão completa dos capiteis e arquivoltas, e respectiva decoração. A própria iluminação, perto do meio dia, ajudou na excelente legibilidade. A última imagem, apesar de apontar a entrada para o coro, atesta o carácter acentuadamente rural do edifício e suas cercanias.

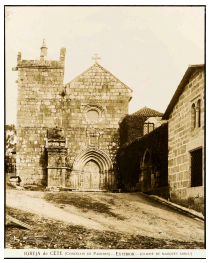
5. Vilar de Frades (3 fotografias):





As 3 imagens privilegiam o elemento decorativo que envolve o portal do antigo mosteiro. Exceptua-se a visão global deste, onde a presença humana, numa postura próxima do dandy, de uma certa displicência - o spleen - se distancia da beleza decorativa do espaço envolvente, sob iluminação uniforme.

6. Cete (4 fotografias):






O enquadramento distante, que engloba a casa senhorial anexa, com janela gótica de dois lóbulos e mainel central, enquadra um muro, com portal de arquivolta boleada que termina na fachada do templo, englobando a torre defensiva à esquerda. Aproximando-se, escolhe o portal, encimado por brasão e ladeado por forte contraforte, equilibrando a composição. A abside é vista de três quartos, permitindo o entendimento da sua volumetria e a ligação com a nave. É a

única igreja, nesta carteira, que descreve um interior, evidenciando a profundidade da capela-mor pela sequência dos 3 arcos quebrados. Esta opção justifica-se pela dificuldade da leitura de um interior românico puro, que os altares de talha impedem.



7. S. Salvador (1 fotografia):

igreja "pobre", alvo de maus tratos e requerendo restauro.

Carteira 2:

1. Cedofeita (3 fotografias):

o alçado fotografado mostra o acrescento, considerado por Joaquim de







Vasconcelos como espúrio, agora acentuado, pois cobre a fachada. A fotografia do portal evidencia-o, com as paredes do nártex a dificultarem a sua iluminação uniforme. A porta lateral, excelentemente iluminada, é enquadrada na sua totalidade. O *Agnus Dei*, inscrito no tímpano, será, mais tarde, adoptado por Marques Abreu como marca da contracapa em algumas publicações.

2. Sé velha de Coimbra (3 fotografias):





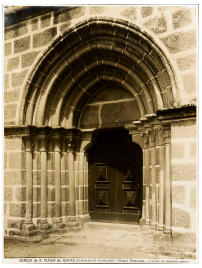
o enquadramento permite a leitura do alçado norte, onde se inscreve a Porta Especiosa, ainda com as estátuas nos seus nichos, e a fachada, depois da campanha de restauro dirigida por António Augusto Gonçalves[131]. Na fonte, localizada na parte inferior direita, uma nota pitoresca é dada pelas duas crianças transportando os cântaros de água. Negativo cheio,

[131] Visíveis andaimes à direita da fachada, datando a fotografia.

deixando pouco espaço livre, com o primeiro plano inscrito pelo adro fronteiro à fachada. O portal, captado obliquamente, da direita para a esquerda, e a partir de um plano inferior, revela a insuficiência da grande angular para um enquadramento frontal. Por outro lado, as arquivoltas não foram fotografadas na sua totalidade, antes cortadas no seu coroamento. Os pilares e os capiteis, do lado esquerdo do portal, estão bem delineados pela boa iluminação. A 3ª imagem, em enquadramento oblíquo, percorre o interior, destacando a galeria superior e a nave central, próximo do transepto, traduzindo a complexidade estrutural do edifício, e a sua teoria da luz.



3. <u>S. Tiago das Antas</u> (3 fotografias):





duas incidem nos portais principal e lateral. Se na primeira, vista obliquamente, transcreve, correctamente, capiteis, arquivoltas e tímpano, revelando a sua profundidade relativa, na porta lateral, com decoração mais complexa, a leitura é dificultada pela vegetação que tapa parcialmente a arquivolta. A legenda da 3ª imagem, *"detalhe do arco triunfal",* determina a sua localização, com as duas colunas, encimadas pelos capiteis decorados, a revelarem insuficiente informação. Este enquadramento justifica o entendimento directo do românico - animais afrontados -, em detrimento da decoração azulejar. Atente-se na pequena caixa de esmolas "Para Nossa Senhora da Conceição e Almas", com estas envoltas em chamas, verdadeiro *puntus* barthesiano.

4. <u>Jasente</u> (1 fotografia):



A delicada figura feminina, no meio da composição, determina a escala, com a fachada caiada, à direita, parcialmente tapada pela árvore fronteira. A torre sineira

prolonga o alçado, construindo um 'pórtico' com o tronco à esquerda. A diagonal, delineada desde a abside à torre sineira, divide em dois planos distintos esta imagem: a paisagem na metade esquerda, a ruralidade religiosa na direita, em perfeita comunhão.

5. S. Vicente de Sousa (2 fotografias):




a aproximação clássica de um plano geral - fachada, alçado sul e torre sineira ao fundo - privilegia a leitura do portal na sua complexidade decorativa e formal. Na obscuridade da porta, entrevê-se a figura do fotógrafo.

6. Póvoa de Mileu (2 fotografias):



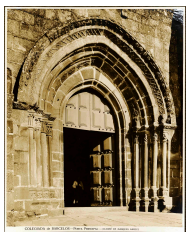
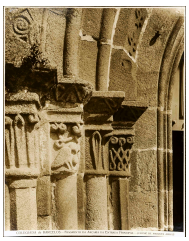

a pequena capela da Guarda apresenta-se como uma das mais distantes localizações desta série de igrejas. Dois enquadramentos simples, o primeiro no sentido O-E, com perfeita visualização do lado sul da nave, o segundo E-O, privilegiando a abside e a sua integração na nave.

7. Landim (2 fotografias):




Mosteiro fortemente alterado, com a preocupação em elucidar os elementos mais antigos. A 1ª segue o modelo da frontaria/alçado, com um primeiro plano distante, de modo a enquadrar a torre sineira, e a 2ª perde parte do aspecto informativo, causado pela excessiva vegetação.

8. Barcelos (5 fotografias):



A qualidade composicional mostra-se determinante. A fachada, simétrica e frontal, considerada no seu todo, é enquadrada a partir de um plano ligeiramente abaixo do ponto médio. Nota-se um ligeiro movimento de báscula para compensação. O portal é fotografado obliquamente para enfatizar a sua profundidade, sem descurar a rica decoração, explorada em duas fotografias onde a excelente profundidade de campo garante a correcta fonte de informação. O interior, em panorama oblíquo, explora o espaço das três naves e a sua filiação românica.

9. Rates (4 fotografias):





segue um padrão iniciado em Barcelos. Fachada integral, revelando a volumetria do edifício. A "vista longitudinal" destaca a volumetria do alçado Sul, com a cabeceira invisível, que estava tapada por uma série de construções que só serão removidas posteriormente. O portal, fotografado perto das 11 h da manhã, com uma forte iluminação lateral, não permite uma leitura perfeita, embora o fotógrafo tenha minimizado esse aspecto com uma pequena máscara na impressão. Não sendo grande adepto da manipulação de negativos e positivos, Marques Abreu aplicou uma das técnicas possíveis: equilibrar a forte iluminação lateral no laboratório. O interior do templo é equilibrado com as arcadas e os capiteis, fortemente decorados, numa linha oblíqua bem definida. Esta imagem congrega dois aspectos que desaparecerão: os frescos no intradorso da primeira arcada, e os restantes visíveis nos arcos cegos da capela-mor.



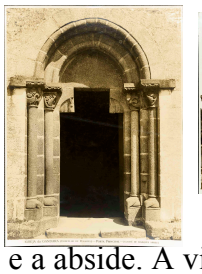
Carteira 3:

1. S. Miguel (Entre-os-Rios) (2 fotografias):



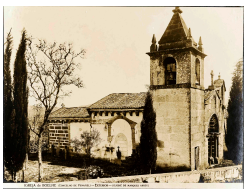
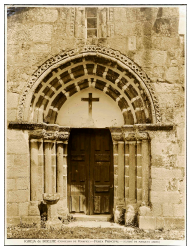

o portal lateral, com as arquivoltas decoradas, antecede a escada que acede à torre sineira; o interior, privilegia o enquadramento do arco triunfal, decorado, ao fundo do qual se divisa o retábulo de talha, em idêntico enquadramento. Não houve recurso a luz de apoio, mas conjugaram-se os diferentes focos de luz provindos do portal, e das frestas da capela-mor.

2. Gandara (3 fotografias):


o alçado sul, que preenche a totalidade do negativo, mostra a porta lateral e a ligação entre o corpo da nave e a abside. A visão frontal do portal principal revela uma decoração restrita aos capiteis. A porta lateral, à frente da qual se perfila uma figura idosa feminina, e andrajosa, procura estabelecer uma dupla ligação entre a idade e o estado da igreja e a desta mulher. Este duplo sentido, originará uma segunda legenda, *"Velhice",* prenunciando a mesma ambivalência de sentido. Não existe pose pré-determinada, ou manipulação, antes um feliz acaso neste instantâneo.

3. Boelhe (3 fotografias):

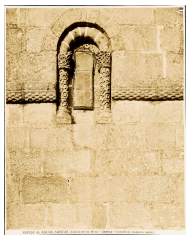

descrição exterior, com o primeiro enquadramento a adir dimensão a partir de um 1º plano assente no murete que separa a igreja do caminho que a serve. O alçado norte sobredimensiona-se em relação à fachada, diminuta. A 2ª imagem descreve a fachada, ligeiramente afundada, dando-lhe um ar de "igrejinha", de pequenas dimensões, que o é, e onde o portal, frontal, de extensa decoração respeita essa dimensão "liliputiana".

4. Águas Santas (6 fotografias):






a pujança arquitectónica mostra-se plenamente, com particular incidência na torre sineira adossada à fachada. Os portais e as naves parecem reduzir-se face à sua imponência. Esta massa volumétrica é determinada pela distância a que o fotógrafo se coloca, com um 1º plano relativamente distante. O portal e a porta lateral não ostentam grande decoração, pelo que Marques Abreu opta por traduzir a profundidade do primeiro e o equilíbrio formal do segundo. Em contrapartida, é na "vista exterior da capela-mor" que aprofunda o elemento diferenciador, ao definir os diferentes volumes que estruturam capela-mor, anexo e zona de confluência entre aquela e a nave central, evidenciando as frestas que iluminam o corpo da capela-mor, e no enfâse posto na pequena fresta, de imbrincada e pesada decoração, ladeada por friso enxaquetado. O interior privilegia o grande arco triunfal e as pesadas colunas que suportam as grandes arcadas que separam as três naves.




5. Santa Maria do Abade (2 fotografias):




o seu isolamento, marcado pela ausência de construções próximas, é confirmado pelo aspecto maciço do templo e da torre sineira adjacente, com aberturas quadrangulares, no topo, e duas portas - da igreja e da torre -, e pelo amplo espaço à sua volta. O portal é singelo, com a decoração localizada maioritariamente nos capiteis. O enquadramento oblíquo e a curta distância são ditados pela decoração pouco relevada.

6. Manhente (2 fotografias):




igreja com semelhanças estruturais com a anterior, mas em que a torre, defensiva, se encontra dissociada do corpo da igreja. O fotógrafo enquadra estes dois edifícios a partir de um primeiro plano amplo, reforçando a importância da torre, justificada pelo seu ar 'mais vetusto'. O portal, de densa decoração geométrica nas arquivoltas, e vegetalista nos capiteis, é enquadrado obliquamente, para que a iluminação melhor evidencie essa decoração.

7. S. Torquato (1 fotografia):



o que resta de um templo românico, evidente no ar de abandono que Marques Abreu procura denunciar.

8. Travanca (6 fotografias):






mosteiro de grande importância, visível no cuidado posto no enquadramento frontal, ligeiramente oblíquo, evidenciando o complexo portal, a marcada volumetria e a imponente massa da torre defensiva, ligada por arcobotante - hoje desaparecido - com função de passadiço. A complexidade do portal é exteriorizada pela parede caiada, que contrasta com o tom escuro do granito. A própria iluminação, por volta do meio dia, ajuda à tradução da volumetria e relevo da decoração dos capiteis. A altura da torre defensiva, implantada num pequeno cemitério, é reforçada pelo próprio posicionamento de Marques Abreu, alteado, traduzido num relativo abaixamento do alçado norte, apesar da evidente dimensão do corpo da nave central e do seu clerestório. A pequena dimensão da porta de acesso da torre, de pesada e complexa decoração,

não assente em colunas, mostra uma rudeza militar. A relação volumétrica e dimensional entre o corpo do mosteiro e a massa da torre é evidente na penúltima fotografia, onde as duas portas estabelecem a base de um triângulo que tem o seu cume no arcobotante de suporte e ligação entre os dois maciços corpos. Perto da porta da torre perfila-se a figura tutelar de Marques Abreu - Joaquim de Vasconcelos. O interior do templo mostra uma iluminação a que não é alheio o alto clerestório, evidenciando, simultaneamente, um despojamento decorativo confinado aos altos capiteis. A verticalidade do espaço é reforçada pelo correcto uso da báscula.





Carteira 4:

1. Balsemão (5 fotografias):







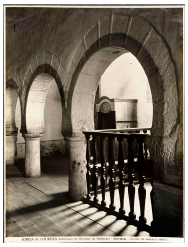




o seu carácter ermo é confirmado pelo enquadramento do com amplo terreno à volta. Nas escadas, a figura de Joaquim de Vasconcelos *"arrepiado de frio, ao cair de uma tarde fria e chuvosa"*[132]. As 2 fotografias do interior permitem vislumbrar uma área reduzida, onde pontificam as colunas de fuste liso e decorado, encimadas por capiteis compósitos. O elemento mais antigo é visível na 2ª fotografia, numa zona de fraca iluminação, suficiente para a percepção desse aspecto. Marques Abreu escolhe um dos capiteis como elemento diferenciador, pela sua beleza formal, terminando este deambular pelo túmulo de Afonso Pires que, pela sua posição, obriga a um enquadramento oblíquo, com a iluminação a destacar o relevo esculturado dos faciais.[133]

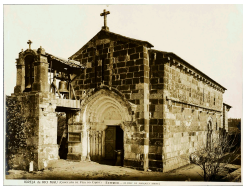
[132] *Arte*, nº 48, 31 Dezembro 1908, 96.
[133] *Arte*, nº 40, 30 Abril 1908, 31: "As fotografias tiradas nas condições mais difíceis de luz, de falta de espaço e de recursos técnicos, sendo até preciso desmanchar a grade (que foi depois recomposta) que circunda o túmulo do Bispo - merecem incondicional louvor".

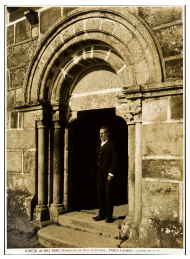
2. Lourosa (2 fotografias):

a grande descoberta de 1909 de Marques Abreu destaca-se pela torre sineira, adossada à fachada, esta caiada de branco, onde se divisa o arco ultrapassado, e por um interior destacando a sequência dos arcos ultrapassados da nave central, numa diagonal descendente.

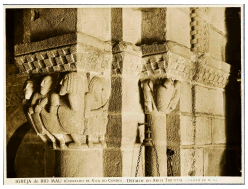
3. Rio Mau (6 fotografias):







o pequeno templo é enquadrado a ¾, permitindo a leitura simultânea da fachada e do alçado sul, com a pequena estrutura sineira acoplada. O portal é apresentado frontalmente, deixando à luz solar o cuidado de desbravar o relevo decorativo presente nos capiteis, tímpano e arquivolta exterior. Na ombreira do portal lateral, uma alta figura masculina dá a escala e confere maior verticalidade à estrutura envolvente. É uma nota de grande respeito. A janela, cega, da abside, funciona como um nicho, albergando a dupla figura de S. José [?] e do Menino. Encimando-a, uma excelente escultura de um bispo [?], hoje desaparecida. O interior visualiza o amplo arco triunfal, caiado, destacando-se o relevo decorativo com uma iluminação cuidada, mas de origem natural. Essa mesma decoração é detalhada e modelada cuidadosamente pela luz.[134]



[134] *Arte*, nº 40, 30 Abril 1908, 31: "Trabalhou-se num jogo constante de portas, janelas e postigos, para se obter os golpes de luz mais favoráveis".

4. Bravães (5 fotografias):

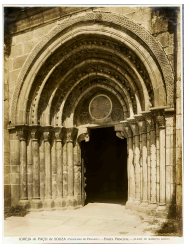




o enquadramento de ¾ permite abarcar a fachada e o alçado sul, numa diagonal reforçada pelo murete que demarca o adro da igreja. O portal, caiado, dificulta uma leitura adequada do seu desenvolvimento decorativo, sendo fotografado frontalmente, com uma iluminação uniforme. O facto de a *Anunciação* não estar caiada, tal como o tímpano, permitiu que a câmara, e a emulsão escolhida - mais suave -, permitisse a sua identificação exacta. Tal facto encontra-se bem visível na fotografia que retrata a *Virgem*. A capacidade de resolução da objectiva escolhida constata-o. Do mesmo modo, o tímpano da porta lateral, não totalmente caiado, coadjuvado com a iluminação de ESE, configura o relevo decorativo aqui presente. O espaço interior, igualmente caiado, é iluminado uniformemente pela porta lateral e pelo óculo sobre o arco triunfal. A profusão de talha obriga a um enquadramento oblíquo, salvaguardando os contrastes de luz e sombra que a decoração do arco triunfal projecta.




5. Paço de Sousa (3 fotografias):


o grande Mosteiro é fotografado de baixo para cima, acentuando a sua imponência e monumentalidade, traduzidas na verticalidade da fachada e dos volumes das naves e transepto. A ampla escadaria de acesso, à direita, reforça essa dominante. A fachada apresenta dois planos, fortemente adulterados pela decoração barroca, dificultando uma leitura mais consentânea da sua primitiva construção. Marques Abreu adopta um blow-up/ampliação do portal, com enquadramento ligeiramente oblíquo, garantindo-lhe maior profundidade e coesão decorativa.

6. S. João de Tarouca (1 fotografia):



a opção de fotografar o túmulo da esquerda para a direita, por falta de espaço, permitiu destacar a temática do facial - a caçada ao javali - e realçar o baixo-relevo de forma exemplar.

7. Grijó (1 fotografia):



o túmulo de Rodrigo Sanches encontra-se adossado à parede, obrigando o fotógrafo a enquadrá-lo, não frontalmente, mas em ligeira sobrelevação diagonal, de modo a realçar o jacente, e as diferentes figuras que o envolvem, apesar da grade.

8. Sé do Porto (2 fotografias):



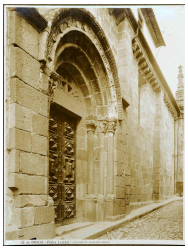




este enquadramento perfilha um idêntico, que Cunha Moraes realizou para *A Ilustração Moderna*, em 1 de Janeiro de 1903. O enquadramento de ¾ permite apreender a totalidade de dois faciais do túmulo de Martinho Mendes Paio, bem como os leões que o suportam, com forte iluminação vinda da direita, numa solução high-key/altas luzes.

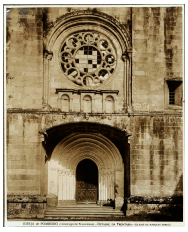
Carteira 5:

1. Sé de Braga (1 fotografia):



a porta lateral, ou do Sol, é vista de baixo para cima e em diagonal, dificultando o seu visionamento, permitindo, em contrapartida, reproduzir a cachorrada que se lhe segue.

2. Pombeiro (6 fotografias):

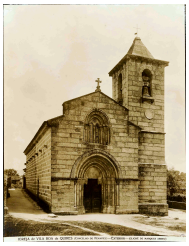





a massa imensa deste Mosteiro é dada por enquadramento ligeiramente descentrado. A aproximação gradual da fachada, é ilustrada por duas fotografias, num percurso que vai do geral para o particular, descrevendo em detalhe a fachada e o portal com as suas arquivoltas, caiado, acção condenada por Joaquim de Vasconcelos e Marques Abreu. A envolvência do amplo espaço interior é proporcionada pela sequência dos arcos, apesar da exuberante decoração barroca presente, como a pintura dos capiteis. Os dois túmulos, no exterior, são representados de modo semelhante, variando o enquadramento e a iluminação, destacando o jacente e o trabalho de baixo-relevo dos faciais.



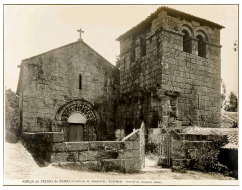

3. Vila Boa de Quires (4 fotografias):






a partir de um enquadramento de ¾ ligeiro, numa oblíqua O-E, visualizando a fachada e o alçado N, com incidência na sequência dos modilhões, Marques Abreu delineou uma diagonal que separa o portal e parte do janelão da torre sineira adossada, demarcando o núcleo românico da construção posterior. Aproximando-se da fachada, enquadra-a frontalmente, estabelecendo um nexo formal entre as duas aberturas que se sobrepõem, para terminar no portal, em ligeira oblíqua, beneficiando da incidência solar para destacar o trabalho decorativo, repetindo o mesmo na porta lateral, numa abordagem similar a Pombeiro.

4. Freixo de Baixo (2 fotografias):

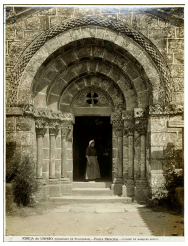
as duas imagens que abordam esta igreja seguem modelos anteriores. O facto de o murete interditar a leitura integral do edifício não impede o enquadramento, que privilegia a ligação entre a igreja e a torre sineira, e o estado relativamente ruinoso da torre, visível na zona inferior e nas frestas.

5. S. Amaro do Arnoso (2 fotografias):




enquadramento 'pitoresco', integrando a igreja na vegetação envolvente, num ambiente rural. O portal, visto obliquamente, aproveita a luz incidente para revelar a sua profusa decoração.

6. Unhão (3 fotografias):


talvez a fotografia que mostra maior distanciamento do edifício. Enquadramento invulgar, pois o autor, ao colocar-se num ponto extremamente distante e baixo, permite o agigantamento do muro do adro, posicionando um dos pináculos da escadaria de acesso no enfiamento do portal, tapando o tímpano mas, em contrapartida, privilegiando capiteis e arquivoltas. O visionamento total da casa, que flanqueia o adro e a igreja, promove um contraste temporal. Uma figura feminina, discreta, dá a escala. A frontaria é marcada pela verticalidade, consubstanciada nas duas cruzes que ladeiam o portal. Este, com a sua decoração, foi fotografado de frente, com iluminação SO.

7. S. Romão de Arões: (2 fotografias)




A porta lateral contém uma inscrição revelada pela iluminação incidente. A escolha da ligação entre nave abside levanta o problema da caiação, que quase anula a leitura dos elementos decorativos românicos.

8. Claustro de Celas (1 fotografia):



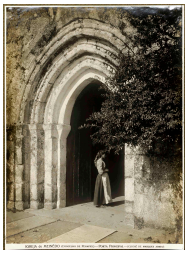
a escolha judiciosa do diafragma, ao proporcionar maior profundidade de campo, permitiu a leitura de todos os capiteis.

9. S. Miguel (1 fotografia):



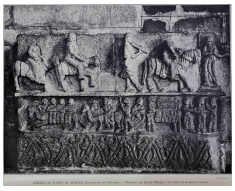
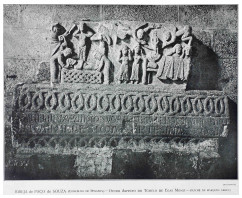
enquadramento clássico, evitando a presença maciça do castelo, a partir de um plano inferior, que traduz a volumetria do edifício, bem como dos arcossólios e modilhões.

10. Meinedo (1 fotografia):



a fotografia acentua a grande dimensão do portal, enquadrando a pequena figura feminina, de perfil, que o plano ligeiramente superior sublinha.

11. Túmulo de Egas Moniz (2 fotografias):

acentua-se o cuidado posto na interpretação dos dois baixos relevos dos faciais incompletos deste túmulo, que mais tarde irá ser "reconstruído".

A análise realizada foca a empenhada construção fotográfica e as diferentes abordagens a que Marques Abreu recorreu para constituir o arquivo que pretenderia disponibilizar no mercado, ao privilegiar os detalhes arquitectónicos em detrimento das grandes panorâmicas, muito comuns em trabalhos anteriores, como *A Arte e a Natureza em Portugal*. As apreciações, feitas pela imprensa, descrevem a 'perfeição' e 'beleza' dos 'trabalhos maravilhosos', que "aos nossos pintores poderão servir de modelos [...] inimitáveis"[135], o "pitoresco da terra portuguesa", entre outras expressões semelhantes. O *Jornal de Notícias* abriria uma excepção, quando chamaria a atenção para o verdadeiro empreendimento do autor: "foi o compilador dedicado desses documentos de pedra", porque se aperceberia que "os livros e monografias destes [arqueólogos] ficavam na mão de um pequeno número de pessoas entendidas"[136], não atingindo um público interessado, que poderia ajudar a evitar "os atentados das demolições, das edificações suplementares descaracterizantes, etc.".

Ao pretender estender esta colecção de fotografias a um público mais vasto, viabilizava o acesso ao conhecimento dum período da história portuguesa plasmado em construções de grande impacto na paisagem e na vida das populações, que nem sempre se aperceberiam do seu peso histórico e artístico, e procuraria divulgar esse conhecimento cultural, ao mesmo tempo que forneceria um conjunto de documentos para o estudo da arte românica portuguesa.

3.1.5. Do fim da exposição e suas consequências:

Era noticiada a encomenda das colecções por várias instituições e propunha-se a intervenção do Governo, nesse sentido[137], e da Sociedade de Propaganda de Portugal, "enviando para o estrangeiro algumas colecções", dando a conhecer esta arquitectura a especialistas como Salomon Reinach, da Escola do Louvre, e André Michel, da Escola de Belas Artes de Paris, entre outros, que agiriam como excelentes propagandistas de Portugal. "O patriotismo deveria

[135] *Ilustração Portuguesa*, 9.2.1914.
[136] *Jornal de Notícias*, 7.1.1914 - Architectura românica em Portugal: A exposição de photographias de Marques Abreu.
[137] *Jornal de Notícias,* 8.1.1914.

aconselhar-nos a não desprezar estes assuntos que poderão documentar aos olhos de estranhos a nossa grandeza e a nossa vitalidade no presente."[138]

A Capital referia a aquisição, pelo Estado, de várias colecções que seriam "distribuídas por museus e escolas industriais como elemento educativo que, sem dúvida, o são, do que foi a arquitectura românica entre nós [...] e, finalmente, como subsídios de importância indiscutível para as investigações dos arqueólogos, historiadores e crísticos de arte."[139] Esta notícia ilustraria o fim último da exposição: divulgação da arte românica e constituição de arquivos em instituições para fins pedagógicos e de investigação.

O Governo, pelo Ministério da Instrução Pública e Belas Artes, reconheceria o 'labor' de Marques Abreu com um voto de louvor:

> "Atendendo a que o cidadão Marques Abreu, gravador do Porto, publica naquela cidade uma excelente revista, intitulada "Arte", e que muito tem contribuído para a documentação da arquitectura românica, especialmente no Norte do País, como se mostra nitidamente na exposição de fotografias que aquele ilustre artista conseguiu organizar no Ateneu Comercial do Porto, manda o Governo da República, pelo Ministério da Instrução Pública, que ao referido cidadão seja dado público testemunho de louvor pelos serviços que tem prestado à causa da Instrução Nacional." Paços do Governo da República, em 5 de Janeiro de 1914. - O Ministro da Instrução Pública, *António Joaquim de Sousa Júnior*.[140]

Em Fevereiro de 1930, Marques Abreu[141] recordaria que "a exposição, em si, esteve longe de obter o êxito que era de esperar," perante um público pouco sensível à defesa e preservação destes monumentos nacionais.

O reconhecimento governamental pelo esforço desenvolvido pelo fotógrafo e editor na defesa e divulgação deste património arquitectónico revelar-se-ia insuficiente em termos comerciais. Inserido no Culto da Arte, defendido por

[138] *Jornal de Notícias,* 8.1.1914.
[139] *A Capital*, 11.1.1914
[140] Jornal *O Gráfico*, nº 53, Maio de 1948, p. 9.
[141] *Ilustração Moderna*, nº 40, Fevereiro 1930, 26: "a grossa camada de gelo que lhe tolhia a visão do passado e nele esmagava o culto e a admiração por aqueles eloquentes testemunhos de fé e de patriotismo dos nossos maiores."

Ramalho Ortigão, e consubstanciado no Culto dos Monumentos propugnado por Joaquim de Vasconcelos, este projecto de Marques Abreu não se proporia proceder à propalada e necessária inventariação e registo dos monumentos fotografados[142]. Disponibilizar as imagens, pela via comercial, às entidades que se dispusessem ao real estudo e inventário do património monumental português, essa seria a intenção do seu autor.

A possibilidade da exposição se apresentar em Lisboa, equacionada ainda em 1913[143], seria anunciada no Diário de Notícias[144], confirmada por José Pessanha, que

> "[...] estou encarregado de me congratular comigo, em nome da Associação dos Arqueólogos, pela sua bela iniciativa, pedindo-lhe, ao mesmo tempo, que, para a pôr em prática, dê preferência à sede da Associação, o edifício do Carmo [sublinhado de MA].
>
> De facto, creio que, nas cinco absides da arruinada igreja de Nun'Álvares, a exposição ficaria bem. Lá para Dezembro ou Janeiro, temos ali uma exposição de elementos para a reconstituição de Lisboa do passado: - plantas, listas, livros, etc. [...] o meu Amigo viesse então a Lisboa ! Estudava o local e, se, por qualquer motivo, lhe não conviesse, escolhia outro. A exposição poderia realizar-se em Fever°. ou Março. Para esse tempo, ser-me-ia relativamente fácil preparar a mª. conferência. [...]."[145]

De facto, o que fora sugerido e anunciado anteriormente, nunca seria concretizado, pois o risco de novo desaire pesaria mais.

---

[142] "O processo de inventariação de cada peça artística constaria de duas partes. A primeira seria a reprodução fotográfica, ou em gesso, ou pela galvanoplastia, do objecto inventariado, com registo do respectivo cliché ou molde. A segunda, a confecção de um simples verbete, impresso, correspondendo à fotografia por meio de um número de ordem, e satisfazendo os seguintes quesitos: 1º Descrição sumária do objecto; 2º Lugar onde ele se encontra; 3º Nome do indivíduo." "Com a colecção completa das fotografias e dos verbetes a que aludo, o estado, em Portugal, sem ter a riqueza artística da nação um inventário tão desenvolvido e tão perfeito como o que outros países possuem, teria no entanto um arrolamento explícito, e achar-se-ia habilitado a ministrar-nos o mais eficaz meio de estudo" (Ortigão, 1896, 161-163).

[143] cfr. carta datada de 13 de Abril de 1913, de José Pessanha para MA.

[144] *Diário de Notícias*, 29.1.1914

[145] Carta de 30.11.1913, de José Pessanha para MA.

Onde estariam as explicações para este insucesso, referido pelo seu autor, 16 anos depois, apesar das notícias encomiásticas difundidas pela imprensa ? Pensámos poder aduzir cinco factores:

1. **Temática**: a especificidade da temática escolhida, apresentava-se invulgar e pioneira. A aposta, maioritária, na fotografia de arquitectura românica monumental, divulgada pelos artigos da *Arte,* revelavam-se insuficientes, apesar de se apresentarem templos desconhecidos do grande público e mesmo dos especialistas. As imagens mostradas, sobre este tema, não se integravam no recente movimento estético fotográfico, o Pictorialismo, com excepção das que descreviam paisagens e costumes, mais devedoras da influência pictórica de filiação tardo-naturalista, escola veiculada pela *Arte*. Apresentavam-se mais objectivas e depuradas, enquadradas no conceito da fotografia documental, onde a perfeição da arquitectura se sobrepunha à beleza do enquadramento ou da abordagem estética, privilegiando os detalhes estruturais.

Estamos perante um trabalho de um amador 'esclarecido', de um 'investigador' da arquitectura medieval e de um passado arquitectónico ligado ao início da "nacionalidade". Não compaginava com as habituais temáticas das exposições de fotografia coevas - costumes, paisagens, flores, quadros encenados, retratos, cenas de género -, nem adoptava os princípios estéticos pictorialistas, cultivados, entre outros, por Alvão. Não se enquadrava na fotografia genérica e 'comercial', praticada por Biel e Cunha Moraes.

Destacava-se o olhar inquiridor do arqueólogo e do documentalista, registando as descobertas, e divulgando-as pelos canais próprios, segundo uma metodologia própria. A integração de imagens de costumes/retratos e paisagens permitia-lhe sensibilizar um público, mais vasto, para a 'ruralização' do românico, tese defendida por Manuel Monteiro e Joaquim de Vasconcelos.

Esta panorâmica da arquitectura românica, rural e isolada, robusta e sólida, evidenciava a diversidade e complexidade deste período artístico relativamente desconhecido. Como tristemente escreveria, "não houve almas que

se aquecessem ao contacto vivificador daquelas recordações dum passado heróico."[146]

2. **Localização**: a escolha do Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, espaço de peso cultural e institucional desta cidade, parecia adequado para uma exposição com forte ligação ao mundo arqueológico e artístico. Local central, onde já se realizara a Exposição de Fotografia de 1893, atrairia um público ecléctico, mas talvez ainda não preparado para uma temática tão específica. Se olharmos para o espaço físico, com várias aberturas, verificamos que o espaço disponível para expor confinava-se à reduzida área parietal e à utilização de estruturas de suporte que garantissem a visibilidade de 162 fotografias. O período em que exposição estivera aberta, 8 dias, parecera insuficiente.

3. **Dimensão**: uma exposição de 162 número de fotografias, expostas numa sala ampla, dispondo de boa iluminação, patenteando a excelente qualidade do trabalho fotográfico, não conseguira criar uma real empatia com o público. Falamos de uma área fotográfica substancial, de perto de 20m2, se considerarmos como dimensões médias as provas com 18x24cm, e as ampliações mediando entre os 30x40cm e os 50x60cm, respeitando uma distância entre cada uma de cerca de 15cm. Esperava-se a afluência de um público esclarecido, mas nunca esperou

> "[...] ver lamentavelmente deserta a sala em que se encontravam os trabalhos durante os dias de exposição, indício claro, indiscutível de que o público se não interessava por aquilo que era ainda um reflexo da nossa grandeza antiga, e que estigmatizava com o nome ridicularizante de *velharias*."[147]

Este azedo comentário, e o remoque 'velharias', "sinónimo de ignorância e de abastardamento moral", exprimia claramente a reacção de Marques Abreu na época, explicitada em 1930, num outro contexto, este de sucesso. Nem sempre as apreciações veiculadas pela imprensa, por mais entusiasmantes e sinceras, mostrariam a crua realidade. As afirmações feitas, em Janeiro de 1914, por

[146] *Ilustração Moderna*, nº 40, Fev 1930, 26.
[147] *Ilustração Moderna*, nº 40, Fevereiro de 1930, 26

Marques Abreu e pelos diferentes intervenientes, não obteriam o efeito pretendido.

4. **O preço**: o valor pedido, por carteira, 15$00, era relativamente elevado[148], considerando as 25 provas fotográficas, medindo 18x24 cm cada, revelando um custo unitário de $60 - 60 centavos = 600 reis. E a colecção completa custava 75$00. Para atrair adquirentes, e dado o preço proposto, era sugerido que Marques Abreu "fazia bem facilitando a aquisição da sua colecção por assinatura mensal ou trimestral."[149] Era uma prática comum, com bons resultados, já utilizada em anteriores publicações. Este conselho 'jornalístico' parecia indiciar um valor elevado, em termos individuais, e mesmo institucionais, atendendo a uma situação política interna e externa pouco aconselhada para aquisições vultosas.

5. **Inexistência de programas de História da Arte no ensino médio e superior**: se analisarmos os curricula dos ensinos médio e superior neste período, apesar das reformas introduzidas pela República, era quase inexistente a disciplina de História da Arte[150]. Problema sentido por Joaquim de Vasconcelos e por ele combatido, com propostas concretas, como *"O Ensino da História das Artes nos Lyceus e as excursões escolares"*, apresentado na *Arte*[151]. De facto, a aquisição de uma colecção, monotemática, de fotografias sobre arquitectura românica, com simples legendagem, sem o acompanhamento de fichas identificadoras, não se enquadrava no carácter generalista das disciplinas leccionadas nas Faculdades e Escolas de Lisboa, Porto e Coimbra. A inexistência de aparelhos, preparados para a sua projecção, constituía outro obstáculo. Pensamos que o número de colecções e de carteiras vendidas a instituições de ensino terá sido extremamente baixo. Conhecemos uma colecção completa, na Academia Nacional de Belas Artes[152], e uma outra, na Biblioteca Municipal do Porto[153].

[148] v. nota 76.
[149] A *Província*, de 2 de Janeiro 1914.
[150] Cfr. França, 1981: 299-308.
[151] *Arte* nº 45, de 30 de Setembro de 1908.
[152] Adquirida pela Comissão de Arte e Arqueologia (v. supra).
[153] Não encontrámos colecção, ou carteiras individuais, ou fotografias avulsas, em alfarrabistas ou livrarias congéneres, ou em instituições de ensino.

Foi uma exposição inovadora pelo tema e pelos propósitos que nortearam o seu autor e mentor. Marques Abreu apercebera-se do enorme passo que dera, e da perplexidade que a sua exposição ocasionou no público, que não apreendera o seu verdadeiro intuito: alertar para um bem público e histórico, os monumentos românicos, e para a sua preservação e estudo, colocando à disposição de todos esse conhecimento. Exultaram os estudiosos e investigadores da área, enfatuaria o público visitante, que não adquiriu carteiras ou fotografias, nem acorreu à exposição, como era expectável. O Estado não apoiou como deveria, apesar das notícias que a imprensa veiculava. A propaganda, devidamente preparada por Marques Abreu, que fora fotogravador d' *O 1º de Janeiro*, não se mostrara suficientemente atractiva. Era necessário mudar de estratégia, e esse desiderato seria objecto de um outro projecto, de maior preparação e alcance.

Fará, em Janeiro de 2014, cem anos que Marques Abreu inaugurara esta exposição de fotografia, dedicada à arquitectura românica portuguesa. Não seria despiciendo tentar reconstituir a quase totalidade dessa exposição, a partir da documentação que conseguimos reunir. Mas deveríamos recordar a exposição iconobibliográfica de *"Templos Românicos em Portugal",* que assinalou o seu cinquentenário, inaugurada a 1 de Dezembro de 1964, também no Ateneu Comercial do Porto. Reuniu 93 motivos localizados no Norte do País, intercalando a "bibliografia parcial do românico português, em edições de Marques de Abreu e associadas por vários arqueólogos estudiosos, como Manuel Monteiro, cónego Aguiar Barreiros, Aarão de Lacerda, Pedro Vitorino e outros."[154] Sousa Oliveira[155], como orador, analisaria os "motivos da exposição, começando por salientar a acção da arte na propaganda dos novos monumentos, particularmente os românicos." [156] Questionaria a incompreensão das Juntas de Turismo na valorização dos monumentos e recordaria a importância do românico na região tutelada pelo Porto. Sugeriria a "criação de um Centro de Estudos do Românico Português". *O Primeiro de Janeiro* recordaria que "nenhuma outra se realizou no

[154] *Comércio do Porto*, 1.12.1964. Sousa Oliveira. Uma exposição iconobibliográfica de «templos Românicos em Portugal». Foi ontem inaugurada no Ateneu Comercial do Porto. p. 9
[155] Manuel de Sousa Oliveira, arqueólogo e conservador do Museu Municipal de Viana do Castelo (1951-1960). Reis, A. (1982). O Museu de Viana do Castelo. *Património*, nº 1, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 9-24.
[156] *Comércio do Porto*, 1.12.1964, p. 9.

nosso país focando exclusivamente um determinado tipo de formas arquitectónicas de há cinquenta anos a esta parte"[157] e anotaria "o papel de pioneiro da iconografia e propaganda do estilo românico em Portugal" de Marques Abreu, sublinhado pelo orador. E acrescentaria o "seu preponderante papel na defesa do românico português se deve a repercussão obtida junto das entidades oficiais, de que resultou o restauro dos Monumentos Nacionais."[158]

Desta duas notícias se poderia inferir o impacto da sua obra de propaganda e de divulgação da arquitectura românica, que perduraria, e ainda perdura, no Norte do País. Salientemos a recentemente criada *Rota do Românico do Vale do Sousa*[159], integrada na europeia *Transromanica-The Romanesque Routes of European Heritage*. A actualização deste arquivo fotográfico encontrou eco nos levantamentos efectuados pelo fotógrafo Mário Novais, e mais recentemente por Jorge Rodrigues, no âmbito da sua dissertação de Mestrado e de Maia Leonor Botelho para o El Corte Inglês. (actualizar dados).

[157] *O Primeiro de Janeiro*, 1.12.1964. Templos românicos de Portugal» - exposição iconobibliográfica inaugurada no Ateneu.
[158] *O Primeiro de Janeiro*, 1.12.1964.
[159] "Esse património encontra-se estruturado na Rota do Românico, germinada, em 1998, no seio dos concelhos que integram a VALSOUSA - Associação de Municípios do Vale do Sousa - Castelo de Paiva, Felgueiras, Lousada, Paços de Ferreira, Paredes e Penafiel, e alargada, em 2010, aos restantes municípios da NUT III – Tâmega (Amarante, Baião, Celorico de Basto, Cinfães, Marco de Canaveses e Resende), unindo num projecto supra municipal um legado histórico e cultural comum." Disponível em http://www.rotadoromanico.com/vPT/QuemSomos/ARotadoRomanico/Paginas/ARotadoRomanico.aspx. Acedido em 5.1.2102, e em 8.7.2013,

3.2. Arte Românica em Portugal

3.2.1. Introdução

Sob o título *Arquitectura*, o *Diário de Notícias* inseria uma pequena nota, quase despercebida: "o importantíssimo trabalho do sr. Vasconcelos que, segundo nos consta, vai ser publicado brevemente."[160]

Em inícios de 1916, Joaquim de Vasconcelos desafiaria Marques Abreu[161] a equacionar a publicação conjunta das imagens e da conferência, da exposição de 1914, numa publicação ilustrada. Este desafio enquadrava-se em projectos similares em Espanha e França. Desde 1913, Marques Abreu só tinha editado o *Álbum de Portugal*, em parceria com Paulino d'Oliveira[162], uma edição de carácter comercial e publicitário, distribuída "gratuitamente nos gabinetes de leitura a bordo de Vapores, Hoteis, Casinos, etc., Salas d´espera de Consultórios Medicos e Dentarios e outros estabelecimentos de reconhecida vantagem."[163]

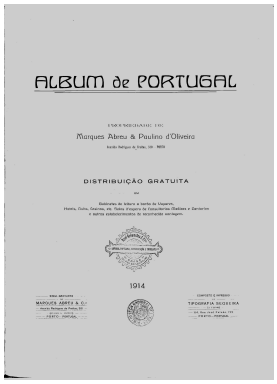


Fig. 28 - *Álbum de Portugal* 1917

Este desafio era referido explicitamente a José Pessanha, pois "talvez me resolva agora a publicar em fascículos a arquitectura românica que possuo. Apareceu-me aqui um papel que me desafiou o apetite de lançar mãos à obra, mas tenho receio de não colher assinaturas suficientes."[164] A publicação, em fascículos, através da recolha de assinaturas, apresentava-se como argumento editorial para a sobrevivência do projecto.

A identificação do destinatário desta carta fora encontrada pela análise da *Arquitectura Pre-Românica em Portugal: S. Pedro de Balsemão e S. Pedro de*

[160] *Diário de Notícias,* de 9.4.1914.
[161] "On revient toujours à ses premiers amours. [...] E foi então que, passados três anos, sempre influenciado pelo seu mestre e guia, se lembrou de retirar do abandono em que jaziam os antigos trabalhos e iniciou a publicação dos fascículos que mais tarde formaram o volume da Arte Românica em Portugal", in *Ilustração Moderna*, nº 40, Fevereiro de 1930.
[162] Administrador e proprietário de várias revistas e álbuns no Porto.
[163] *Album de Portugal*, propriedade de Marques Abreu & Paulino d'Oliveira, 1914.
[164] Carta de 16.10.1916, de MA para José Pessanha.

Lourosa (1927)[165], de D. José Pessanha, que confirmaria a presença de Marques Abreu, em 1 de Maio de 1916, em Lourosa, onde fotografara a fachada principal.

A descrição técnica e elaborada, da porta da sacristia de Lourosa, por Marques Abreu, justificava José Pessanha como seu interlocutor [166]:

> ” A porta da sacristia da igreja de Lourosa, foi de arco de ferradura, como o meu amigo muito bem afirma. As quatro pedras que estão sobrepostas à esquerda de quem entra, a verga e as três (uma grande e duas pequenas) colocadas no lugar a que nós chamamos tímpano, são os acrescentos. Os saimeis desapareceram. Procurando-se o centro do arco e traçando-se um círculo ele mostrará claramente o arco de ferradura e ver-se-á logo que os saimeis eram de dimensões muito inferiores às duas aduelas A. e B que agora juntamente com as duas pedras que lhe ficam por cima estreitecem a porta. Não podemos pois admitir que as aduelas A. e B. fossem os saimeis visto que as suas curvas se afastam consideravelmente do círculo, se fizermos a sua adaptação no arco no lugar onde faltam os saimeis. A este argumento já de si suficiente podemos acrescentar que se as duas aduelas tivessem sido os saimeis, eles seriam então de maiores dimensões do que as extremidades cortadas pelo círculo na verga, e neste caso para terem tido ali lugar saimeis de tão grandes dimensões as duas pedras que topam na verga teriam sido também ali colocadas na mesma ocasião desta, o que não era possível por se dar o desabamento do arco por falta de apoio. A disposição do aparelho e a pedra estalada à esquerda que eu designo com a letra C conjugam-se com os argumentos apresentados. Talvez que eu seja confuso nesta exposição, mas o meu Exmo. Amigo adivinhará o que eu quero dizer. E aqui tem, já que me puxou pela língua, o que pensa um leigo àcerca da porta da sacristia de Lourosa. Peço-lhe agora que me diga se eu tenho ou não razão.”[167]

A ideia de Joaquim de Vasconcelos, apoiada por Marques Abreu, consistiria, inicialmente, em conciliar o espólio fotográfico da exposição com a

[165] In *Subsídios para a História da Arte Portuguesa*, XXIII. Coimbra: Imprensa da Universidade. Publicação do estudo que apareceria na *Terra Portuguesa*, entre 1916 e 1917.
[166] Na mesma carta pergunta se “Está bem o termo rua para a vista da povoação.” A *Terra Portuguesa*, nº 10-11, Dezembro de 1916, na p. 50, publicaria uma fotografia com a legenda: *“Uma rua em Lourosa”,* sendo Marques Abreu como seu autor.
[167] Carta de 16.10.1916, de MA para José Pessanha, eloquente nos conhecimentos técnicos de Marques Abreu, e que lhe permitirão lidar com restauros que iria tutelar.

respectiva conferência, devidamente actualizada e documentada, numa publicação que, colmatando o pequeno número de estudos nesta área, acrescentaria a ilustração recolhida.

Estes propósitos encontrar-se-iam consignados na contra-capa do 1º fascículo: "O presente estudo abrange os monumentos mais preciosos, que assim ficarão arquivados [sublinhado nosso], à disposição de todos, especialistas e amadores, numa publicação amplamente ilustrada e por cómodo preço."

Equacionando a possibilidade de aumentar o número de exemplares a incluir nesta obra, Joaquim de Vasconcelos proporia que se recorresse aos 'bons serviços' da diocese do Porto, apoiando-se no seu bispo, para, através dos seus párocos, poder aceder, numa 1ª fase, a uma listagem de paróquias onde existissem igrejas românicas. Isso implicaria o processamento de vários dados, como a identificação dos templos e dos respectivos elementos decorativos.

Decidira Joaquim de Vasconcelos organizar um inquérito que permitisse aos párocos, a partir de um conjunto de 'quesitos', elencar e identificar todos esses elementos, além de outras informações de carácter prático, como distâncias, acessos ou transportes. Pensamos que este inquérito poderia ter origem numa carta, datada de 16 de Dezembro de 1912, do Padre Manuel Ferreira de Moura - pároco de Unhão de 1906 a 1912 - a Marques Abreu, informando-o de que:

> "[...] A Igreja de Unhão é realmente muito antiga e pouco mais ou menos do gosto de vista da de S. Vicente de Sousa. Tem a era de 1203 e é muito linda. Embora mal reparada e tendo recebido algumas reformas que não estão em harmonia com o todo. Tem sido visitada e fotografada por muitos amadores. Tem de sair em Caíde [estação da linha do Douro] e seguir na diligência até à Longra onde deixa o carro e segue a pé, tendo de andar 2 km."

O padre comparava-a com S. Vicente de Sousa, datava-a, e registava a sua 'fotogenia'. Ao indicar a estação de Caminhos de Ferro mais próxima, o transporte a utilizar, depois, e a distância a percorrer a pé, proporcionaria uma série de úteis informações que seriam concretizados no questionário elaborado por Joaquim de Vasconcelos.

Esse primeiro questionário, bastante extenso e minucioso, dividia-se em duas partes. A primeira centrava as respostas num leque de opções sobre o valor artístico e elementos identificadores detectáveis - aberturas, decoração, suportes orientação, datação -. A segunda estruturava um verdadeiro manual de arquitectura e decoração românicas, distribuído por 28 quesitos, sendo os primeiros 13 descritivos e acompanhados por estampas, retiradas das carteiras da exposição de 1914, e os restantes 15 voltados para aspectos exteriores, inscrições existentes, presença de tumulária, material empregue na construção, orago, terminando com os acessos e a identificação da localidade

"QUESTIONÁRIO

Sendo deveras conveniente reproduzir, por meio da fotografia, todos os monumentos do estilo românico, de carácter religioso, existentes em Portugal, tais como igreja e capelas; e dando-se a circunstância de muitas dessas obras interessantíssimas do século XII, de incontestável valor artístico, permanecerem até hoje ignoradas principalmente dos arqueólogos e críticos d'arte: venho, respeitosamente, solicitar a Vª Rev.ma o alto obséquio de, em benefício de todos, responder, com a possível clareza, ao seguinte questionário que ouso propor, com antecipados agradecimentos:

- A igreja ou capela, do conhecimento de V. Rev.ma, tem portas em arco, igual ou semelhante ao da estampa nº 1 ?
- Existem, porventura, nas paredes, portas ou janelas quaisquer ornatos, figuras humanas ou de animais, insculpidas em pedra, embora toscamente ?
- Exteriormente, sob os beirais dos telhados, ou cornijas, encontrar-se-ão pedras salientes, regularmente separadas, ~~vulgarmente~~ chamadas cachorros, com a forma aproximada das que se indicam na estampa nº 2 ?
- Qual a orientação da igreja ou capela; isto é: para qual dos pontos cardeais esta encontra voltada a fachada principal ?

Poder-se-á também determinar a data de construção do templo ?

A estampa modelo pª. o arco de volta redonda ou volta inteira, pode ser a que se encontra no tomo V nº 55 da Arte pg. 56, intitulada A Velhice. É a de Gândara ou Cabeça Santa. Creio que é o nº 55 da Carteira nº 3. [referência às carteiras da Exposição "Arte Românica", de 1914]

Quesitos:

I. É essencial elemento característico o Arco de volta redonda, também chamado arco inteiro (semi-circular). *Est*.

O arco pode ter uma ou mais voltas reentrantes i. É, diminuindo pª o interior. *Est*.

II. As colunas são geralmente lisas.

III. Os capiteis são geralmente lavrados, com folhagens ou animais esculpidos nelas.

IV. As bases das ditas colunas têm muitas vezes uma folha angular, (ao todo quatro) em cada canto.

V. Os arcos estão geralmente cobertos de lavores, nas voltas, variando o desenho, com um ou mais dos motivos da tabela junta. *est*.

VI. No fundo do último arco, que é em cheio, chamado tímpano, costuma haver figuras simbólicas p. ex. o Cordeiro divino, com a cruz, o Salvador abençoando, ou a cruz, ou algum dos símbolos dos quatro Evangelistas: o boi (São Lucas), o leão (São Marcos), a águia (São João), o anjo (São Mateus).

VII. Os beirais do telhado assentam numa cornija e esta apoia-se em cachorros salientes, regularmente espaçados, chamados modilhões, ornamentados com flores, folhas, animais e outros lavores. *est*.

VIII. As entradas, além da principal, virada ao poente, costumam ser duas laterais, ao Norte e ao Sul.

IX. As igrejas costumam estar orientadas, segundo manda o rito, isto é: colocadas, do nascente (capela-mor) para o poente (entrada).

X. As janelas são sempre estreitas; muitas vezes só frestas, que aumentam em largura, para o interior.

XI. As abóbadas são raras no interior; muitas vezes só na capela-mor, chamada abside, que é redonda exteriormente; mas nem sempre.

XII. As capelas laterais, chamadas absidíolas, ou pequenas absides, podem ser redondas, geralmente, no exterior.

XIII. Aparecem também absides de corte exterior rectangular, e outras vezes aparece a forma rectangular na abside principal; e a forma redonda nas absidíolas, chamando-se neste caso sistema misto.

XIV. Reparar, se há galilé, ou alpendre, à entrada ?

XV. Reparar, se há sepulturas no alpendre ?

XVI. Reparar, se há púlpito à entrada ?

XVII. Há torre na igreja, junta, ou separada, da igreja ?

XVIII. Há só campanário sem torre; com ou sem entrada ? interior ou exterior ? *est*.

XIX. Tem algum túmulo, ou arca, ou sarcófago, dentro ou fora da igreja ?

XX. Há alguma inscrição tumular ?

XXI. Há alguma inscrição relativa à edificação, no exterior ou interior ?

O período a que correspondem as construções românicas em Portugal, regula do século XI ao XIV (princípio), sendo a última parte do séc. XIII para o princípio do séc. XIV já de transição para o estilo ogival (chamado também gótico) em que o sinal característico é o arco em ogiva. Note-se que a ornamentação continua muitas vezes a ser de estilo românico dentro do sistema ogival até meado do séc. XIV.

XXII. Em que pedra está construído o templo ? (granito, calcário, etc.)

XXIII. Qual é a invocação do orago, ou Santo padroeiro ?

XXIIII. Conhece a data aproximada da construção do templo ?

XXV. Qual o nome do lugar em que ele se encontra ?

XXVI. Que estação de caminho de ferro a serve ?

XXVII. Que estrada se deverá tomar, à saída da estação para a ir visitar ?

XXVIII. Com que recursos de transporte se pode contar ?

Nota à estampa nº ...

Os motivos de ornamentação românica da estampa nº ... não aparecem conjuntos, mas sim isolados, às vezes dois ou três ao mesmo tempo; e estão aplicados, geralmente, nos arcos."

[mantivemos a estrutura do texto, actualizando a escrita. A azul, a estampa que deveria servir como elemento de comparação].

Este Questionário era acompanhado de carta, esclarecedora de vários aspectos:

"Meu prezado amigo

Mando incluso o Questionário sobre a arquitectura românica. Refundi-o, como verá, em vez de XIII – temos XXVIII quesitos.

Os quesitos que devem levar estampas são os de marca azul.

N.os I -, duas estampas; pode ficar uma só.
III, V (a série do compêndio alemão).
VII, XVIII



Fig. 29 - "modilhões"

Para exemplar o arco e arcarias de volta redonda temos a estampa da Gândara ou Cabeça Santa I

Para os capiteis (III) a mesma est.

Para a ornamentação (V) a série do livro alemão

Para os modilhões (VII) a est. que me indicou

Para o campanário (XVIII) a est. de Boelhe nº 50 da Arte, Fev. de 1909

Esta mesma estampa dá o seguinte: arcos, capiteis e pia da entrada; e no mesmo número da Arte pg. 11 está outra excelente est. de Boelhe com modilhões e friso ornamentado ! Ainda a est. da fachada de Boelhe pode servir para exemplificar com numeração:

a) – arcos ornamentados
b) – capiteis
c) – colunas, alternando com pilares poligonais
d) – tímpano, etc.

Reune-se assim tudo numa est..

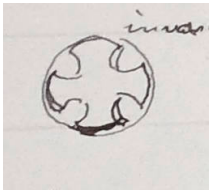


Fig. 30 - "cruzes"

A parte que está cercada a azul vai no fim do Questionário, como explicação.

Não me referi às cruzes com signos de sagração (Quesito III), porque, como lhe disse, essas cruzes repetem-se até modernamente, sempre na mesma forma: invariável; não caracterizam nenhum estilo.

Entendo que a Associação Cath[a]. poderia encomendar ao meu amigo um pequeno catecismo do estilo rom.[co], aproveitando parte das suas est(ampas). Eu daria o texto, grátis. Ao todo poderia produzir umas 16 a 32 pg. Seria isto mto mais útil, sem deixar de parte o Questionário.

Devolvo os documentos e 1 estampa.

P.S. Um pedido:

Dei, há tempos, falta dos segts números do ano VIII da Arte, na minha colecção: nº 89 (de Maio de 1912) e nº 91

> (Julho de 912). Seria possível arranjarmos ? Tudo o mais está completo. Seria grande favor."[168]

O inquérito evidenciava a metodologia de investigação adoptada por Joaquim de Vasconcelos, pensado para a fundamentação e organização científica do inventário arquitectónico, corrigindo eventuais erros ou omissões, e preparando o alargamento da área geográfica e o consequente aumento de novos exemplares, o que autorizaria uma releitura dos estudos até então efectuados, como o de Manuel Monteiro, e reduzindo eventuais dificuldades na identificação pelos párocos.

Complexificavam-se as questões colocadas, depois da reformulação do anterior inquérito, mais pequeno, com os primeiros 13 quesitos.[169] As questões práticas prevaleceriam, como os transportes - os caminhos de ferro em evidência -, as distâncias, outros meios de locomoção, as acessibilidades. A ampliação deste inventário, com a elaboração das fichas, contendo novas informações, requeria permanente acompanhamento científico. O recurso à Igreja já tinha sido aventado por Ramalho Ortigão, que aconselhava

> "sendo [...] para desejar que os prelados do reino, conscientes dos estreitos vínculos que ligam o esplendor das artes à glória do catolicismo, conseguissem fazer penetrar na convicção das autoridades eclesiásticas das suas circunscrições quanto é inseparável da história da igreja a história da arte cristã, e quanto o museu, em países tradicionalmente católicos, é ainda uma forma do culto ou um desdobramento dela na ordem civil, além de ser o permanente atestado da aliança da crença religiosa com a imortal aspiração da poesia no coração e no espírito da nossa raça." (Ortigão, 1896, 159-160)

Apercebendo-se da complexidade e extensão do questionário, Joaquim de Vasconcelos proporia a elaboração de um manual, sobre o românico, equilibrado entre texto, baseado nos quesitos de XIV a XXIII, e as imagens escolhidas para o questionário, a ser 'encomendado' pela Associação Católica do Porto, formando um 'pequeno' volume, de 16 a 32 páginas.

[168] Carta de 6 de Março de 1916, de Joaquim de Vasconcelos para MA.
[169] Este primeiro inquérito não constava do espólio de Marques Abreu.

O questionário seria reformulado numa versão mais compacta e esquemática, mantendo o conteúdo inicial:

"Inquérito

Características do estilo românico. A maior parte das nossas construções românicas vai desde o século XI a princípios do XIV, embora neste último período já apareçam formas de transição em que se nota ogiva do gótico.

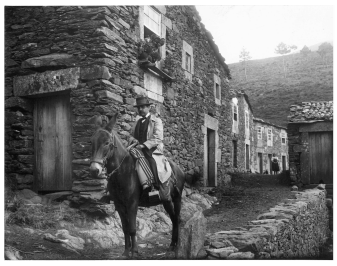


Fig. 31 - MA na Pereira c. 1908

O românico é caracterizado pelo arco de volta inteira, simples ou constituído por uma ou mais voltas ou arcos concêntricos, em torno dum tímpano adornado com a cruz, a figura do Agnus Dei, a do Salvador abençoando, etc.

Esses arcos são, por vezes, caprichosamente ornamentadas com lavores diversos, flores e figuras de animais, como se vê na fig. I; e as colunas sobre que eles se apoiam apresentam essa mesma decoração com uma variedade que vai da simples e singela folha à mais complicada figuração.

São raras as abóbodas no interior dos templos, excepto na Capela-mor (abside) e nas capelas laterais (absidíolas) em que é vulgar encontrá-las. As janelas são estreitas, por vezes simples frestas e os beirais dos telhados assentam, na sua maioria, sobre uma série de pedras ou cachorros (modilhões), salientes para fora da parede do templo. Simples ou decorados com figuras de animais ou flores, e regularmente espaçados como se vê na fig. II.

_____

1º. Existe na freguesia de V. Rvª. alguma Igreja, Capela ou templo que se assemelhe à representada na fig. ?

2º. Nas paredes, portas, janelas ou frestas, há inscrições, decorações de flores ou figuras humanas ou de animais ?

3º. Os beirais ou telhados assentam sobre modilhões ?_____simples ou decorados ?

4º. Tem galilé ou alpendre à entrada ?

5º. Junto da porta principal e exteriormente ao templo há pia de água benta ou púlpito de pedra

6º. Tem torre ou campanário ? _____ Junto ou separado do corpo da capela ou igreja ?_____ com entrada interior ou exterior ?

7º. No interior do templo há túmulos, arcos, ou sarcófagos de pedra ? _____ lisos ou ornamentados e com inscrições ?_____

> 8º. É construída com granito ou com calcário ?_____ Conhece a história dela e a data aproximada da construção ? _____
>
> 9º. Para qual dos pontos cardeais tem voltada a porta principal ?_____ Qual é a invocação do orago ou santo padroeiro ? _____
>
> 10º. Qual é a estação de caminho de ferro que a serve ? _____ Que estrada se deverá tomar, à saída da estação para a ir visitar ?_____ A quantos quilómetros fica da estação do caminho de ferro ? _____
>
> O Páraco da freguesia de
>
> _____ de _____ 1916".

Não tivemos conhecimento da efectiva distribuição do inquérito pelas freguesias, mas o *Jornal de Notícias* noticiava que a Diocese do Porto, no seu Boletim de 1 de Janeiro, publicara um artigo, *A Arte Religiosa em Portugal*, assinado pelo Bispo D. António Barroso[170], onde, depois de justificar a importância das velhas igrejas românicas, aconselhava os paroquianos a assinarem *A Arte Românica Portuguesa*, entretanto lançada, como manifestação do culto da arte:

> "cumpre-nos conserva-las, como relíquias preciosas, porque se prendem intimamente com a vida da nossa fé a vida da nossa terra. Foi dentro destas egrejas românicas que ajoelhou fervorosamente o Portugal d'Ourique e do Salado, firmando assim uma tradição religiosa e patriótica, de que [...] são eloquentes e veneráveis padrões. [...] nas nossas visitas pastoraes experimentamos uma grande consolação, quando nos é dado notar que as nossas velhas egrejas são queridas e veneradas; [...] Se, [...], as vemos ruir, ao abandono, lamentamos sinceramente que [...] não haja neste paiz um escritor [...] que, pela conservação inteligente das nossas velhas egrejas, inicie na imprensa uma eloquente e comovente cruzada. [...] Desejamos vivamente que essa esplendida publicação se espalhe o mais possível, como lição que é de arte e de fé, de história e de patriotismo. E é por isso, que apesar de conhecermos as dificuldades económicas da hora presente, sobretudo para o clero, vimos recomendar-lhe a

[170] D. António Barroso, Bispo do Porto (1854-1918), missionário no Congo, Moçambique e Índia, fora afastado da diocese do Porto pelo Ministro Afonso Costa, a ela regressando a 3 de Abril de 1914, ficando à sua frente até à sua morte. In Araújo, A. & Azevedo, C. Moreira, (2009). *Réu da República - o Missionário António Barroso, Bispo do Porto*, ed. Alêtheia.

> "Arte Românica em Portugal", esperando que o Clero por sua vez a recomende aos fieis que estejam em condições de a assinar. O clero mostrará [...] que [...] mantem zelosamente o culto da arte em Portugal. [...] eis os nossos tesouros, os serviços que prestamos à pátria e à civilização".[171]

Apesar desta "circular" oficial, não foi possível detectar quaisquer respostas ao inquérito, como sucedera em 1912. As respostas e colaborações vieram de assinantes e estudiosos locais, como Aires Pinto Marcelino[172], de Castro Daire, que responderia a Marques Abreu: "conheço [...] mais algumas igrejas românicas e outras templárias, que não têm no entanto, valor artístico como V Exª julga e só têm algum historicamente falando". Mencionaria as igrejas de Resende, de S. Martinho de Mouros e a de Tarouca. E acrescentaria que

> "não tenho fotografias, porque não me interessavam, quando as visitei e só tratava de fazer história, não álbum [nosso sublinhado], porque nesse tempo não estavam tão vulgarizadas as artes gráficas." "Poderia prestar-lhe alguns serviços, custeando V Exª algumas despesas de viagens, que são pequenas. Pelas fotografias nada quero, [...] visto que sou apaixonado."[173]

Aires Pinto Marcelino acrescentaria a possibilidade de se deslocar à Ermida do Paiva, "[...]pois que faço esse serviço num dia (vou e volto), porque não é longe e tenho cavalo meu", e gratuitamente. A única despesa seria para "um homem para me acompanhar, para me levar a máquina fotográfica e o farnel da merenda." E perguntava se preferia "as provas ou os clichés,"[174] isto é, os positivos ou os negativos.

Este interesse e apoio local estaria presente na correspondência do espólio consultado.

---

[171] *Jornal de Notícias*, de 2.1.1917.
[172] "Natural de Farejinhas, [...] em 1906 integrava já a primeira Comissão Republicana de Castro Daire. Após a Implantação da República,[...] é um dos que figura no cabeçalho do jornal "O Castrense", [...] nele há-de escrever assuntos relacionados com a história de Castro Daire. [...], a sua grande paixão era saber e divulgar a História do Concelho." CARVALHO, Abílio Pereira de (2011). *"Figuras Pró e Contra a República em Castro Daire".* Câmara Municipal de Castro Daire, Gráfica Castrense.
[173] Carta de a 9 de Abril de 1918, de Aires P. Marcelino para MA.
[174] Carta de a 29.1.1918, de Aires Marcelino para MA.

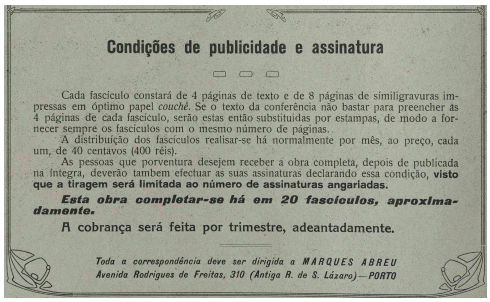
3.2.2. Estrutura

A obra, com o título *Arte Românica em Portugal*, seria vendida em fascículos, 20 previstos, por assinatura antecipada, ou à cobrança. Iniciar-se-ia a sua publicação em Novembro de 1916[175], com a saída do 1º fascículo, sem data. A nota introdutória esclareceria que *"o exemplo não foi imitado até hoje (Novembro de 1916) para nenhum outro período histórico."* Tudo indica que este fascículo teria saído entre 12 e 14 de Novembro. As notícias são escassas, mas o *Diário de Notícias* publicaria a notícia, redigida por José Pessanha[176], onde valorizava a importância da obra



Fig. 32 - *Arte Românica em Portugal* 1

> "porque nela ficarão arquivados, à disposição de todos, especialistas e amadores, os mais típicos e valiosos exemplares da arquitectura românica, ainda existentes no nosso país", pelo que se deve "recompensar o patriótico esforço do ilustrado e corajoso editor, habilitando-o desse modo a empreender depois o inventário das relíquias da arquitectura ogival".


Condições de publicidade e assinatura

Cada fascículo constará de 4 páginas de texto e de 8 páginas de similigravuras impressas em óptimo papel *couché*. Se o texto da conferência não bastar para preencher as 4 páginas de cada fascículo, serão estas então substituidas por estampas, de modo a fornecer sempre os fascículos com o mesmo número de páginas.

A distribuição dos fascículos realisar-se há normalmente por mês, ao preço, cada um, de 40 centavos (400 réis).

As pessoas que porventura desejem receber a obra completa, depois de publicada na íntegra, deverão tambem efectuar as suas assinaturas declarando essa condição, **visto que a tiragem será limitada ao número de assinaturas angariadas.**

Esta obra completar-se há em 20 fascículos, aproximadamente.

A cobrança será feita por trimestre, adeantadamente.

Toda a correspondência deve ser dirigida a MARQUES ABREU
Avenida Rodrigues de Freitas, 310 (Antiga R. de S. Lázaro)—PORTO

Fig. 33 - Arte Românica - assinaturas

Pessanha considerava esta publicação, de carácter monográfico, a primeira de várias que arquivariam o conhecimento da nossa arquitectura antiga, prenúncio de uma actividade editorial ancorada nos vários estudos sobre a arte portuguesa.

O projecto seria extremamente bem recebido pelos elementos do Conselho de Arte e Arqueologia, e José Pessanha sensibilizaria o ministro da tutela, Joaquim Pedro Martins[177], para a importância desta publicação,

[175] É a data que constava da introdução *Ao Leitor*, p. 2.
[176] Carta de J. Pessanha para MA, 15.11.1916. *Diário de Notícias*, de 15.11.1916.
[177] Ministro da Instrução Pública entre 15.3.1916 e 25.4.1917.

> "na sessão ordinária, deste mês, do Conselho de Arte Nacional, referi-me à "Arte Românica", propondo que o Conselho diligenciasse fosse dado ao meu caro M. Abreu, pelo Ministério de Instrução, todo o possível apoio, moral e material. Assim se resolveu; e hoje, numa demorada conferencia que o meu camª Luciano Freire e eu tivemos com o Ministro [...], obtive a promessa de 25 assignaturas. Queira o meu Amº mandar-me um fascículo, em espécime, para o Ministro. [...] Estou organizando uma extensa lista de assignantes, O Freire e o Ventura Terra disseram-me já que assignariam; e com a assignatura do Carmo (Ass. dos Archeologos) e do Cons.º de Arte e Archeologia de Lxª pode o meu amº também contar."[178]

Entre Novembro de 1916 e Dezembro de 1918, seriam publicados 25 fascículos, ultrapassando os 20 inicialmente previstos, com o 2º a sair no início de Fevereiro de 1917, conforme o quadro seguinte:

Quadro 1 - Sequência cronológica dos fascículos da Arte Românica

Fascículo	*Data (inscrita na capa de cada fascículo)*
1.	Sem data (Novembro de 1916)
2.	Fevereiro de 1917
3.	Março 1917
4.	Abril de 1917
5.	Maio de 1917
6.	Junho de 1917
7.	Julho de 1917
8.	Agosto de 1917
9.	Setembro de 1917
10.	Outubro de 1917
11 e 12.	Novembro e Dezembro de 1917
13, 14 e 15.	Janeiro, Fevereiro e Março de 1918
16, 17 e 18.	Abril, Maio e Junho de 1918
19, 20 e 21.	Julho, Agosto e Setembro de 1918
22, 23, 24 e 25.	Outubro, Novembro e Dezembro de 1918

O preço, até 30 de Junho de 1918, era de $40 centavos - 400 reis - por fascículo, e, a partir de 1 de Julho, subiria para $50 centavos, só para os novos assinantes. As modalidades de pagamento desdobravam-se em trimestral - Esc. 1$20 - 1$200 reis -, semestral - Esc. 2$40 - 2$400 reis - e anual - Esc. 4$80 -

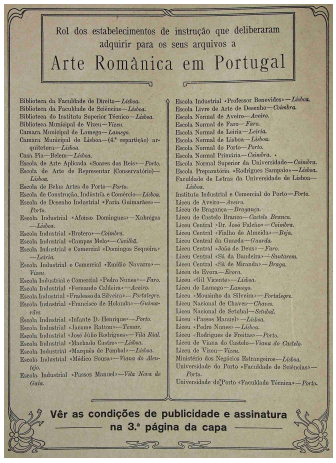
[178] Carta de J. Pessanha para MA, 15.11.1916.

4$800 reis. Os fascículos eram enviados no 1º dia de cada mês, à cobrança. Se o exemplar chegasse deteriorado, seria substituído por um novo, mas "com a reclamação deverá ser devolvido o exemplar inutilizado". Em 1918, com o fim da publicação dos fascículos, era proposta a aquisição de

> "Capas para o volume da Arte Românica", "ao preço de $80 centavos (800 reis). Não obstante as que nos forem encomendadas de 1 de Julho em diante, do corrente ano, farão parte duma nova incumbência, ao preço de 1 escudo (1$000 reis), cada capa impressa a duas cores, em percalina. Este aumento justifica-se pela carestia da matéria prima e elevação dos salários."

Seria a única referência à situação económica provocada pela Grande Guerra de 1914-18, durante a qual esta publicação é publicada, mostrando grande coragem na gestão do risco financeiro.

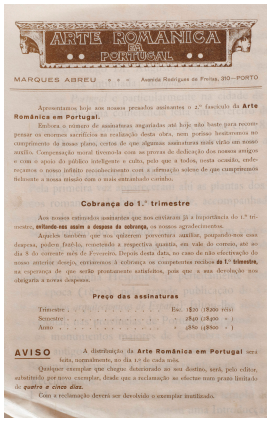
A possibilidade de aquisição da obra completa estava contemplada, "depois de publicada na íntegra," mas "deverão também efectuar as suas assinaturas declarando essa condição, **visto que a tiragem será limitada ao número de assinaturas angariadas**."[179]


Rol dos estabelecimentos de instrução que deliberaram adquirir para os seus arquivos a
Arte Românica em Portugal

Vêr as condições de publicidade e assinatura na 3.ª página da capa

Fig. 36 - Arte Românica - rol de assinantes

A previsão inicial, de 20 fascículos, sempre presente na contracapa, seria alterada nos fascículos 19, 20 e 21 - Julho, Agosto e Setembro de 1918 -, porque "a obra completa constará de 25 fascículos". No mesmo anúncio lembraria que "restam poucas colecções que ficam à disposição dos pretendentes".


ARTE ROMANICA
PORTUGAL
MARQUES ABREU

Cobrança do 1.º trimestre

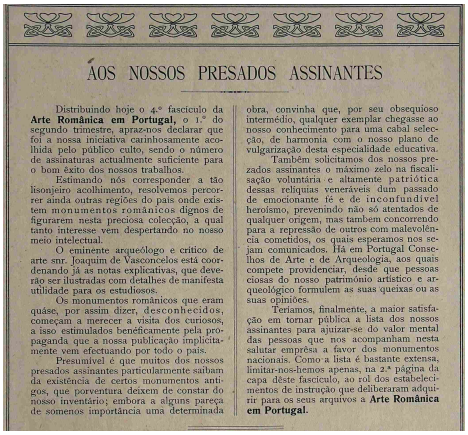
Preço das assinaturas

AVISO

Fig. 34 - Arte Românica - preço das assinaturas

Este previsível aumento de fascículos da *Arte Românica* fora aflorado na nota constante do fascículo nº 4, de Abril de 1917. Se no 2º fascículo um encarte alertava para o insuficiente número de assinaturas, apesar das

[179] Condições de Publicidade e assinatura, fascículo 4.



ÁOS NOSSOS PRESADOS ASSINANTES

Distribuindo hoje o 4.º fasciculo da **Arte Românica em Portugal**, o 1.º do segundo trimestre, apraz-nos declarar que foi a nossa iniciativa carinhosamente acolhida pelo público culto, sendo o número de assinaturas actualmente suficiente para o bom êxito dos nossos trabalhos.

Estimando nós corresponder a tão lisonjeiro acolhimento, resolvemos percorrer ainda outras regiões do país onde existem monumentos românicos dignos de figurarem nesta preciosa colecção, a qual tanto interesse vem despertando no nosso meio intelectual.

O eminente arqueólogo e crítico de arte snr. Joaquim de Vasconcelos está coordenando já as notas explicativas, que deverão ser ilustradas com detalhes de manifesta utilidade para os estudiosos.

Os monumentos românicos que eram quási, por assim dizer, desconhecidos, começam a merecer a visita dos curiosos, a isso estimulados beneficamente pela propaganda que a nossa publicação implicitamente vem efectuando por todo o país.

Presumível é que muitos dos nossos presados assinantes particularmente saibam da existência de certos monumentos antigos, que porventura deixem de constar do nosso inventário; embora a alguns pareça de somenos importância uma determinada obra, convinha que, por seu obsequioso intermédio, qualquer exemplar chegasse ao nosso conhecimento para uma cabal selecção, de harmonia com o nosso plano de vulgarização desta especialidade educativa.

Também solicitamos dos nossos prezados assinantes o máximo zelo na fiscalisação voluntária e altamente patriótica dessas relíquias veneráveis dum passado de emocionante fé e de inconfundível heroísmo, prevenindo não só atentados de qualquer origem, mas também concorrendo para a repressão de outros com malevolência cometidos, os quais esperamos nos sejam comunicados. Há em Portugal Conselhos de Arte e de Arqueologia, aos quais compete providenciar, desde que pessoas ciosas do nosso património artístico e arqueológico formulem as suas queixas ou as suas opiniões.

Teríamos, finalmente, a maior satisfação em tornar pública a lista dos nossos assinantes para ajuizar-se do valor mental das pessoas que nos acompanham nesta salutar emprêsa a favor dos monumentos nacionais. Como a lista é bastante extensa, limitar-nos-íemos apenas, na 2.ª página da capa dêste fasciculo, ao rol dos estabelecimentos de instrução que deliberaram adquirir para os seus arquivos a **Arte Românica em Portugal**.

Fig. 35 - Arte Românica - fasc. 4

"provas de dedicação dos nossos amigos e com o apoio do público inteligente e culto", tal facto não obstaria "no cumprimento do nosso plano, certos que algumas assinaturas mais virão em nosso auxílio".

O 4º fascículo revelaria a inversão desta situação: o "número de assinaturas actualmente suficiente para o bom êxito dos nossos trabalhos" garantia financeiramente o projecto, pelo que os autores decidiam "percorrer ainda outras regiões onde existem monumentos românicos dignos de figurarem nesta preciosa colecção, a qual tanto interesse vem despertando no nosso meio intelectual". Este aumento de exemplares determinaria a coordenação das "notas explicativas, que deverão ser ilustradas com detalhes de manifesta utilidade para os estudiosos", o que explicaria os completos anexos com plantas e desenhos, tipologia dos elementos decorativos, diagramas, com a actualização das notas bibliográficas. A explicação estaria na "visita dos curiosos, a isso estimulados beneficamente pela propaganda que a nossa publicação implicitamente vem efectuando por todo o país", aos monumentos. Ora, este renovado interesse pelo românico levá-los-ia a proporem aos assinantes que "saibam da existência de certos monumentos antigos, que porventura deixem de constar do nosso inventário;" pois "convinha que, [...] qualquer exemplar chegasse ao nosso conhecimento para uma cabal selecção, de harmonia com o nosso plano de vulgarização desta especialidade educativa."[180]

No mesmo anúncio, era solicitado aos assinantes que exercessem uma

> "fiscalização voluntária e altamente patriótica dessas relíquias veneráveis dum passado de emocionante fé e de inconfundível heroísmo, prevenindo não só atentados de qualquer origem, mas também concorrendo para a repressão de outros com malevolência cometidos, os quais nos sejam comunicados."

[180] Fascículo nº 4 da *Arte Românica em Portugal*, Abril de 1917.

Esta preocupação, que já tinha sido sentida e carreada na Exposição de 1914, seria reactivada pelos dois autores. O reencaminhamento, pedido para os Conselhos de Arte e Arqueologia (CAA), "aos quais compete providenciar, desde que pessoas ciosas do nosso património artístico e arqueológico formulem as suas queixas ou as suas opiniões", pretenderia consciencializar os leitores da realidade patrimonial e das instituições tutelares. Os vogais correspondentes dos CAA tinham papel activo no alerta para situações de abandono, de classificação ou de restauro. A extensa lista de assinantes, que figurava na capa do 4º fascículo, e constantemente actualizada, circunscrever-se-ia "ao rol dos estabelecimentos de instrução que deliberaram adquirir para os seus arquivos a **Arte Românica em Portugal**." A actualização será apresentada em quadro, permitindo acompanhar as novas assinaturas (v. Quadro 2 dos Anexos).

Esta listagem, representativa da totalidade das 67 instituições subscritoras da *Arte Românica*, elenca a grande maioria das Escolas industriais e comerciais e dos Liceus nacionais, indo ao encontro do proposto pelos autores: consciencialização e defesa do património nacional, na sequência da sua divulgação, requerendo estudos e conhecimento, como defendia Joaquim de Vasconcelos.[181]

No mesmo sentido se inseriam as Universidades - Lisboa e Porto - e a Escola de Belas Artes do Porto, quer autonomamente, quer através das suas bibliotecas.

São três as câmaras municipais que integravam esta lista: Lamego, individualmente, pela biblioteca municipal - Viseu - ou pela 4ª repartição, de arquitectura - Lisboa -. Outros subscritores: Conservatório de Lisboa, Casa Pia e a Escola Livre de Arte de Desenho, de Coimbra[182]. A recentemente criada Livraria Erudita de Leiria, em Agosto de 1916, tornar-se-ia assinante no primeiro trimestre de 1918, tal como a Biblioteca da Escola Macedo Pinto - hoje Museu do Imaginário Duriense -, em Tabuaço, criada em 1883. Integrariam esta lista, em 1917, o Ministério dos Negócios Estrangeiros e a Biblioteca do Estado Maior do

[181] Vasconcelos, J. (1908). *O Ensino da História da Arte nos Lyceus e as Excursões Escolares*. Porto: Typ. A. J. da Silva Teixeira.
[182] Onde leccionava António Augusto Gonçalves, próximo dos dois autores e um dos ilustradores desta obra.

Exército. Esta obra teria forte impacto no meio intelectual e escolar, levando ao esgotamento de toda a edição.

Foram perceptíveis os esforços para apoiar institucionalmente esta publicação, e o papel determinante de José Pessanha e Luciano Freire, vogais do Conselho de Arte e Arqueologia da 1ª circunscrição - Lisboa -, na sua concretização. A crítica especializada participaria na divulgação da obra,

> "a direcção da T[erra]. Portuguesa [183] encarrega-me de ser intérprete do seu reconhecimento para com o meu Amigo, pela autorização, gentilmente concedida, para a reprodução de gravuras. E pede também, que lhe seja mandado o 1º fascículo, para, no seu 10º número, se referir à obra, com o aplauso que ela merece. Estou organizando uma extensa lista de possíveis assinantes."[184]

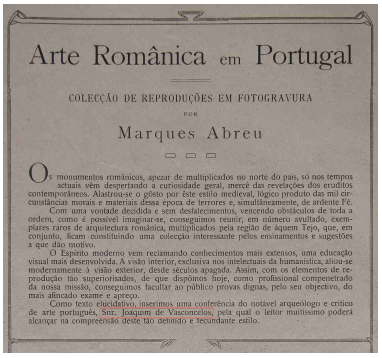
De facto, este projecto de Marques Abreu, nas palavras de José Pessanha, tivera excelente aceitação em Lisboa, mas o sucesso fora maior no Porto e no Norte. É difícil encontrarmos particulares que possuam esta obra, e os antiquários raramente a têm. O seu espólio possui algumas cartas de assinantes, do Norte, que louvavam a iniciativa e a sua importância, indicando novos exemplares arquitectónicos.

Conseguimos adquirir um exemplar completo, em fascículos, que nos permitiria acompanhar o percurso editorial. Os exemplares completos são raros, e em fascículos avulsos ainda mais. Joaquim de Vasconcelos confidenciaria a António Augusto Gonçalves[185], que vira um exemplar, à venda, pela quantia de 400$00, valor que estimava muito elevado, considerando que a publicação tinha terminado três anos antes, e já se encontrava esgotada. Se se considerar que o preço da obra completa, com capa, orçava, em 1918, em 10$80[186], pagar 400$00 pela obra, encadernada, era, de facto, uma exorbitância, que atestava a sua qualidade e valia, indiciando uma tiragem não muito elevada.

[183] *Terra Portuguesa*, nº 10 e 11, Novembro e Dezembro de 1916, p. 146.
[184] Carta de J. Pessanha para MA, 15.11.1916.
[185] Carta de 6.2.1924, in *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, [1973]. 255-256.
[186] Este valor ficava muito aquém dos 75$00 que Marques Abreu pedira pelas 5 carteiras, em 1914.

Marques Abreu não deixou indicações que nos permitissem aferir a respectiva tiragem, que seria, calculamos, de c. de 1000 exemplares, eventualmente 1500 exemplares. Sabemos que Joaquim de Vasconcelos proporia uma 2ª edição, a que Marques Abreu se oporia[187]. Motivo ? Não encontrámos explicação válida, mas é um facto que nunca fez segundas edições, mesmo a pedido dos seus autores. A única tentativa, *Arte Portuguesa*, em 1926/1927, saldou-se em polémica.

3.2.3. Organização


Arte Românica em Portugal

COLECÇÃO DE REPRODUÇÕES EM FOTOGRAVURA

POR

Marques Abreu

Os monumentos românicos, apezar de multiplicados no norte do país, só nos tempos actuais vêm despertando a curiosidade geral, mercê das revelações dos eruditos contemporâneos. Alastrou-se o gôsto por êste estilo medieval, lógico produto das mil circunstâncias morais e materiais dessa época de terrores e, simultâneamente, de ardente Fé.

Com uma vontade decidida e sem desfalecimentos, vencendo obstáculos de toda a ordem, como é possivel imaginar-se, conseguimos reunir, em número avultado, exemplares raros de arquitectura românica, multiplicados pela região de áquem Tejo, que, em conjunto, ficam constituindo uma colecção interessante pelos ensinamentos e sugestões a que dão motivo.

O Espírito moderno vem reclamando conhecimentos mais extensos, uma educação visual mais desenvolvida. A visão interior, exclusiva nos intelectuais da humanística, alou-se modernamente à visão exterior, desde séculos apagada. Assim, com os elementos de reprodução tão superiorisados, de que dispômos hoje, como profissional competentado da nossa missão, conseguimos facultar ao público provas dignas, pelo seu objectivo, do mais alincado exame e apreço.

Como texto elucidativo, inserimos uma conferência do notável arqueólogo e crítico de arte português, Snr. Joaquim de Vasconcelos, pela qual o leitor muitissimo poderá alcançar na compreensão deste tão detalhado e fecundante estilo.

Fig. 37 - Arte Românica - Marques Abreu

A obra tem o título de **Arte Românica em Portugal**, seguida do sub-título: *Colecção de Reproduções em Fotogravura por Marques Abreu*. A referência ao segundo autor, Joaquim de Vasconcelos, apareceria num pequeno texto introdutório, constante da contracapa:


A TIPOGRAFIA SEQUEIRA

PROPRIEDADE DE SEQUEIRA & C.ª

Um homem de iniciativa e de acção

Fig. 38 - Typ. Sequeira

Não possuindo tipografia própria, na época,[188] Marques Abreu recorreria à Tipografia Sequeira[189], que mereceria especial apreciação pelo encarte, de 4 páginas, com 4 fotografias, assinado por Sousa Martins, localizado no fim da obra.

Se a exposição de 4 de Janeiro de 1914 transparecera uma certa "ingenuidade" de Marques Abreu quanto a um eventual retorno económico do investimento realizado, que o próprio reconheceria, anos mais tarde, a que atribuía uma certa "imaturidade" cultural por parte do público de então, já a decisão de lançar uma publicação mais arrojada, quer económica, quer culturalmente, encontraria forte apoio em Joaquim de Vasconcelos, garante de idoneidade científica, como fora evidente na *A Arte e a Natureza em Portugal* - 1901-1908 -

[187] Carta de 3 de Janeiro de 1929: "O meu último esforço foi a campanha Arquitectura Românica. Mas o Marques Abreu não se anima a fazer 2ª edição. [...] Hei-de ver então, na minha viagem a Coimbra, se o Marques Abreu se anima a fazer um álbum racional do Museu de Coimbra, que mo merece em primeiro lugar". [1973], 258.
[188] As *Edições Ilustradas Marques Abreu* seriam constituídas para a edição desta obra, em 1918.
[189] Rua José Falcão, 114 a 122, Porto.

ou na *Arte Religiosa em Portugal* - 1914 -, ambas de Emílio Biel & Cª Editores.[190] Esta última completaria 19 fascículos, até 1918, correspondentes ao 1º volume[191], e *A Arte e a Natureza em Portugal* fora publicada em 8 volumes.



Fig. 39 - *Arte* nº 1

Ambos partiam para uma nova proposta editorial, diferenciada da revista *Arte: Archivo de obras de Arte*, publicada entre 1905 e 1912. Esta servira de plataforma experimental na área gráfica, onde a escolha do papel couché, de boa gramagem, acompanhava a qualidade da impressão e das simili-gravuras, de excepcional qualidade, quase ombreando com as muito mais caras fototipias. O cuidado posto na paginação e, em particular, nas capas, era notório, tendo Marques Abreu mantido esse controle ao longo da sua vida editorial, facto bastante apreciado pelos diferentes autores com quem trabalhou. No âmbito cultural, para além dos vários artigos sobre exposições de arte e respectivos artistas, avançara com colaborações de carácter científico, contando com autores como Jaime de Magalhães Lima[192], Marques Gomes[193] e Joaquim de Vasconcelos.

Este novo projecto editorial - *Arte Românica em Portugal* - pretendia colmatar o insucesso de 1914, e aproximar-se-ia do modelo da *Arte Religiosa*, que Vasconcelos dirigia, apesar das constantes críticas[194] de que este fazia eco na correspondência trocada com Marques Abreu.

[190] Sob nova direcção de F. Brütt e Cunha Moraes.
[191] A obra seria suspensa devido à morte de Emílio Biel, em 1915.
[192] Licenciado em direito, idealista, liberal, empreendedor, deputado, presidente da Câmara de Aveiro (1892), próximo de Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Oliveira Martins, foi grande admirador e tradutor das obras de Tolstoi, que visitou numa viagem pela Europa. Adepto das ideias de Ruskin, é nesta linha de pensamento que colabora com Marques Abreu. Carvalho, M. (2008, Maio 27). *Toponímia: gentes & lugares*. Jaime de Magalhães Lima 1859-1936 (biografia). [texto colocado no blog deaveiroeportugal.blogspot.pt]. Disponível em http://deaveiroeportugal.blogspot.pt/2008/05/jaime-de-magalhes-lima-1859-1936.html. Acedido em 27 de Janeiro de 2013.
[193] João Augusto Marques Gomes (1853-1931), investigador de História e de Arte, incidindo os seus estudos sobre Aveiro, organizou o Museu de Aveiro, de que foi director. Silva, J. (1992). João Augusto Marques Gomes. in X Encontro de Professores de História da Zona Centro. *Aveirenses Ilustres. Retratos à minuta*. Aveiro: Associação de Professores de História da Zona Centro.
[194] "Se na Arte Religiosa não se mexerem renuncio à Direcção completamente; e fico simples colaborador principal. Já pus esta alternativa aos editores há um mês, e mantenho-a." Carta de 4.5.1918 de Joaquim de Vasconcelos para MA

Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos decidir-se-iam por uma publicação em fascículos, paga trimestralmente, de preferência, e de qualidade gráfica excepcional, ombreando com publicações equivalentes da época, como as de Emílio Biel & Ca Editores, mas a um preço inferior. Forte da sua mestria na similigravura, cotado fotógrafo no meio artístico e patrimonial, a Marques Abreu restaria levar a bom porto esta obra. Desde a escolha do papel couché, à cuidada fotogravura, que, em muitos casos, se mostraria superior à própria prova fotográfica, passando pelo delicada paginação e respectivo emolduramento, terminando na escolha criteriosa dos anexos preparados por Joaquim de Vasconcelos, o resultado seria uma publicação de excepcional qualidade gráfica e valia científica. Apresentava-se com grande coesão formal, gráfica e científica, estruturada em 3 módulos

1. **Conferência**, com texto actualizado por um conjunto de **notas**;

2. 192 **Estampas** legendadas;

3. **Detalhes**, conjugando desenhos, simultaneamente, da autoria de Joaquim de Vasconcelos e de António Augusto Gonçalves, e pormenores fotografados.

Verificar-se-ia um importante salto quantitativo entre a colecção de fotografias da Exposição de 1914 e o número de fotografias da *Arte Românica*, identificável na listagem minuciosa de igrejas, que Marques Abreu elaborara, com anotações específicas - pequenos desenhos -, onde se destacariam o número de naves, os elementos exteriores a fotografar, como portais, rosáceas, os a eliminar, e uma anotação invulgar, representando a cabeceira da Sé de Braga com 4 absidíolos envolvendo a ábside central. Esta lista, manuscrita, era composta por 113 monumentos.

Em 1914 apresentara 125 fotografias de monumentos e, aqui, dispomos de 192 imagens, a que se deveriam acrescentar os **Detalhes**, como capitéis, maioritários, rosáceas, portais e outros elementos arquitectónicos. O **Quadro 3 - Expo 1914/Arquitectura Românica em Portugal e Arte Românica em Portugal - quadro comparativo** (ver Anexos), estabelece essa comparação.

Verificar-se-ia um aumento de 65% de imagens, excluindo as 30 fotografias dos **Detalhes**, como o acréscimo de monumentos fotografados, de 42 para 67, representaria mais 59%. Dos 113 monumentos constantes da lista acima referida, cerca de 59% estavam representados nesta obra. Este aumento ir-se-á reflectir no número de notas - de rodapé e finais - do texto original da Conferência, e na bibliografia consultada e actualizada[195].

A *Arte Românica em Portugal* pretendia abranger, por um preço acessível, um público mais lato. Recorreria à similigravura, técnica de impressão com tintas gordas, que permitia conjugar texto e imagem na mesma página. O uso de uma trama, muito fina, garantiria a grande qualidade da reprodução fotográfica, e a extensa gama tonal. Por outro lado, a paginação do texto era esteticamente cuidada, com um emolduramento que adoptava a gramática decorativa românica, inventariada por Joaquim de Vasconcelos, destacando-se os frisos e arcadas decoradas.

Assim, definiria quatro emolduramentos diferentes, repetidos de quatro em quatro páginas, que envolveriam o texto da conferência e as notas, exceptuando-se as três páginas das estampas e as duas da tipologia das formas ornamentais, elencada por Joaquim de Vasconcelos. Detectámos, por dispormos de um exemplar em fascículos, que Marques Abreu reformularia a maquetagem e paginação, apresentando dois projectos que se restringiriam às primeiras 4 páginas. No primeiro fascículo, a moldura, envolvendo o texto, encontrava-se interrompida no lado direito, situação que não se verificaria na reimpressão que acompanhava os últimos 4 fascículos - 22 a 25 -. Por outro lado, a decoração adoptada seria diferente, bem como a sub-moldura que iniciava o texto da conferência.

A explicação das estampas - plantas e desenhos, com 9 páginas - recorreria aos mesmos emolduramentos, tal como a bibliografia e a nota final. O índice das fotografias não teria qualquer emolduramento, nem número de página.

Esta obra manteria a separação entre texto e imagens, apesar do uso da similigravura. A razão residiria no significativo aumento dos exemplares

[195] Não referia a bibliografia sobre o Românico catalão, estudado por Domènech i Montaner e por Puig y Cadafalch.

fotografados, mantendo-se o texto original da conferência, de 47 páginas, acrescentado com notas mais detalhadas.

Assim, Conferência e respectivas **Notas**[196] - 10 páginas - constituiriam o primeiro módulo. As **Estampas** - 192 - enformariam o segundo módulo, fazendo a ponte entre o texto e os **Detalhes**, que se apresentariam como terceiro módulo, exemplificados em desenhos e fotografias. Cada **detalhe** comportaria legenda própria e uma remissão para a página/monumento a que se referia. Os **Detalhes**, num total de 97, em tom de sépia, dividir-se-iam em:

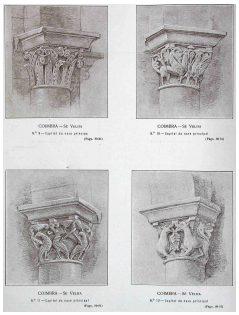


Fig. 41 - desenhos de J. Vasconcelos

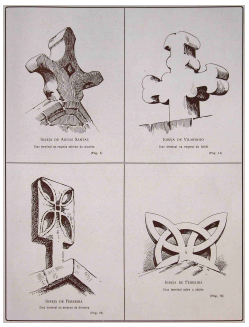


Fig. 40 - desenhos de A. A. Gonçalves

- 28 desenhos de Joaquim de Vasconcelos;
- 39 desenhos de António Augusto Gonçalves - Sé velha de Coimbra;
- 30 fotografias de Marques Abreu.

Esta estrutura seguia modelos europeus semelhantes, publicados entre o final do séc. XIX e os primeiros 15 anos do séc. XX. A *Art in Spain and Portugal*, de Marcel Dieulafoy, de 1913, publicada em simultâneo em Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos da América, França, Itália e Espanha, tinha 313 páginas de texto, e distinguia-se da *Arte Românica* por intercalar no texto plantas e fotografias do autor e de fotógrafos profissionais e amadores, antecedido de uma extensa introdução. Joaquim de Vasconcelos referia-a, na Bibliografia, frisando as "745 gravuras muito nítidas". Emile Mâle, autor da *L'Art Réligieux de la fin du Moyen Age en France*, de 1908, com 250 imagens, ausente na Bibliografia, apresentava temas e estrutura semelhantes. Outros autores, como G. E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, de 1914, ou W. Crum Watson, *Portuguese Architecture*, de 1908, referidos na Bibliografia, seguiriam caminhos diferentes: o primeiro, optando pelo desenho como ilustração; o segundo, autor da maioria das

[196] "Uma serie de Notas, colocadas no fim, ajudarão o leitor a classificar pelo aspecto intimo da estrutura e pelos signaes exteriores e interiores da ornamentação a relação de parentesco dos diferentes grupos de edifícios. É elemento novo que não cabia dentro dos limites de um esboço histórico" (Abreu & Vasconcelos, 1918, 2).

fotografias que acompanhavam o texto. Todas estas obras abordam o período românico de forma generalista.

Os trabalhos monográficos, de maior investigação e estudo, de autores catalães e franceses, eram ilustrados exaustivamente. Em França, Camille Enlart, autor presente na Bibliografia, editaria um conjunto de obras referenciais, destacando-se o *Manuel d'Archéologie Française*, cujo primeiro volume estudava a Arquitectura religiosa, publicado em 1902. Na Catalunha, Puig y Cadafalch e Domènech i Montaner promoveriam o estudo e preservação do património românico catalão, como forma de evitar a sua venda e destruição, entre os finais do séc. XIX e o início do XX.

Domènech i Montaner, num projecto muito semelhante ao de Marques Abreu, promoveria excursões com os seus alunos, só ou com amigos, inventariando o património românico catalão, recorrendo à fotografia e a anotações manuscritas, entre 1901 e 1906. Desse projecto, que nunca fora editado, seria realizada uma exposição, entre Maio e Setembro de 2006, no Museu Nacional d'Art de Catalunya, acompanhada pelo catálogo *Lluís Domènech i Montaner Viatges per l'Arquitectura Romànica*, a partir do estudo do seu espólio, por Enric Granell e Antoni Ramon.

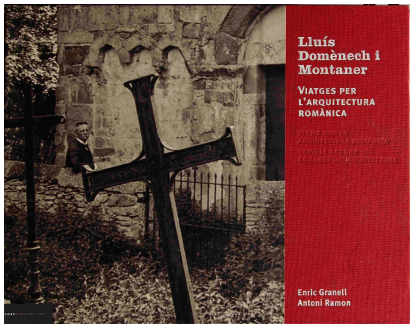


Fig. 42 - Cat. Lluis Domènech i Montaner

Ao contrário de Domènech i Montaner, que preparava as suas excursões e as anotava em cadernos, com desenhos e plantas, acompanhadas de fotografias - a câmara como "detectiva" -, Marques Abreu, autodidacta, experimentaria outras soluções que lhe permitiriam atingir o mesmo propósito, apoiando-se em Joaquim de Vasconcelos e nos seus conhecimentos de arte e de arquitectura. Para este, ter à sua disposição um fotógrafo que ouvia e executava aquilo que lhe pediam e, muita vezes, o ultrapassava, conseguindo surpreender o velho mestre, era matéria suficiente para a afirmação de uma sensibilidade e de um conhecimento sedimentado pelas longas horas de contacto e de experimentação, para além do domínio da luz e da técnica fotográfica, crucial para ulterior impressão.

A obra de Puig y Cadafalch também não era conhecida neste período. O movimento autonómico catalão, pela mão destes dois estudiosos e, em particular, por este último, levaria a uma certa ostracização dos seus estudos, escritos em catalão. Este facto mereceria, de Dieulafoy, um comentário negativo sobre esses estudos, apesar da sua valia.[197]

A *Arte Românica em Portugal* inscrever-se-ia nesta série de estudos. Pretenderia atingir um público mais vasto e menos erudito que o acima mencionado, mais vocacionado para um público mais especializado e universitário. Assim, a obra mostraria um carácter extremamente pedagógico, sério, gráfico. As diferentes **Notas,** que Joaquim de Vasconcelos acrescentaria, caracterizar-se-iam pela oportunidade, pela clareza e pela actualidade. No quadro seguinte será possível perceber a gestão da distribuição das **Notas**: a partir dos fascículos 19, 20 e 21, vendidos em simultâneo, terminando nos últimos quatro, vendidos igualmente em conjunto. Esta gestão provocaria em Joaquim de Vasconcelos alguma preocupação quanto ao

> "encadeamento de todo o resto do texto, já composto e já revisto por mim, mas só em fragmentos revisto - [pois] não o recebi ainda. [...] Não posso depois voltar a um assunto diferente e que terei esquecido em numerosos detalhes, que entram no últ. Fasc., digo: últ., referindo-me ao meu texto, porque notei em sua casa novos detalhes em estampas com que não contava já. Em semelhante assunto não espero improvisar, para não ter de emendar amanhã [...]."[198]

Os **Detalhes** seriam extremamente claros no seu fim, e a proposta da sua inserção é de Marques Abreu, que Joaquim de Vasconcelos questiona:

> "[...] Não mando (nem posso, nem devo) em casa alheia: mas a separação de todo o comentário dos detalhes para o fim, não me pareceu bem. A interrupção, a falta de encadeamento sentir-se-á, ainda que não queiramos; o texto pertence às estampas, e as estampas pertencem ao texto. Não deve um elemento ser sacrificado ao outro. Dizendo isto reconheço

[197] Dieulafoy, M. (1919). L'Architecture Romane en Catalogne. *Journal des Savants*. Mai-Juin/Septembre-Octobre, 113-128; 225-236. Acedido em 1.4.2013, em http://www.archive.org/details/larchitecturerom00dieu.
[198] Carta de 4.5.1918, de Joaquim de Vasconcelos para MA.

> hoje, como sempre, o incomparável serviço que nos prestou, a mim e ao público."[199]

Com legendas extensas e descritivas, e remetendo sempre para o monumento a que se reportavam, o argumento de Joaquim de Vasconcelos tinha fundamento. Não seria considerado, pois a maquetagem já estaria ultimada, e a sua alteração implicaria a destruição das respectivas matrizes, onerando o projecto. Seriam vendidos a partir dos fascículos 13, 14 e 15, continuando nos 16, 17 e 18. As **Notas**[200] seriam introduzidas nos fascículos 19, 20 e 21, pelo que os últimos **Detalhes** incluir-se-iam nos últimos quatro fascículos. Esta sequência mostrava, não só, a actualização da informação entretanto recolhida por Joaquim de Vasconcelos e Marques Abreu, como a ideia de criar um período de maior análise e ponderação, pois, na economia da obra, os **Detalhes** constituíam o último módulo, imediatamente a seguir às **Estampas**, como que num continuum deliberado e pensado como perfeito contraponto aos dois módulos fundamentais: a conferência e o acervo fotográfico.

Quadro 2 - Conteúdo de cada fascículo

ARTE ROMÂNICA EM PORTUGAL				
FASC.	*TEXTO*	*FOTO*	*DETALHES*	*OUTROS*
1	1-4	1-8		
2	5-8	9-16		
3	9-12	17-24		
4	13-16	25-32		Encarte; rol dos assinantes
5	17-20	33-40		Rol dos assinantes
6	21-24	41-48		Álbum do Porto; rol dos assinantes
7	25-28	49-56		Álbum do Porto; rol dos assinantes
8	29-32	57-64		Álbum do Porto; rol dos assinantes
9	33-36	65-72		Álbum do Porto; rol dos assinantes
10	37-40	73-80		Álbum do Porto; rol dos assinantes
11 e 12	41-48	81-96		Álbum do Porto; rol dos assinantes
13,14 e 15		97-120	I-XII	Álbum do Porto; rol dos assinantes

[199] Carta de 4.5.1918, de Joaquim de Vasconcelos para MA.
[200] "As Notas finaes do estudo synthetico, com seus desenhos, devem remediar a falta dos gessos (nota de 1917)." (Abreu & Vasconcelos, 1918, 20)

16,17 e 18		121-144	XIII-XXIV	Capas; Colecção de Postais Ilustrados; rol dos assinantes
19, 20 e 21	49-60 (Notas)	145-168		Capas; Elementos de arqueologia e Belas-Artes, por Pe M. Aguiar Barreiros; rol dos assinantes
22, 23, 24 e 25	Capa, folha de rosto; *Ao leitor* 1-4 (repetição da introdução com emolduramento diferente): 61-72 (Notas); 73-76 (Bibliografia); 76 - Nota final; Índice (sem nº de pp)	169-192	XXV-XXVIII	Tipografia Sequeira (4 pp). Capas; Elementos de arqueologia e Belas-Artes, por Pe M. Aguiar Barreiros; rol dos assinantes

Esta relação, muito próxima, entre os **Detalhes** e as **Estampas,** estava patente na minúcia e nos pormenores que os primeiros reflectiam, permitindo ao fotógrafo percorrer o monumento, abordá-lo e entendê-lo como um todo[201].

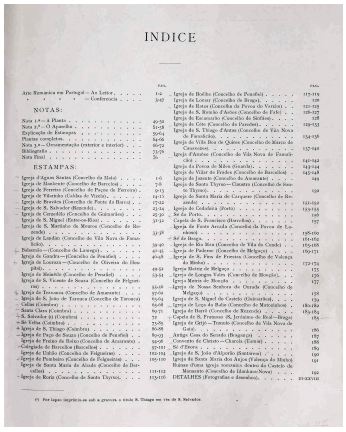
Partindo sempre do geral para o particular, como já o fizera para a *Exposição de Arquitectura Românica* de 1914, Marques Abreu desdobraria o número de detalhes a descrever - interiores, capiteis, absides - e operaria com maior rigor compositivo, dando a sensação que disporia de mais tempo para pensar e realizar a imagem pretendida. Equilibrava, esteticamente, a composição, procurando a coesão arquitectónica. Não descurava a humanização da arquitectura religiosa monumental, nem a descontextualizava, antes procurava enquadrá-la no seu ambiente próprio. O aumento de 65% de fotografias reflectir-se-ia no efectivo aumento do número de monumentos, e no significativo crescimento de detalhes e na escolha de novos enquadramentos.

Da Exposição de 1914 só duas fotografias não integrariam o novo acervo: a Igreja de S. Torcato, em Guimarães, e o túmulo de D. Martinho Mendes Paes, na Sé do Porto.

De notar que o índice das **Estampas** se encontrava antes, e não depois delas. As legendas apresentavam-se simples e directas, mas notava-se a sua crescente complexidade em relação às de 1914. Eram direccionadas para um público culturalmente mais permeável a uma identificação mais elaborada. A

[201] "Infelizmente, faltam os detalhes, porque para esse não é suficiente a photographia, embora também n'essa parte o Snr. Abreu fosse iniciador." (Abreu & Vasconcelos, 1918, 12)

estrutura e a novidade destes dois módulos seriam fundamentais, pelo que Joaquim de Vasconcelos pedia que se acautelassem os direitos de autor a eles associados:


INDICE

NOTAS:

ESTAMPAS:

Fig. 43 - Arte Românica - índice estampas

"Em aditamento à nossa conversa de sexta-feira: peço-lhe toda a reserva sobre a reprodução em ponto grande da estátua do ~~Bispo~~ Abade em Rio Mau, sobre a abside; assim como sobre qualquer reprodução que eu aconselhe p[a]. a nossa publicação, seja detalhe ou não, porque tudo obedece a um plano certo; aproveitando-se outros quer das minhas lembranças, quer da sua iniciativa; ou de ambas as coisas, porque sabem que andamos de acordo. Eu estou resolvido a fechar as portas a certas visitas; e a limitar-me, com toda a cortesia sempre, a troco de [...] cartões.

PS: na próxima semana, fixaremos ao dia da entrevista com o seu desenhador; podemos reunir todos, à noite aqui. Eu queria que ele pudesse executar tudo (recomendando-se absoluta reserva com os desenhos até saírem à luz) em 30 dias. Depois de concluído o Álbum, poderemos concluir o que começar a fazer com esses desenhos de carácter analítico, reservando nós ambos todos os direitos de propriedade, como com as plantas, cortes, alçados, etc. (Vide as declarações já feitas na Arte)."[202]

Depreende-se que este terceiro módulo, **Detalhes**, já se encontrava equacionado, restando a sua maquetagem e o desenhador, encarregue de passar a zinco os desenhos de Joaquim de Vasconcelos e de António Augusto Gonçalves. Havia, de facto, trabalho de equipe e completa sintonia entre ambos.

A colaboração pedida, no quarto fascículo, aos assinantes, encontraria franca adesão, pois encontrámos, na correspondência de Marques Abreu, várias cartas referindo a existência de igrejas de cariz românico, frequentemente acompanhadas de fotografias ou postais, cujos autores se disponibilizavam para receber o editor e servirem de guias. Será o caso de António Barradas, de Tabuaço, dono do Bazar do Povo, que aconselhava a visita das igrejas desta vila, e uma outra distante cerca de 4 km, Sabroso, além da de S. Pedro Velho. As três cartas são de 1916, entre Maio e Junho, e pela terceira ficaríamos a conhecer o projecto para um álbum local, a editar por este assinante e comerciante, antecipando o impacto da *Arte Românica* na economia turística de Tabuaço. Um outro assinante,

[202] Carta de 25.03.1917, de Joaquim de Vasconcelos para Marques Abreu.

da Chamusca, assinalaria, num postal, o local onde se encontrava a estrutura da igreja primitiva, de eventual raiz 'românica'. (v. anexos)

3.2.4. Os projectos integrados

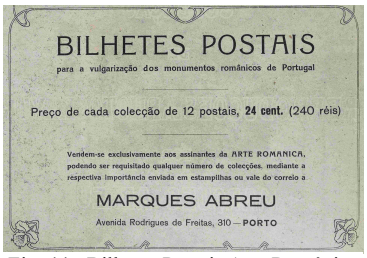


Fig. 44 - Bilhetes Postais Arte Românica

A *Arte Românica*, perante o sucesso encontrado, originaria a edição de uma bem sucedida colecção de 12 Postais Ilustrados - "para a vulgarização dos monumentos românicos portugueses" -, pelo preço de 24 centavos - 240 reis, vendida exclusivamente aos assinantes, e paga em "estampilhas ou vale do correio". Na sequência desta estratégia comercial, Marques Abreu lançaria o *Álbum do Porto*, em 1917, com igual sucesso, ao preço de 50 centavos para assinantes e 1$00 para não assinantes. Aliás, a 'publicidade' era inexistente. A colecção de postais e o Álbum do Porto seriam da estrita responsabilidade de Marques Abreu. A *Tipografia Sequeira* era anunciada em cada fascículo, tal como os *Ateliers de Photogravura Marques Abreu & C.ª*[203]

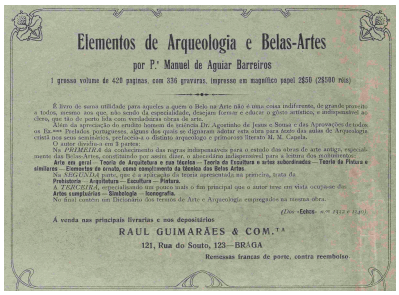


Fig. 45 - Elementos de Arqueologia e Belas Artes

Exceptuar-se-iam os *Elementos de Arqueologia e Belas Artes*, do Pe. Manuel Aguiar Barreiros, "1 grosso volume de 420 paginas, com 336 gravuras, impresso em magnífico papel 2$50".

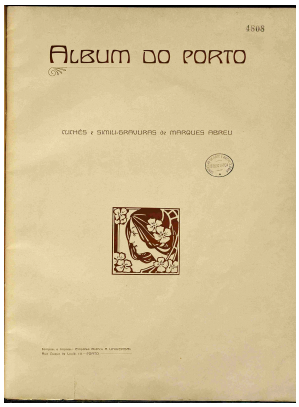


Fig. 46 - Álbum do Porto 1917

A *Arte Românica* era uma publicação que não carecia de publicidade, excepto a que a acompanhava, ou que os seus autores consideravam adequada para os assinantes. O *Álbum do Porto* inseria-se na estratégia da divulgação local, apresentando-se como uma colecção de vistas dos principais monumentos e aspectos pitorescos da cidade, onde se incluíam as actividades comercial e industrial. Com 48 fotografias em excelentes similigravuras,

[203] *Ateliers de Photogravura Marques Abreu & C.ª- instalação modelar; preços sem competência.*

iniciava com uma excepcional vista geral do Porto, tirada do tabuleiro superior da Ponte D. Luís, do lado de Gaia, acompanhando o rio até à Foz. Os mais importantes monumentos[204] do Porto e o Museu Soares dos Reis[205], eram apresentados sob diversos enquadramentos. A vida ribeirinha era retratada em pormenor, com grande sensibilidade para os tipos que a compunham.[206] No mercado do Anjo, desaparecido em 1952[207], vendia-se a hortaliça, numa composição próxima das de Marçal Brandão[208]. A nota pitoresca era dada pelo retrato, eventualmente encenado, dum grupo de raparigas que tricotavam, nas escadinhas estreitas do Barredo. O progresso, o comércio e a indústria estavam representados nas duas pontes que cruzavam o Douro, na excelente panorâmica interior dos Armazéns Hermínios[209], no Palácio da Bolsa[210] e na Ourivesaria Reis Irmãos. A monumentalidade urbana do Hospital de S. António era acompanhada pelas fachadas dos Palácios de Cristal e do Freixo. O contraponto pitoresco ao bulício urbano do Barredo era dado pelas lavadeiras do Rio Leça, em Leça da Palmeira. O Álbum acolheria um conjunto de fotografias-documento, que descreviam parcelas de uma vida urbana e monumental do Porto activo, permitir-nos-iam detectar uma influência da Fotografia inglesa, dos anos 80 do séc. XIX, escorando-se nas abordagens de cariz social de Thomas Annan (1830-1888)[211] e Sir Benjamin Stone[212], longe do modelo pictorialista então praticado.


Fig. 47 - Álbum Porto - Barredo

[204] Sé, S. Francisco, Sta Clara, Casa do Infante, Monumento ao Infante D. Henrique, Convento da Serra do Pilar, Mosteiro de Leça do Balio.
[205] A ala da escultura, o *Desterrado*, de Soares dos Reis, *Depois do vendaval,* de Souza Pinto e *Bilha quebrada*, de Marques da Silva.
[206] Descarga do bacalhau e faina associada, cenas de ruas, trânsito com os carros de bois, azáfama do Barredo e as suas vielas.
[207] *Jornal de Notícias*, 25.4.2010.
[208] Alberto Marçal Brandão (1868-1919) foi um fotógrafo amador do Porto, retratando a vida quotidiana da cidade e contribuído para a produção de postais ilustrados como os seus 'clichés'. Disponível em http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=39857. Acedido em 13.6.2013.
[209] A escadaria, de duplo lanço, ao centro, permitia o acesso aos dois pisos.
[210] Privilegiava a fachada, a escadaria nobre e o salão árabe.
[211] *The Old Country Houses of the Old Glasgow Gentry*, 1870 (1ª edição), seguida de uma 2ª edição, ampliada, em 1878, pela James MacLehose & Sons, Glasgow, e a *The Old Closes and Streets of Glasgow* (1868/1878). Benzaria, C. (1994). Annan, Thomas. In *Dictionnaire Mondial de la Photographie des origines à nos jours* (pp. 33-34). Paris: Larousse.
[212] *The Warwickshire Photographic Survey* fora criada em 1892 para guardar o património arquitectónico e histórico. Em 1897 fundaria a *National Photographic Record Association*, com os mesmos fins, que duraria até 1910. Frizot, M. (1994). Stone, sir Benjamin. In *Dictionnaire Mondial de la Photographie des origines à nos jours* (pp. 609-610). Paris: Larousse

3.2.5. Os novos monumentos e os projectos internacionais

Na *Arte Românica*, o aumento exponencial de monumentos e dos diferentes enquadramentos reflectiria o alargamento da área geográfica estudada, quer a norte, quer a Sul do Douro.

O Quadro 3 comparava o número de monumentos entre a *Exposição de Arquitectura Românica de 1914* e a *Arte Românica em Portugal*, estabelecido por concelho. Analisámos as novas entradas, de forma sintética, dividindo-as entre a Sul e a Norte do rio Douro.

Quadro 3 - Monumentos na Exposição de 1914 e na arte Românica em Portugal, por concelho

	Expo 1914	**Arte Românica**
Concelho	**Monumento**	**Monumento**
Guimarães	Ig. S. Torquato	
Porto	Sé - túmulo	
Guimarães	Ig. Serzedelo, Ig. S. Miguel do Castelo	Ig. Serzedelo, Ig. S. Miguel do Castelo
Porto	Ig. Cedofeita, Sé	Ig. Cedofeita, Sé
Maia	Ig. Águas Santas	Ig. Águas Santas
Barcelos	Ig. Manhente, Colegiada de Barcelos, Ig. S. Maria do Abade, Ig. Vilar de Frades	Ig. Manhente, Colegiada de Barcelos, Ig. S. Maria do Abade, Ig. Vilar de Frades, *Capela S. Francisco*
Paços de Ferreira	Ig. Ferreira	Ig. Ferreira
Vizela	Ig. Vilarinho	Ig. Vilarinho
Ponte da Barca	Ig. Bravães	Ig. Bravães
Resende	Ig. S. Salvador	Ig. S. Salvador, *Ig. S. Martinho de Mouros, Ig. Barrô, Ig. Sta Maria de Cárquere*
Penafiel	Ig. S. Miguel de Entre-os-Rios, Ig. Gândara, Ig. Paço de Sousa, Ig. Boelhe	Ig. S. Miguel, Entre-os-Rios, Ig. Gândara, Ig. Paço de Sousa
Famalicão	Ig. Landim, Ig. S. Tiago das Antas, Ig. S. Amaro de Arnoso	Ig. Landim, Ig. S. Tiago das Antas, Ig. S. Amaro de Arnoso
Lamego	Ig. Balsemão	Ig. Balsemão
Oliveira do Hospital	Ig. Lourosa	Ig. Lourosa
Lousada	Ig. Meinedo	Ig. Meinedo
Felgueiras	Ig. S. Vicente de Sousa, Ig. Unhão, Ig. Pombeiro	Ig. S. Vicente de Sousa, Ig. Unhão, Ig. Pombeiro

Amarante	Ig. Travanca, Ig. Freixo de Baixo, Ig. Jazente	Ig. Travanca, Ig. Freixo de Baixo, Ig. Jazente
Tarouca	Ig. S. João	Ig. S. João
Coimbra	Mosteiro de Celas, Sé Velha	Mosteiro de Celas, *Ig. Sta Clara*, Sé Velha, *Ig. S. Tiago, Ig. S. Salvador*
Santo Tirso	Ig. Roriz	Ig. Roriz, *Ig. Santo Tirso*
Braga	Sé	Sé, *Ig. de Lomar*, *Capela S. Frutuoso, S. Jerónimo de Real*
Póvoa de Varzim	Ig. Rates	
Fafe	Ig. S. Romão de Arões	Ig. S. Romão de Arões
Cinfães		*Ig. Escamarão*
Paredes	Ig. Cete	Ig. Cete
Marco de Canaveses	Ig. Vila Boa de Quires	Ig. Vila Boa de Quires
Guarda	Ig. Póvoa de Mileu	Ig. Póvoa de Mileu
Póvoa de Lanhoso		*Ig. Fonte Arcada*
Vila do Conde	Ig. Rio Mau	Ig. Rio Mau
Melgaço		*Ig. Paderne, Matriz Melgaço, Ig. Nª Sra. Ourada*
Valença do Minho		*Ig. S. Fins de Friestas, Ig. Sta Maria dos Anjos*
Monção		*Ig. Longos Vales, Matriz Monção*
Matosinhos		*Ig. Leça do Balio*
Vila Nova de Gaia	Ig. Grijó - túmulo de Rodrigo Sanches	Ig. Grijó - túmulo de Rodrigo Sanches
Bragança		*Antiga Casa do Senado*
Convento de Cristo		*Convento de Cristo*
Évora		*Sé*
Santarém		*Ig. S. João de Alporão*
Monsanto		*Ruinas da Ig. românica dentro do Castelo de Monsanto*

(em itálico, os novos monumentos)

1. **Sul do Douro**: Coimbra beneficiaria de um aumento drástico de monumentos e de imagens: a Sé-velha passa de 3 para 13, privilegiando-se o portal[213], o interior[214], o claustro[215] e a abside. A fachada apresentava-se integral.

[213] 4 fotografias - uma geral e três pormenores dos colunelos e capiteis.
[214] 5 fotografias, dividindo-se entre naves e galeria superior.

Os dois portais de S. Tiago mostrariam as obras de restauro. O claustro e os capiteis do Mosteiro de Celas passariam a dispor de 4 fotografias. S. Salvador teria uma vista do seu portal. O exterior de Sta Clara-a-Velha era enquadrado por 2 imagens, e no interior destacava-se um capitel.

O concelho de Resende seria revisto, sendo as igrejas de S. Martinho de Mouros[216], de Santa Maria de Cárquere e de Barrô[217] as escolhidas para o acervo fotográfico. S. João de Tarouca adicionaria a fachada ao túmulo de D. Pedro.

Lourosa ampliava a sua galeria para 4 fotografias, com a fachada e 3 interiores, descrevendo as naves e arcadas.

Marques Abreu decidiria incluir o interior da Charola do Convento de Cristo, a nave da Sé de Évora, o interior da Igreja de S. João de Alporão, em Santarém, e as ruínas de uma igreja no castelo de Monsanto neste inventário monumental, abrindo o leque cronológico às fases de transição entre o românico e o gótico.

2. **Norte do Douro**: Meinedo, em Penafiel, disporia de duas imagens. Em Amarante, Freixo de Baixo ganharia um alçado. Braga, além do tímpano da Porta do Sol, da Sé, veria escolhida a igreja de Lomar e um interior de S. Frutuoso de Montélios, completando o grupo de templos pré-românicos. Rates, da Póvoa de Varzim, teria o seu portal lateral incluído. Escamarão, em Cinfães, equilibraria a sua simplicidade com um invulgar número personagens, à sua volta. Em Paredes, era escolhido o portal lateral da igreja de Cete, e Barcelos incluía o portal da Capela de S. Francisco. Fonte Arcada, em Póvoa de Lanhoso, era aconselhada por Aguiar Barreiros[218], com dois portais e a fachada. Os concelhos do Alto Minho seriam dos mais beneficiados, com uma 'excursão' propositada, realizada em meados de 1918. Melgaço registaria exteriores de Paderne, da Igreja Matriz e de

[215] Duas panorâmicas.
[216] 6 imagens, sendo 4 exteriores e dois interiores, destacando-se os capiteis.
[217] Só exteriores.
[218] Carta de 22 de Maio de 1918: "Em Braga há a muito interessante parte românica da portada principal, e a porta do lado do sul da Sé. Já nas imediações apresenta-se Gualtar (muito alterada) com as duas portas - norte e sul - dignas de referencia. Aqui, na Póvoa de Lanhoso, merecem bons clichés Font'Arcada e Verim. Parece-me bem que [...] servindo-se de automóvel, poderá fazer num dia todo o trabalho que diz respeito à Póvoa de Lanhoso e Coucieiro. Viria directamente a Font'Arcada, voltaria pelo mesmo caminho [...] e [...] seguiria depois a Amares por causa de Coucieiro."

Nª Sª da Ourada. Valença destacaria o exterior de Sª Mª dos Anjos e a fachada e portais de S. Fins de Friestas, e Monção era incluída com os exteriores de Longos Vales e da igreja Matriz. Leça do Balio, perto do Porto, estava representada pelo alçado e pelo claustro. Em Santo Tirso, era incluída a arcaria do claustro da igreja matriz. Por fim, a "antiga casa do Senado", representada por uma fotografia de ¾, levá-los-ia a Bragança, único exemplar deste concelho.

A ampliação do inventário, iniciado em 1905, apoiado em informações, de leitores e amigos, continuaria neste projecto, alargando o espectro geográfico e cronológico. O recurso à fotografia, como meio de registo das diferentes manifestações arquitectónicas românicas ou de outros períodos, não era caso único na Península Ibérica. Referimos já os projectos catalães, de Domènech i Montaner e Puig y Cadafalch, realizados nos inícios do século XX. Queremos destacar o projecto deste último, *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*, apoiado pelo *Institut d'Estudis Catalans*, que originaria três volumes, publicados, respectivamente, em 1909, 1911 e 1918, abundantemente ilustrados com fotografias do Arxiu Mas, acompanhados de plantas, desenhos e mapas que descreviam e localizavam os diversos monumentos. Estes inventários, "a duas mãos", permitiriam o conhecimento aprofundado do românico catalão e a remoção de vários frescos, que ornamentavam as absides das inúmeras igrejas, para o futuro Museu da Arte Catalã, evitando, desse modo, a sua venda ilegal e garantindo a sua preservação.



Fig. 48 - *L'Arquitectura romànica a Catalunya*

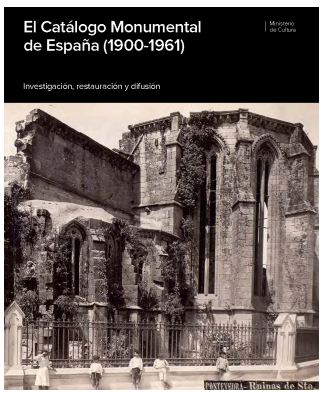


Fig. 49 - *El Catálogo Monumental de España*

Mas este projecto, catalão, tinha sido antecedido por um outro, de iniciativa estatal, por Real Decreto de 1 de Junho de 1900, o *Catálogo Monumental de España*[219], proposto por Juan Facundo Riaño, que nomearia Manuel Gómez-Moreno para o concretizar,

[219] Elizalde, García, Brinquis & Fominaya (2010). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

implicando "la catalogaciòn completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la naciòn". O Real Decreto de 14 de Fevereiro de 1902 determinaria a sua continuação e a Real Ordem de 20 de Março de 1911 regulava a sua publicação por províncias, inventariando todo o património artístico e cultural de Espanha. Gomez-Moreno iniciaria com a província de Ávila, continuando com as de Leão, Zamora e Salamanca. Ele próprio, que colaboraria com Marques Abreu, apercebendo-se da lentidão e da dimensão deste projecto, agruparia à sua volta um grupo de investigadores que garantiriam maior rapidez e eficácia na sua concretização. Para além do seu carácter inovador de recolha sistemática daquele património espanhol, não compaginável com outros projectos anteriores, como os *Monumentos Arquitectónicos de España*, tão apreciados por Joaquim de Vasconcelos, incluiria a fotografia como instrumento fundamental de documentação gráfica, de acordo com uma determinação do Ministério de Instrucción Pública y Bellas Artes. Foram 49 as províncias inventariadas. Este projecto fora alvo de recente redescoberta e estudo, que resultara no *El Catálogo monumental de España (1900-1961)*, de 2010, acompanhado da digitalização dos Catálogos das 39 províncias inventariadas.



Fig. 50 - *Monumentos Arquitectónicos de España*

Sem o apoio económico e institucional que estes estudos tiveram em Espanha, Marques Abreu lançar-se-ia num projecto semelhante, de menores dimensões, em Portugal, que resultaria numa obra que, ainda hoje, é considerada referencial. Em 1992, fora editada uma edição fac-similada pela Editora D. Quixote, prefaciada por Artur Nobre de Gusmão que, a par de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, seria um dos poucos investigadores que a valorizara[220]. No prefácio analisava-a e os seus autores, chamando a atenção para o papel inovador do projecto e do seu alcance patrimonial. Mostrava o impacto fundamental de *O Culto da Arte em Portugal*, de Ramalho Ortigão, neste projecto. E esclarecia que Marques Abreu "não se limitou ao papel de um fotógrafo, assim mesmo de rara qualidade e grande sensibilidade" (Gusmão, 1992, VIII). Esta obra permaneceria um marco pela sua documentação, pois testemunhava um passado prévio às campanhas de restauro anteriores à DGEMN, que alterariam, em bastantes casos, "as leituras antes fixadas e se estabeleceu a que perdura" (Gusmão, 1992, XIV).



Fig. 51 - *História da Arte* - A. Lacerda

Gusmão não referiria a *História da Arte* de Aarão de Lacerda, publicada em 1942, com excelentes ilustrações de vários fotógrafos, destacando-se as do autor e de Marques Abreu. Sobre Mário Tavares Chicó e Santos Simões, reflectiria sobre a sua actividade de fotógrafos amadores, acrescentando que, "para trabalho de mais responsabilidade era confiado a um fotógrafo e frequentemente foi Mário Novais" (Gusmão, 1992, XVII). Os trabalhos fotográficos deste seriam apreciados por Marques Abreu quando analisava a recente *Escultura em Portugal,* de Reynaldo dos Santos: "a segunda parte ilustrada mais importante desta obra merece todos os louvores, pela inexcedível perfeição dos trabalhos fotográficos do sr. Mário Novais."[221] Apesar da excessiva depuração e quase ascetismo dos enquadramentos de Mário Novais, é evidente que Marques Abreu via nele um continuador do seu próprio trabalho, pela sensibilidade e respeito pelo Monumento.

[220] Incluía-a na bibliografia das aulas do Mestrado em História da Arte, da Universidade Nova de Lisboa - FCSH.
[221] Carta de 24.1.1951, de MA para Reynaldo dos Santos.

3.2.6. As apreciações e críticas

A recepção crítica à *Arte Românica* seria bastante equilibrada e unânime. A *Terra Portuguesa*, dirigida por Vergílio Correia e propriedade de Sebastião Pessanha, anunciava, logo no seu duplo nº 10 e 11, de Novembro/Dezembro de 1916, o aparecimento do seu 1º fascículo. No nº 12[222], a descrição era mais específica, como prometera José Pessanha[223]:

> "[...] o 2º fascículo da Arte Românica, editado por Marques de Abreu. Esta magnífica obra, [...] digna de louvor, deve ser acolhida com alvoroço e devoção por todos quantos se interessam pelos nossos monumentos antigos. Será, mais tarde, um vasto repositório de material de estudo, aberto à consulta de quem deseje conhecer as belas igrejas românicas e da transição, que, felizmente, enchem ainda o norte do país."

Nos nºs 13-14,[224] a notícia acrescentava o nome de Joaquim de Vasconcelos:

> "Arte Românica - com uma pontualidade digna de registo, tem sido distribuído, no dia 1º de cada mês, um fascículo desta primorosa obra, empreendida pelo distinto e benemérito gravador portuense Marques Abreu, com a valiosa colaboração do erudito arqueólogo, Joaquim de Vasconcelos."

E nos nºs 21-23[225], continuava: "Arte Românica em Portugal: - temos presente os n.ºs 13, 14 e 15 da notável publicação do sr. Marques Abreu. Cada número que surge é mais um título de glória para esta obra do ilustre artista portuense."

No nº 27-28, José Pessanha comentava a referência que Joaquim de Vasconcelos lhe fazia:

> "Na [...] Arte Romanica em Portugal, [...] em 2 pontos se refere o sr. Vasconcelos à minha obscura individualidade: e, se, da 1ª (no texto da erudita conferencia

[222] *Terra Portuguesa* nº 12, de Janeiro de 1917, 192.
[223] Carta de 15.11.1916: *"A direcção da "A. Portuguesa" [...] pede, também, que lhe seja mandado o 1º fascículo, para, no seu 10º número, se referir à obra, com o applauso que elle merece."*
[224] *Terra Portuguesa*, Fevereiro e Março de 1917, 47.
[225] *Terra Portuguesa*, de Outubro-Dezembro de 1917, 233.

> que serve de comentário à primorosa série de photogravuras [...]), o faz em termos tão lisonjeiros, que os tenho por imerecidos, - da segunda (na Bibliografia), é menos justo para comigo, ao apreciar o meu trabalho - A Sé Velha de Coimbra."[226]

Não encontrámos críticas ou reparos a esta obra, antes encómios nos diferentes jornais consultados, como *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *O Século*, *O Primeiro de Janeiro*, *Acção Social*, e respeitantes aos primeiros fascículos.

O cuidado posto na realização desta obra, constatável na qualidade e na quantidade da informação processada, e nos meios utilizados para a atingir, mostrariam a capacidade técnica e científica, para um projecto particular, sem apoio oficial ou institucional, que Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos dariam provas. Ao inventariarem e documentarem um tão grande número de monumentos, num espaço de tempo relativamente curto, mostrariam a enorme capacidade de trabalho e de gestão do tempo disponível por Marques Abreu, garantindo o funcionamento do seu atelier de fotogravura. Joaquim de Vasconcelos resumiria, numa frase, este labor "desinteressado" de Marques Abreu: "A Arte precisa do seu desinteressado e fiel e fecundo auxílio. Eu posso ajudar a demonstrar esta verdade; precisamos todos do meu amigo, como atesta o sempre grato J V"[227]. Esta afirmação, de Vasconcelos, encontraria eco numa carta que Luís Magalhães endereçou a Marques Abreu, agradecendo a oferta de um volume a D. Manuel II, exilado em Inglaterra:

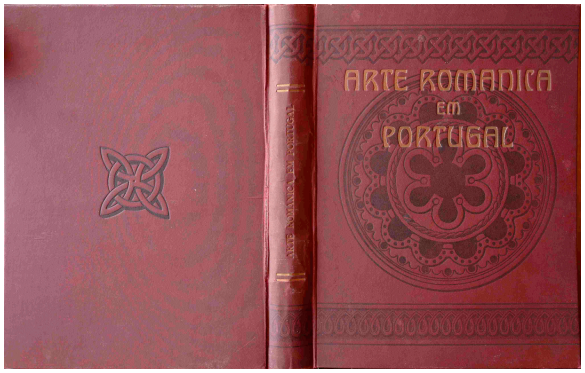


Fig. 52 - Arte Românica - capa inteira

> "Pelo nosso amigo Cândido da Cunha, recebi o exemplar, já encadernado, da Arte Românica que teve a gentileza de oferecer-me para eu dar a ElRei. Teria o maior gosto em o adquirir para esse fim, tamanha valia tem para mim essa admirável publicação d'arte, das mais belas e das mais importantes que se têm feito

[226] *Terra Portuguesa*, de Outubro-Dezembro de 1918, 48.
[227] Carta de 6.12.1918, de Joaquim de Vasconcelos para MA.

> no nosso país. É ela que nos revelou a riqueza da arquitectura românica em Portugal, não maior que geralmente de Espanha. Acresce a isto a beleza da parte material da obra, que é inexcedível, tanto na impressão do texto como nas fotografias, que são perfeitas obras de arte, a todos os respeitos. [...] Tenho a certeza de que a apreciará em extremo e que lhe será gratíssima esta recordação do seu saudoso Portugal, [...] "[228]

Na mesma carta proporia um novo projecto, que se encadearia com o que Joaquim de Vasconcelos resumira antes, e que anteveria a linha editorial que Marques Abreu iria sobraçar, mas noutros moldes:

> "Mas seria para desejar que outra obra do mesmo género se seguisse a essa, pª documentar a arquitectura nacional: os castelos, os solares portugueses, as habitações burguesas, a casa rural, etc. E toda uma galeria para que, decerto, lhe não faltariam colaboradores literários nem público que garantiam assim o seu interesse e êxito da obra."[229]

Este desejo de Luís Magalhães[230] teria continuidade, a partir de 1926, com o lançamento da colecção de monografias *Arte Portuguesa*/*A Arte em Portugal*.

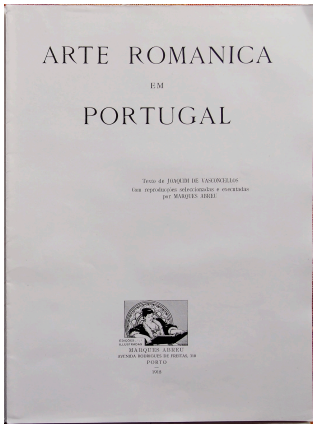


Fig. 53 - Arte Românica em Portugal - f. rosto

Não poderíamos deixar de evocar a figura de Eleutério da Fonseca, a quem a Arte Românica seria dedicada. Amigo pessoal de Marques Abreu, acompanhá-lo-ia em várias excursões, sendo uma delas devidamente divulgada na *Arte* nº 61[231]. Acompanhado de José de Figueiredo, Luciano Freire, Moreira de Almeida e de Marques Abreu, Eleutério da

[228] Carta de 6.1.1919, de Luís Magalhães para MA.
[229] Carta de 6.1.1919, de Luís Magalhães para MA.
[230] Luís de Magalhães (1859-1935), poeta, romancista e político monárquico, integrou a Geração de 70. Tendo acompanhado D. Manuel II no seu exílio. http://acpc.bn.pt/espolios_autores/e02_magalhaes_luis.html, acedido em 19.8.2013.
[231] *Arte* nº 61, Janeiro de 1910, 10.

Fonseca[232] disponibilizaria carro e motorista para a realização da "viagem de estudo por Amarante, Lamego, S. João de Tarouca, Salzedas, Ferreirim, Moimenta da Beira, Viseu, Coimbra e Aveiro, recolhendo-se cerca de 80 clichés."

Se no início não havia referência a datas ou à editora, remetendo-se para Marques Abreu todos os assuntos, nos últimos fascículos aparece a data de 1918 e o logótipo das *Edições Ilustradas Marques Abreu*, ausente das capas dos fascículos anteriores. O seu aparecimento estaria relacionado com o sucesso da *Arte Românica,* motivando o lançamento de duas monografias, do Cónego Aguiar Barreiros (1874-1961), em 1919, e preparadas durante 1918. Estas duas obras, vão marcar um novo tipo de monografias, profusamente ilustradas, com um formato padronizado, e cuja sequência só terminaria em 1934, com o lançamento da monografia sobre Lourosa.

A *Arte Românica em Portugal* é a primeira experiência editorial ilustrada e científica com um duplo propósito:

- Seria o primeiro levantamento sistemático do românico português, de acordo com o modelo de inventário criado por Joaquim de Vasconcelos, dirigido ao clero rural e regional, que poderia contribuir decisivamente na qualificação desse levantamento, e recorrendo directamente à colaboração dos assinantes, no mesmo sentido, numa permanente actualização deste levantamento. Elencando os espécimes românicos em território português, contextualizados histórica e artisticamente, e auxiliado por volumoso acervo fotográfico, este levantamento seria disponibilizado pelos "elementos de reprodução tão superiorizados, de que dispomos hoje, como profissional compenetrado da nossa missão, conseguimos facultar ao público provas dignas, pelo seu objectivo, do mais afincado exame e apreço."[233]

[232] Eleutério da Fonseca, engenheiro, era um viajante apreciador de monumentos românicos, o que o motivava a enviar vários postais ilustrados dos locais visitados (Pau, Le Puy, Conques, Como, ...) a Marques Abreu. Este engenheiro civil propôs à Câmara do Porto de transformar a fábrica de pregaria "União Industrial Portuense" num "bairro de casas baratas para operários", construído segundo projecto de Inácio Pereira da Sá - o Bairro Ignez, 1915. Os Bairros Sociais no Porto II. http://Do Porto e não só.blogspot.pt ..., acedido em 27.6.2012.

[233] *Arte Românica em Portugal*, fascículo 4.

Não subestimando o papel da fotografia, era destacado o progresso da fotogravura e das capacidades técnicas de Marques Abreu[234], que tornava viável este "plano de vulgarização desta especialidade educativa", um dos principais móbeis desta publicação.

- "chamar [...] a atenção do publico criterioso, a dos conselhos de Arte e Arqueologia, sem esquecer a dos poderes constituídos, para uma riqueza artística, até agora desconhecida ou desestimada em Portugal, abrindo caminho por esta forma caminho para mais substanciosos empreendimentos" (Abreu & Vasconcelos, 1918, 76). A convocação para uma participação activa dos cidadãos e das instituições, com o intuito de fiscalizar estes monumentos, revelava a ineficácia dos poderes instituídos para combater "não só atentados de qualquer origem, mas também concorrendo para a repressão de outros com malevolência cometidos." [235] Não se pretenderia constituir uma polícia do Património monumental, mas alertar e comprometer o público culto para a situação calamitosa verificada nesta área, apesar dos esforços empreendidos. Era uma atitude profilática que aqui seria defendida[236], pelo que fazia todo o sentido que fossem os Conselhos de Arte e Arqueologia a actuarem, "desde que pessoas ciosas do nosso património artístico e arqueológico formulem as suas queixas ou as suas opiniões."[237] A deterioração do património, ou os acrescentos realizados, minavam a integridade destes monumentos, mais esquecidos, porque dispersos por pequenas localidades, de difícil acessibilidade.

O notável conjunto de fotografias, "que n'alguns casos apenas se exibem trechos de edificações primitivas, por actualmente nada mais existir," "revela certas deficiências, devidas principalmente á circunstância de alguns clichés serem obtidos a horas improprias, impostas pela economia de tempo" (Abreu & Vasconcelos, 1918, 76). A justificação de Marques Abreu não invocava motivos de ordem estética, mas utilitária e técnica, pois poderiam questionar a veracidade

[234] É o nome do gravador que aparece nas capas da publicação, em destaque: *Colecção de reproduções em Photogravura por Marques Abreu.*
[235] *Arte Românica em Portugal*: fasc. 4.
[236] "Inadiavel é acudir à maior parte dos monumentos em questão, opondo barreiras a continuos actos vandalicos, que, mórmente por ignorância, se teem perpetrado, e, simultaneamente, proceder a reparações urgentes para que mais tarde não tenhamos, em vez d'um manancial subsidiario da nossa história patria, um sinistro montão de ruínas !" (Abreu & Vasconcelos, 1918, 76).
[237] *Arte Românica em Portugal*: fasc. 4.

documental e arqueológica que as fotografias deveriam transmitir. Aliás, o papel da fotografia era bem elucidado, ao justificar que "só em obra de maior vulto, onde apareçam as plantas dos edifícios com extensa documentação gráfica, acompanhada d'uma descripção de cada exemplar, será possivel uma profícua analyse," (Abreu & Vasconcelos, 1918, 76) isto é, a conjugação gráfica correcta e didáctica seria a que equilibraria fotografia e desenho, não se hostilizando uma em relação à outra, antes se defendendo a eficácia dessa união.

Esta ideia primacial seria explorada nas próximas monografias e na *Ilustração Moderna*.

4. 1919-1930: DO CICLO DAS MONOGRAFIAS DE ARTE ÀS IGREJAS MEDIEVAS DO PORTO

4.1. AS MONOGRAFIAS DE ARTE

O mercado de monografias de arte ilustradas em Portugal, nos finais dos anos 10 do séc. XX, apresentava-se limitado. O estudo de *S. Pedro de Rates*, de Manuel Monteiro, saído em 1908, poderia ser considerado como um dos primeiros projectos, ilustrada por cinco fotografias, 10 desenhos e uma planta[238]. A *Arte Byzantina,* de José Pessanha, sem qualquer imagem, não se enquadraria neste modelo. A publicação de monografias ilustradas não era habitual, no nosso país.

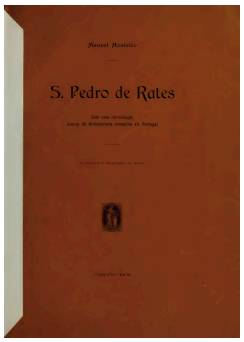


Fig. 54 - *S. Pedro de Rates* - M. Monteiro

Os primeiros projectos seriam publicados em revistas de arte e arqueologia: *Águas Santas*, de Pedro Vitorino, n' *O Arqueólogo Português* [239] , em 1915; *A Arquitectura Pré-românica em Portugal*[240], de José Pessanha, em 1916-1917, na *Terra Portuguesa,* tal como *O Templo das Siglas*,[241] de Aarão de Lacerda, posteriormente editado, em 1919, pelo autor, e ilustrado com fotografias suas.



Fig. 55 - *O Templo das Siglas* - A. Lacerda

A *Arte Românica em Portugal* mostrava um novo caminho a desbravar, o das publicações profusamente ilustradas, monotemáticas, de dimensões razoáveis - c. de 25 cm de alto -, capa sugestiva, impressão gráfica de qualidade, número de páginas oscilando entre 10 e 30, e preço acessível. Marques Abreu, forte da excelente recepção da *Arte Românica*, criara as *Edições Ilustradas Marques Abreu*, deliberadamente desdobrando-se da actividade nuclear da fotogravura, originando duas empresas:

[238] "Esta monografia illustrada com desenhos de Arthur Cruz e photocópias de José Calheiros - sendo as zincografias e simili-garvuras de Christiano & Nunes, do Porto - acabou de imprimir-se, nos prelos da Imprensa Portugueza, aos 15 de maio de 1908."
[239] *O Arqueólogo Português,* Vol. 20, nº 1-12 (Jan.-Dez. 1915), p. 292-297.
[240] *Terra Portuguesa* 1, 2, 6, 7, 9, 10 (Fevereiro a Dezembro 1916) e 14-15 (Abril-Maio 1917), ilustrado com fotografias de Marques Abreu, e editado, em 1927, com o título de *S. Pedro de Balsemão e S. Pedro de Lourosa*.
[241] Lacerda, A. - O Templo das Siglas - A igreja da Ermida do Paiva. *Terra Portuguesa* 21-23 (Outubro-Dezembro 1917) e 29-30 (Dezembro 1918-Janeiro 1919).

uma vocacionada para a edição de qualidade, ilustrada e acessível, outra mantendo o atelier de gravura, extremamente bem cotado no meio, apoio essencial para a primeira. Esta divisão permitir-lhe-ia uma resposta imediata às exigências desta nova actividade, garantindo-lhe provas gráficas impecáveis, entregues à sua tipografia, permitindo-lhe um controle vertical e permanente de todo o processo de edição. As duas primeiras experiências efectuar-se-iam em 1919. Embora as fotografias não fossem suas, a qualidade das suas similigravuras garantia-lhe o resultado desejado.

1919: sairia a primeira das sete obras da autoria de Monsenhor Aguiar Barreiros, *A Egreja de Villar de Frades no Concelho de Barcelos*, nas *Edições Ilustradas Marques Abreu*. As sete fotografias eram de Braz Lata de Carvalho, fotógrafo amador amigo do autor. Com um texto de 11 páginas, revelava-se um estudo que conciliaria investigação histórica e preocupações de um eventual restauro, justificado pelas fotografias da fachada e do portal. O autor previra a sua publicação na *Terra Portuguesa*, em separata[242]. Questionado sobre a qualidade e os enquadramentos das fotografias fornecidas, Aguiar Barreiros responderia que

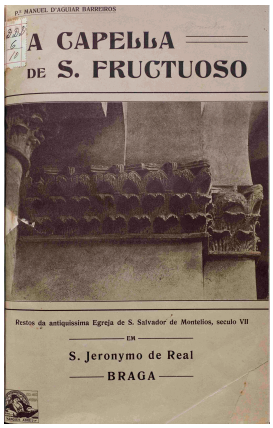


Fig. 56 - *A Capella de S, Fructuoso*

> "O meu bom amigo viu muito bem quando afirma que, nos clichés do interior de Vilar, houve a preocupação de apanhar o maior trecho possível da abóbada; foi assim mesmo; para isso houve mister voltar-se para cima o mais possível a objectiva, descurando o resto, que era de somenos. Ora, sendo esse o fim principal, creio bem, a haver defeito, salvar-se o artista-editor pondo em nota, [...] , o seguinte, [...] "Como houve a preocupação de apanhar um trecho mais extenso da abóbada, o fotógrafo teve de inclinar para cima o mais possível a objectiva, dando em resultado o desvio desejado das linhas verticais paralelas do edifício".[243][sublinhados de Aguiar Barreiros]

[242] Aguiar Barreiros publicara o estudo *A Igreja Românica de Font'Arcada*, na *Terra Portuguesa* 14-15 (Abril-Maio 1917). Carta de 2.6.1918, de Aguiar Barreiros para MA.
[243] Carta de 16.10.1918, de Aguiar Barreiros para MA.

Aguiar Barreiros apercebera-se das dificuldades que Lata de Carvalho encontrara, justificando o trabalho fotográfico efectuado no comentário de um fotógrafo profissional espanhol, que estava em Braga: "não podia considerar-se como defeito esses desvios desiguais das perpendiculares quando o objectivo principal for a abóbada; e disse mais: que na Espanha e França os mais exigentes não atendem a isso, etc."[244]

Era difícil repetirem-se as fotografias, como era desejo de Marques Abreu, "pois os carros, além de caríssimos, estão todos mobilizados por causa da epidemia"[245]. A fachada de Vilar de Frades teria de esperar pelo final do Outono, desimpedida de folhas, mas "não me parece valer a pena", justificando-se com a qualidade técnica de Marques Abreu:

> "haja por bem contentar-se com as fotografias que enviei, as quais, não obstante as deficiências, tenho a certeza, irão fornecer apetitoso pasto até aos mais exigentes, com aquele seu saber fazer, que todos admiram. O seu nome está feito e não será com os pequenos nadas artísticos das monografias que ele desmerece, [...]"[246]

Era evidente a qualidade mediana das fotografias apresentadas, motivada por ópticas desadequadas à boa reprodução documental, e obrigando-o a um desnecessário e moroso trabalho laboratorial.

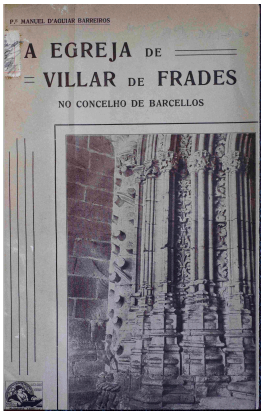


Fig. 57 - A Egreja de Villar de Frades

O trabalho gráfico, realizado com Vilar de Frades, seria seguido pela *A Capela de S. Fructuoso em S. Jerónimo de Real, Braga*, do mesmo ano. Teriam sido editados quase em simultâneo. O modelo gráfico era semelhante: 8 páginas de texto e sete fotografias, com a introdução da planta detalhada da capela. A proposta de publicação constava da mesma carta de 2 de Junho de 1918. Marques Abreu renovaria os reparos aos enquadramentos escolhidos, como sublinha Aguiar Barreiros: "Quanto à vista geral de cada monumento, já não é a primeira vez que [...] faz o favor de

[244] Carta de 16.10.1918, de Aguiar Barreiros para MA.
[245] Aguiar Barreiros referia-se à Pneumónica, cuja segunda vaga alastraria pelo país entre Julho e Dezembro de 1918.
[246] Carta de 16.10.1918, de Aguiar Barreiros para MA.

me prevenir. Tentei fazê-lo com todo o empenho, mas tive de desistir quanto a S. Fructuoso, pois não vejo donde se possa tirar."[247]

A falta de uma grande angular não permitia o total enquadramento da fachada. Outro problema se colocava, pois

> "[...] Em virtude da aproximação e disposição dos telhados em volta da capella de S. Fructuoso, sómente se poude photographar o angulo da capela, cuja photographia enviei; e esse mesmo quasi sempre na sombra, pois só pela 9 horas da manhã é que recebe uma nesga de sol, que não pode aproveitar-se; [...] São precalsos a que o meu bom amigo deve estar, como ninguém, habituadíssimo."[248]

Esta argumentação de Aguiar Barreiros mostrava-se falaciosa, obrigando Marques Abreu a recorrer à câmara escura para corrigir essas situações.

As provas dos dois estudos seriam enviadas a 7 de Novembro de 1918. As dimensões da planta de Vilar de Frades, a pedido de Marques Abreu, seriam corrigidas. Questionado sobre o posicionamento do friso decorativo de S. Frutuoso, Aguiar Barreiros responderia que "não está invertido, como parece; é assim mesmo - com o cordão para baixo", revelando os conhecimentos do monumento pelo editor.

Aguiar Barreiros admiraria a qualidade final, pelo "que o meu amigo fez às fotografias, que parecem outras. Por isso pediu os clichés." Este comentário estaria directamente relacionado com a profunda análise dos originais e consequente reprodução, em matriz mais suave, proporcionando similigravuras de excelente definição. De facto, observando atentamente as gravuras das duas monografias, ressaltava a suave gama de cinzentos e a acutância das imagens, com excelente rendimento tonal.

A recepção desta duas publicações teria sido muito positiva, pois Marques Abreu entregaria 40$000 reis, isto é, 40$00 escudos, provenientes da sua venda, que o autor considera generosa, "sobretudo n'uma epocha como a actual."[249]

[247] Carta de 16.10.1918, de Aguiar Barreiros para MA.
[248] Carta de 16.10.1918, de Aguiar Barreiros para MA.
[249] Carta de 26 de Abril de 1919.

Proporia um novo estudo, sobre a simbólica do Portal de Vilar de Frades, com o trabalho fotográfico em conjunto, "para assim melhor combinarmos os detalhes em harmonia com a descripção". Seria este primeiro trabalho que determinaria o modelo de monografia de arte que Marques Abreu editaria durante a década de 1920 e inícios de 1930, depois das duas anteriores experiências..

1920: *S. Frutuoso* e *Vilar de Frades* apresentavam um conjunto de imagens limitadas à sua descrição gráfica, com panorâmicas interiores e alguns detalhes,.

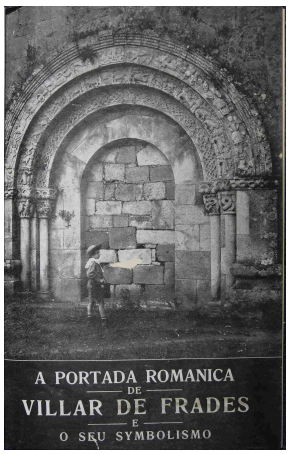


Fig. 58 - *A Portada Românica de Villar de Frades*

A Portada Românica de Vilar de Frades e o seu Symbolismo, de 1920, alteraria esse modelo. Na capa, o portal, emparedado, de Vilar de Frades, envolvia uma criança[250], sugerindo uma delicada articulação entre a ingenuidade infantil e a complexa gramática decorativa que o decorava. O texto, de 8 páginas, era acompanhado por 12 imagens. A primeira e a última enquadravam o mosteiro na paisagem rural e bucólica, numa perspectiva pitoresca. A segunda reflectiria o intenso bucolismo do local, visível na azenha envolta no arvoredo.

Aguiar Barreiros justificaria a presença destas três fotografias por lhe enobrecerem a paisagem (Barreiros, 1920, 8). As restantes 9 imagens descreveriam, detalhadamente, a decoração das arquivoltas e capiteis do portal, numa profusão de enigmáticas figuras carecendo de interpretação, revelando uma beleza pétrea possível pela excepcional qualidade dos 'clichés' e pelo domínio da luz. O controle desta e a extensa gama tonal permitiriam detalhar minuciosamente o trabalho do relevo escultórico. Se as legendas se limitavam a uma descrição técnica sumária, o diálogo, permanente, entre texto e imagens sustentaria a descrição do documento fotográfico. Esta profunda interligação entre os dois textos, o histórico e o fotográfico, tornar-se-ia uma constante nos trabalhos monográficos editados e ilustrados por Marques Abreu.

[250] Eventualmente Marques Abreu Jr., que acompanhava o pai nestas 'excursões'.

1922: novo título com Aguiar Barreiros, *A Capella dos "Coimbras", dedicada a Nossa Senhora da Conceição da Guia em Braga*. Com 9 páginas de texto, era dedicado a D. José de Lencastre[251] "representante da nobilíssima família dos Coimbras". A capa, de grande despojamento, sem fotografia, apresentava o título, a vermelho, *"A Capella dos Coimbras",* e a restante legenda a preto, tendo em baixo, centrado, o logótipo da casa editora. Pela primeira vez, a fotografia, de Marques Abreu, era enquadrada pelos desenhos e planta de José da Costa Vilaça[252], futuro colaborador em vários projectos editoriais e de restauro, liderados por Marques Abreu, destacando-se o projecto de S. Pedro de Lourosa, que destacaremos. Verificava-se uma paridade entre fotografia e desenhos, ambos com 6 imagens:

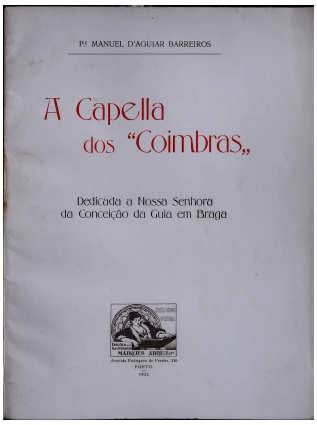


Fig. 59 - A Capella dos "Coimbras"

Fotografia: centrava-se na contemporaneidade - exterior da Capela, abóboda artesoada, porta da galilé, retábulo e respectiva estatuária, o grupo da *"Deposição no sepulchro"* e estátuas e janela sul.

Desenhos: abordavam as reconstituições - portal interior, capela, fachada primitiva principal e palácio demolido dos "Coimbras", aspecto primitivo da Capela e provável fachada da antiga igreja paroquial, das faces sul e este e da planta.

Vilaça e Marques Abreu estabeleceriam um diálogo alternado, alicerçado no texto de Aguiar Barreiros, que permitiria ao leitor acompanhar a análise do edifício e as alterações sofridas ao longo do tempo. Da realidade de hoje, vista pela fotografia, transitava-se para um passado recente ou remoto, reinterpretado pelo desenho. Desta osmose, gráfica e histórica, sairia o livro beneficiado. Não pensaria assim Alberto Feio[253], editando um opúsculo, em 1923, onde critica o

[251] D. José Maria de Queiroz e Lencastre (1885-1977), Senhor do Morgado dos Coimbras, em Braga.
[252] José da Costa Vilaça (1904-?), arquitecto e desenhador, autor do projecto da Capela do Sameiro e do restauro da matriz de Barcelos. Barreiros, A. (1930). Arquitecto José Vilaça. *Ilustração Moderna* nº 40, 30.
[253] Alberto Feio Soares de Azevedo (1882-1956), amigo de Manuel Monteiro, republicano, foi professor liceal e bibliotecário da Biblioteca Pública de Braga, de que foi Director a partir de 1918. Foi investigador de temas bracarenses nas áreas da História e da Arqueologia. Foi também director

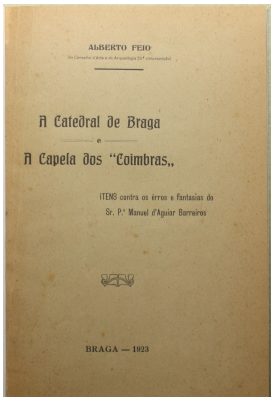


Fig. 60 - *A Catedral de Braga e a Capela dos Coimbras* - A. Feio

texto: *A Catedral de Braga e A Capela dos "Coimbras" - ITENS contra os erros do Sr. Pe. Manuel d'Aguiar Barreiros*. O texto, de 25 páginas, ultrapassava largamente as 9 páginas daquele estudo, que analisava e "corrigia", terminando com o seguinte comentário: "o trabalho material do sr. Marques Abreu é ainda, como na outra publicação, a parte a salvar, na má companhia dum texto viciado, lamecha e demasiadamente carregado de termos técnicos, aportuguesados por quem parece desconhecer-lhe a aplicação ou o significado."[254]



Fig. 61 - *A Cathedral de Santa Maria de Braga*

Vergílio Correia [255] criticaria esta obra, comparando-a com a de Aarão de Lacerda, sobre o mesmo tema, numa opinião corroborada por Reynaldo dos Santos na *Lusitania: Revista de Estudos Portugueses*: "Cheia de gosto no estilo e na crítica, a plaquette de sr. A. L. merecia a ilustração que o sr. Pe. Barreiros alcançou."[256]

Nesse mesmo ano, sairia o 5º título: *A Cathedral de Santa Maria de Braga - Estudos críticos archeologico-artisticos*. A capa era integralmente ocupada por um desenho-cópia de uma fotografia de Marques Abreu, modelo que transporia para a colecção de monografias *A Arte em Portugal*. José Vilaça colaborava com três plantas e 4 desenhos, ilustrando as 69 páginas de texto, completado por 40 fotografias, divididas em dois campos:

---

do Museu D. Diogo de Sousa, criado em 1918. Nunes, H. (2007-2008). O "Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga". *FORUM*, 42-43, Jul/Jan, 287-305.

[254] Aguiar Barreiros responde-lhe com *Mons Parturiens ou o sr. Alberto Feio e os seus ITENS*, 1923, Braga, nos mesmos moldes, desmontando a "correcção".

[255] *Terra Portuguesa* nº 38, de Maio de 1924, 25: "O atractivo principal da 1ª destas publicações reside nas belas gravuras que a acompanham. A 2ª, porém, é um bom estudo de conjunto, bem conduzido e documentado. Completa a série de trabalhos recentes àcerca do santuário a crítica feita pelo Dr. Alberto Feio, ilustre Director do Museu Regional de Braga e do Arquivo Distrital, às obras em que o sr. Pe. Barreiros se ocupa da Catedral e da Capela dos Coimbras."

[256] *Lusitania: Revista de estudos portugueses*, Março 1924: 274-275.

1º - descrição da Catedral, com 24 imagens, enquadrando vários aspectos do exterior - fachada, portais, ábside, os claustros e a capela de Nª Sª da Glória - e do interior - naves e respectiva arcaria, abóbada da capela-mor, talha e a sacristia;

2º - 16 imagens, abordando a tumulária, a imaginária e o trabalho de escultura do altar-mor.

As legendas restringiam-se, de novo, à simples identificação da fotografia. Alguns dos enquadramentos, com destaque para os do exterior da cabeceira, evidenciavam a relação estrutural entre esta, a sua profusa decoração, e o corpo da catedral, enquadrada de estratégicos posicionamentos do fotógrafo.

No interior, Marques Abreu reutilizaria os detalhes dos seus baixos relevos para dimensionar o altar-mor. Os desenhos de Vilaça procuravam, por um lado, reconstituir a fachada primitiva, a partir de uma "pedra relevada da Capela de S. Lourenço da Ordem", completando aspectos que a câmara não pudera ou não conseguira captar. As plantas tornar-se-iam mais exigentes, descrevendo a totalidade da catedral, ou a abóbada da Capela Nª Sª do Livramento. Um terceiro desenho descreveria, minuciosamente, a "secção longitudinal, transversal e a planta da abóbada da capela-mor". Este trabalho assumia-se como um estudo monográfico da totalidade da catedral, complementado por fotografias e desenhos.

Marques Abreu inseriria duas imagens do portal lateral da Sé, apresentadas na *Arte Românica em Portugal*, num exemplo de gestão do seu arquivo fotográfico documental, verdadeiro *thesaurus* iconográfico em permanente construção.

Esta obra seria igualmente criticada por Reynaldo dos Santos, na *Lusitania*[257], reforçando o "que a Arte, e a inventariação fotográfica dos monumentos nacionais, devem já a este escrupuloso artista e excelente técnico," elencando as suas publicações, e pedindo a reimpressão da *Arte Românica*. Distinguiria o trabalho dos dois autores:

> "a documentação gráfica [...] primorosa, os textos são porém de valor desigual, mais escrupuloso como contribuição histórica, despretensioso no estilo, o de Monsenhor Ferreira, mais fracos e deficientes como crítica artística - que precisamente ambicionam fazer - os do sr. Pe. Barreiros. [...]

[257] *Lusitania: Revista de estudos portugueses*, Março de 1924, 270-274

> esforço sincero que representam e parcela de contribuição que para a divulgação da história e da beleza desses monumentos encerram."

Aguiar Barreiros era o mais criticado por não analisar, esteticamente, o *Túmulo de D. Gonçalo Pereira* e a *Virgem Nossa Senhora de Braga*, antes lhe bastando as fotografias "admiráveis" de Marques Abreu.

> " [...] para passar à descrição puramente técnica da construção, sem nunca a integrar na sua significação histórico-artística. [...] o seu livro, com uma bela planta da catedral cujo levantamento só merece elogio, interessante como descrição, embora insuficientemente documentado como história, [...] não pode ser considerado como o A. aliás o intitula - estudo *crítico-artístico* - porque a sua deficiência capital é precisamente de *crítica* e de *gosto*."[258]

Garcez Teixeira justificaria o acolhimento a estas publicações:

> "revivescência das agremiações que directa ou indirectamente se dedicam a estudos da Arte; e no grande número de publicações selecionadas com estes estudos, [...] recebem do publico o mais carinhoso acolhimento [...] são [...] o mais seguro indicador do desenvolvimento do Culto da Arte porque indicam [...] o grande numero de pessoas que produzem trabalhos dignos da publicidade [...]."[259]

E fundamentaria a integração da História da Arte nos programas das escolas elementares, por chamar a "atenção do educando para o valor dos monumentos, preparando-se assim gerações que, ao menos, saibam conservar o nosso, infelizmente reduzido, património artístico," onde estas publicações seriam um dos principais veículos para o estudo e divulgação da Arte portuguesa.

[258] *Lusitania: Revista de estudos portugueses*, Março de 1924, 270-274
[259] *Diário de Lisboa,* de 3.8.1923: *"O Culto da Arte e o seu ressurgimento"*.

As ilustrações da *Catedral de Braga* impediriam qualquer "confusão da abside daquela catedral com qualquer outro monumento, mesmo a quem nunca tenha ido a Braga," [260] e facilitariam "as lições da História da Arte."

Guedes de Oliveira, na *Tribuna Livre* - *Publicações de Arte*,[261] depois de discorrer sobre as múltiplas edições de arte em toda a Europa, enalteceria o estudo de Adolfo Venturi sobre *Il Corregio*, em italiano e inglês, *"um esplendor editorial",* pecando pela exorbitância do preço pedido: 1500 liras, ou seja, 1:680$000 reis ao cambio da época[262]. As duas monografias de Aguiar Barreiros valeriam pela rica documentação "- a melhor de todas - esplendida como apresentação e impecável como realização técnica. São subsídios para o grande inventário do nosso Portugal artístico, tão rico e tão negado [...] não são edições de preços inatingíveis [...]", *mas* módicos. Esta seria uma das finalidades destas monografias, alertando as autoridades para as diferentes situações de degradação física dos monumentos nacionais, onde a fotografia se assumiria denunciadora de uma evidência, ao descrever a realidade.

Neste sentido, o artigo do C.[ónego] [João Baptista Lourenço] Insuelas[263] consideraria o estudo sobre a Catedral de Braga como "um passo importante para a restauração da antiga catedral [...] que ainda esperamos ver efectivada, ao menos em parte, [...]".

Manuel de Moura, antigo colaborador da revista *Arte*, analisaria[264] a obra fotográfica de Marques Abreu, revelando as características que melhor a definiriam: o domínio da luz e da composição, a gradação tonal, a nitidez, a profusão dos detalhes e a poesia nelas implícita - a capacidade de contar uma história em imagens.

---

[260] "Um dos livros adoptados nas escolas para este ensino [da História da Arte] encerra erros que é indispensável corrigir ... Bastava o facto de ali ser apresentada, em estampa, a ábside da Catedral de Braga como a **ábside do Convento de Cristo**, mostrando uma pouca cuidada revisão [...] ", *Diário de Lisboa*, nº 714, 3.8.1923.
[261] *1º de Janeiro*, de 15.2.1923.
[262] Obra monumental de 585 páginas e 194 fotografias, editada por Alberto Stock, Roma, ilustrada com fototipias da Casa Danesi e fotografia de Alinari, Anderson, Wolfrum, Hanfstängl, entre outros.
[263] *Actualidades* nº 49, de 17 de Março de 1923: "um dos mais belos, perfeitos e nítidos exemplares que o nosso, aliás exíguo, arquivo de cousas de arte, pode orgulhar-se de possuir, na especialidade."
[264] *Jornal de Tábua*, nº 398, de 23 de Fevereiro de 1924 (artigo datado de Outubro de 1923).

> "conseguiu reflectir, sem hesitações, nos seus contornos mais leves, [...], nos seus relevos semi-diluídos em penumbra, todas as belezas dispersas por tímpanos, arquivoltas, abobadas, frestas, capiteis, modilhões, coruchéus da vetusta catedral. Os trabalhos do interior aprovam, sobretudo, pela mágica perícia com que o benemérito artista lhes venceu as dificuldades múltiplas. [...]."

1923: primeiro título de Monsenhor José Augusto Ferreira[265], prior da Colegiada de Vila do Conde: *Villa do Conde e seu Alfoz - Origens e Monumentos*. Constituindo a *Memoria histórica apresentada no Congresso Luso-Hespanhol de Sciencias, celebrado na cidade do Porto no anno de 1921*, era *Illustrada com clichés photographicos de Marques Abreu*. Monografia, de 71 páginas, descreveria os mais importantes monumentos de Vila do Conde e do seu Alfoz: S. Cristóvão de Rio Mau, Igreja e Mosteiro de S. Simão da Junqueira, Mosteiro de Vairão e Azurara.

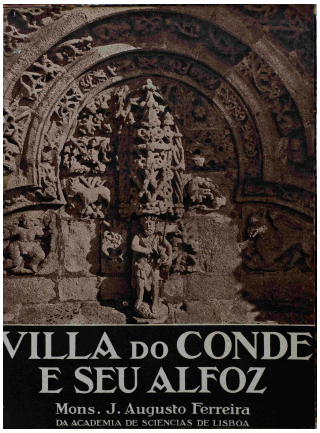


Fig. 62 - *Villa do Conde e seu Alfoz*

Eram 58 fotografias, descrevendo a primeira uma panorâmica de Vila do Conde, tirada do Monte Santana. A protecção proporcionada pelo papel de seda, entre cada similigravura, protegê-las-ia, garantindo a sua longevidade. A capa apresentava um detalhe do tímpano do portal da Igreja Matriz. As fotografias denunciavam cruamente o estado de abandono e negligência em que se encontrava o claustro e suas dependências, e o interior da igreja. Mantinha-se a abordagem vincadamente documental, bem patente no enquadramento do Convento setecentista de Santa Clara, ou na transcrição do estado ruinoso do Mosteiro gótico de Santa Clara.

Marques Abreu denunciaria a triste situação daqueles dois monumentos, e a metodologia empregue no seu restauro, que considerava anacrónico:

> "V Exª não faz ideia do estado em que aquilo se encontra. O interior da igreja de Santa Clara está transformado

[265] Mons. José Augusto Ferreira (1860-1944), fora pároco de Vila do Conde de 1893 a 1921, autor do restauro da Matriz, tendo realizado estudos sobre a história de Vila do Conde e da Arquidiocese de Braga.

> numa entolheira. Fizeram-se ali trabalhos de restauração que foram iniciados pela raspagem de tinta nos tectos de talha da igreja quando se devia ter começado pelo exterior do templo, cuidando da conservação dos muros e dos telhados. A casa do capítulo foi-se, como V Exª poderá ver pelas minhas fotografias antigas e modernas. Finalmente os dirigentes daqueles crimes deviam estar na cadeia." [266]

Os monumentos fotografados descreviam uma arco cronológico entre o período medieval e o final do séc. XIX, com uma excelente vista da ponte metálica sobre o rio Ave, de 1893. Marques Abreu utilizaria, como separadores, dois belos trechos dos rios Este[267] e Ave, banhados por discreta luz matinal. O texto pretendia-se "um estudo sobre Vila do Conde e seu Alfoz" e limitava-se "às origens e monumentos; todavia um grande edifício, qualquer que seja o seu destino, é, sob muitos aspectos, um livro de história" (Ferreira, 1923,10).

As fotografias ganhavam um protagonismo pela interpretação visual e documental que introduziam [268] e que as legendas traduziam: *"Fonte monumental do antigo Claustro do Mosteiro de Santa Clara, terminus do Aqueducto - cliché obtido em 1909"; "Tecto em caixotões da Nave da Igreja do extincto Mosteiro de Santa Clara"; "Parte superior e abóbada da Capella de Nossa Senhora da Conceição, na Igreja do Mosteiro de Santa Clara, em reproducção oblíqua";* ou ainda *"Abside - exterior - da Igreja de S. Christovão de Rio Mau".* As vistas gerais seriam suplantadas pelos inúmeros detalhes - os tectos, os túmulos, a decoração parietal -, numa fragmentação determinada pelo olhar do arqueólogo, estruturando uma narrativa de grande acuidade visual e arqueológica, conducente ao levantamento

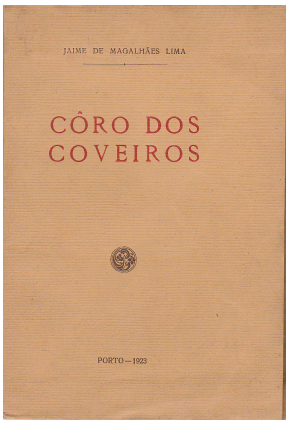


Fig. 63 - Coro dos Coveiros

[266] Carta de 9.7.1926, de MA para Reynaldo dos Santos.
[267] "[…] oferecendo-me a transparente paisagem do Rio d'Este, em que a luminosidade da manhã tão admiravelmente se equilibra com a pureza de certa bruma a desvanecer-se ...", carta do Eng. Mário Pacheco, director da Escola Industrial Infante D. Henrique, de 15.07.1943.
[268] "uma monografia ilustrada à maneira do meu amigo Marques Abreu, que acaba de editar um belo trabalho de Monsenhor Augusto Ferreira sobre Vila do Conde: recomendo-lho. Estão agora em voga estas publicações ilustradas" - carta de Joaquim de Vasconcelos para António A. Gonçalves, de 6.2.1924. Cartas de Joaquim de Vasconcelos, 1973, Porto: Edições Marques Abreu, Herd.os, p. 255.

de elementos que reconstituiriam um projecto de restauro, onde a comparação entre fotografias antigas e modernas testemunharia a real situação. Monsenhor Augusto Ferreira seria o mentor do restauro da matriz vila-condense, devidamente noticiado no primeiro número de *Ilustração Moderna*, de Maio de 1926.

Publicaria ainda o *Coro dos Coveiros*, de Jaime de Magalhães Lima.

1924: O 1º volume do *Mobiliário Artístico Português - Elementos para a sua História_ I Lamego*, é editado pelas *Edições Ilustradas Marques Abreu*. Seriam seus autores Alfredo Guimarães e Albano Sardoeira, igualmente dos clichés fotográficos, sendo as similigravuras de Marques Abreu. Era uma incursão numa nova área do Património artístico, mas que enfileirava nas preocupações de defesa e divulgação patrimoniais que defendia. A *Terra Portuguesa* dedicar-lhe-ia algumas linhas: "editada por Marques Abreu que reproduziu admiravelmente as fotografias de Sardoeira e os delicadíssimos desenhos de João Amaral que enriquecem a parte histórica e descritiva da obra [...]"[269]. Para o primeiro volume Marques Abreu prepararia uma colecção de postais ilustrados. O 2º volume, dedicado a Guimarães, sairia em 1935, sendo seu único autor Alfredo Guimarães. As gravuras seriam de Marques Abreu, mas a publicação das Edições Pátria.

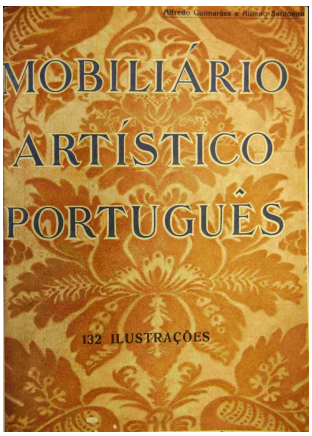


Fig. 64 - *Mobiliário Artístico Português*

A contra-capa, que mostrava a lista das suas edições, destacava o facto de todas estarem esgotadas, excepto a mais recente *Villa do Conde e seu Alfoz*. Anunciaria a *Arte Portugueza,* especificando ser uma série de pequenos volumes, no formato 10x15, de vulgarização, profusamente ilustrados, com texto em português e francês: o *I a Catedral do Porto e Igreja de Santa Clara*, e o *II as Igrejas de S. Francisco e Cedofeita*, por Carlos de Passos.

[269] *Terra Portuguesa,* nº 40, de Maio de 1925, 83.

Previa o lançamento da *Vida Rústica,* por 15$00, para 1924[270], que seria adiado para inícios de 1927, noticiado na *Ilustração Moderna,* no nº 11 de Março desse ano[271]. Fotografias desta publicação apareceriam no primeiro número da *Ilustração Moderna*, em Maio de 1926 - *Casal Minhot*o e *Regresso da Fonte (Lousada) -,* e no nº 6, de Outubro, ilustrando um poema de António Correia de Oliveira.

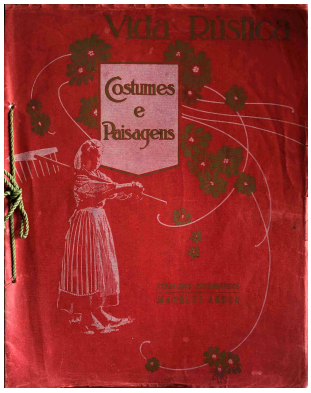


Fig. 65 - Vida Rústica

O primeiro artigo a se debruçar sobre ela seria publicado n' *O Combate*, numa apresentação do homem e da sua integração na natureza,

"*Chronica Litteraria - Livros, Livreiros e Auctores*: **Primeiras Edições** - Vida Rústica, trabalhos photographicos de Marques Abreu [...] e, apesar, da crise moral e económica que a vida nacional atravessa, acaba de fazer aparecer este álbum [...], onde ficam archivadas incomparáveis fotografias que reproduzem costumes e paisagens da nossa terra - figuras typicas e recantos adoráveis de rusticidade que formam a pátria portugueza. Agora, em que o cosmopolitismo tudo parece subverter e até a paisagem principia a ser deturpada - [...] quem assim saiba recolher, em toda a sua pureza, o feitio característico dos trajes campezinos e o amoroso e idílico encanto da terra lusitana. [...] como ele soube escolher os locaes e as horas próprias, sem descurar o mais insignificante pormenor - para que o efeito resultasse harmónico, [...]: surpreendente ! [...] o *Regresso da fonte* [...] para não prejudicar o efeito de fundo, que foi escolhido com mestria.

[...] *Transportando caruma*, onde aparece um camponês cheio de naturalidade e de expressão, contornando por uma luz de sol magnífica. [...] *Açude no Ave* e a *Ponte de Alvura, sobre o Leça*, que mais parecem quadros trabalhados pelo pincel [...] *Atalho acidentado* tem efeitos de luz surpreendentes; quasi no primeiro plano um caminho de aldeia onde a luz do sol chega em manchas alongadas, coadas pelas árvores; [...]. Tem perspectiva, colorido e intensidade pictórica. Simplesmente notável !

[270] Texto do Álbum - impresso na Tipografia "Porto Médico" - 1924; Similigravuras e impressão Ateliers Marques Abreu - 1926.
[271] Em nota de rodapé, referiria que a imagem, de dupla página, *Açude no Ave*, *"é reproduzido na Vida Rústica"*.

> Todas elas encerram qualquer coisa de imaterial que nos dá a ilusão muito querida da realidade, da vida e do encanto das paisagens da nossa terra !
>
> Vida Rustica é um álbum que vivifica [...] o amor da Patria e o amor da Terra. É [...] uma obra profundamente nacional."[272]

A *Terra Portuguesa*[273] descrevê-lo-ia, sinteticamente, como "um precioso álbum de aspectos rurais, colecção de fotografias e gravuras de Marques Abreu, contendo tipos femininos populares e paisagens de Entre Douro e Minho."

Aliás, a *Vida Rústica* suscitaria diversas apreciações na imprensa portuguesa. No *Diário de Notícias*, o artigo subscrito por M. S. - *Portugal Desconhecido. A propósito da publicação da "Vida Rustica",* alertava o Estado para estes trabalhos de propaganda turística, essencial para atrair visitantes estrangeiros e dar a conhecer o país aos portugueses, que deveria apoiar:

> "está dito e redito que os portugueses desconhecem Portugal. Mas, não há dúvida, [...], pois sucede frequentemente pasmarmos diante das maravilhas da nossa paisagem ou da riqueza dos nossos monumentos, se por acaso os toparmos reproduzidos em álbuns ou nas páginas de revistas de especialidade.
>
> [...] os portugueses esqueceram-se de descobrir a sua terra, ...
>
> Numa hora como esta, em que cada país procura impor-se à admiração dos estranhos, tornando conhecidos de todo o mundo os valores que o distinguem, indispensável é que Portugal compareça, a fim de não ser esquecido.
>
> [...] Trata-se dum álbum precioso, onde alguns tipos e paisagens do Norte se mostram em toda a sua surpreendente beleza, [...], constituindo uma das mais notáveis obras de propaganda que conhecemos entre nós. Pena será que [...] não seja espalhada por todos os grandes centros, como meio de atracção de estrangeiros. [...] Marques Abreu como o dum notabilíssimo gravador, digno de ser auxiliado e galardoado pelo Estado."[274]

[272] *O Combate*, nº 845, de 25 de Março de 1927.
[273] *Terra Portuguesa,* nº 42, Dezembro de 1927, 132
[274] *Diário de Notícias*, de 18.6.1927

José Augusto de Castro, director d'*O Combate*, citando o artigo anterior, acrescentaria: "o Estado [devia] fazer novas edições e espalhá-las pelas escolas do Paiz com obrigação dos professores fazerem incidir sobre elas a atenção da mocidade escolar"[275], frisando que, com o aumento de circulação destas publicações, o preço se reduziria, tornando-as mais acessíveis. Esta actividade prosélita, educativa, de Marques Abreu, era reforçada neste e noutros artigos. *O Mundo Fotográfico,* além de mostrar *Manhã no Rio Este (Vila do Conde),* comentaria o livro: "[...] São verdadeiros quadros da vida aldeã, d'uma realidade flagrante, com todas as perfeições técnicas e artísticas, onde por vezes perpassa uma terna e doce melancolia."[276]

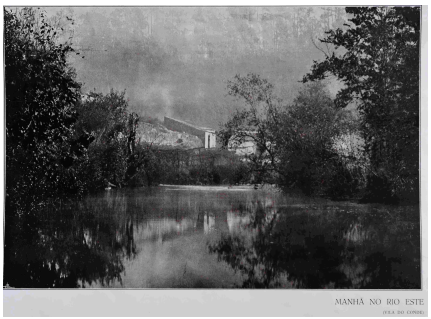


Fig. 66 - *Manhã no rio Este*. Foto MA

São escassas as revistas de fotografia que comentariam as obras e exposições de Marques Abreu. As suas fotografias não se enquadravam nos ideais estéticos da fotografia de arte da época, com excepção da *Vida Rústica,* que demonstrava a sensibilidade e o domínio técnico do autor, enquadrando-se nas propostas fotográficas de P. H. Emerson[277] e da escola de pintura tardo-naturalista portuense[278]. A *Semana Tirsense,* através de João Pimentel, seu amigo, traçaria o seu perfil,

> "[...] Sabe escolher os sítios e as figuras, como ninguém, com aquela simplicidade muito dele. Reproduz fielmente seja o que for, com a maior naturalidade. [...] é modesto, de índole concentrada. Vive para a sua arte, sacrifica-se; [...] é uma espécie de monge !"[279]

[275] *O Combate*, de 14 de Agosto de 1927
[276] *Mundo Fotográfico* nº 7, Junho 1927: Marques Abreu foi o autor das similigravuras que ilustravam esta revista, desde o seu início, em 1926.
[277] Peter Henry Emerson (1856-1936) expusera no Porto, em 1886. Defendia a capacidade da fotografia para registar a natureza de um modo verdadeiro , procurando imitá-la e não transformá-la. Privilegiava uma abordagem naturalista. "O melhor é fotografá-la tal como ela é." Furtado, J. & Barata, A (2006). *Mundos da Fotografia. Orientações para a constituição de uma Biblioteca Básica.* Teorias e Práticas 02. Porto: CPF. p. 52.
[278] Cândido da Cunha, Júlio Ramos e Marques de Oliveira.
[279] *Semana Tirsense* nº 1468, de 10 de Julho de 1927.

Mário Gonçalves Viana, na *Gazeta das Caldas,* comparava o trabalho do fotógrafo e o do pintor e justificava este livro pela divulgação da paisagem e costumes, mas particularmente pelas deturpações que estes sofriam:

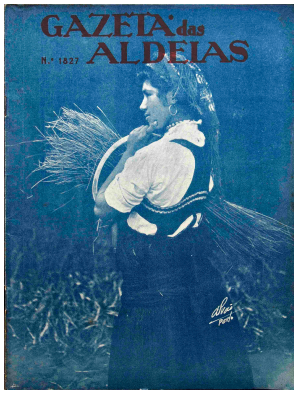


Fig. 67 - *Gazeta das Aldeias*, nº 1827. Foto Alvão

> "o fotografo tem de se sujeitar à verdade pura e simples, tal como ela impressionou a chapa na câmara escura. E por isso mesmo precisa de ter um golpe de vista superior ao do próprio pintor - para saber encontrar e poder reunir todos os requisitos, harmónicos e equilibrados, no trecho que vai focar perante a sua objectiva [...] Uma paisagem [...] nada significaria se [...] não soubessem encontrar-lhe o tom da luz que a diviniza, [...] perpetuar [...] e tornar conhecidas de todos as paisagens e os costumes da nossa terra lusitana - paisagens que uns ignoram e costumes que outros deturpam com ridículos modernismos. [...] é uma obra de carácter bem regionalista, [...]."[280]

Depois de contrapor a rusticidade e o bucolismo à vida urbana, criticaria aqueles que obrigariam estas figuras campestres a "vestir com trajes domingueiros e arrecadas de oiro, julgando que assim ficavam melhor", numa alusão a outros fotógrafos, como Alvão, opondo a abordagem verista d' "as figuras tal como as viu na sua faina diária, sem arrebiques preciosistas." Esta crítica entroncava nas habituais fotografias de Salon, excessivamente manipuladas e encenadas, características de um tardo-pictorialismo veiculado pela revista inglesa *Photograms of the Year*.[281]

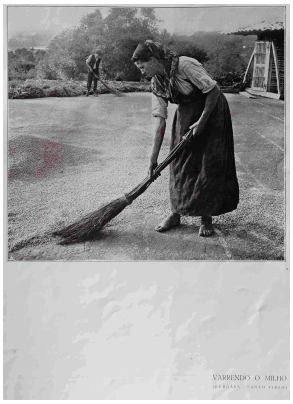


Fig. 68 - *Varrendo o milho*. Foto MA

Na *Volta do Campo,* o "modelo escultural de beleza campesina, [...] aparece iluminada por um sol triunfante que lhe dá relevo [...] sobre um fundo sabiamente esbatido", símbolo feminino da mulher rural trabalhadora. E continuava: "as suas fotografias têm perspectiva aérea; a atmosfera denuncia a hora própria. Têm transparência e fluidez, intensidade ou frescura", exemplificando com as duas vistas dos rios Este e Ave, "de águas quietas e atmosfera toda envolta na

[280] *Gazeta das Caldas,* de 19 de Junho de 1927.
[281] *Photograms of the Year*. The annual review of the world's pictorial photographic work. Editada desde 1895 por F. J. Mortimer, em Londres, pela Iliffe and Sons, Limited.

neblina que esbate e esfuma os longes [...]". E terminava com "é um álbum que nos ensina a amar a nossa Pátria, educando-nos no culto muito sentido pelo terrunho natal !"[282]

Um dos mais interessantes textos seria assinado por Alfredo Pinto (Sacavém)[283], no *Jornal de Comércio e Colónias,* iniciando por uma descrição do recente material fotográfico à disposição do fotógrafo. Descreveria o trabalho de Alvão, "que nos dava trechos dos nossos campos a que não estávamos habituados" e abordaria o de Marques Abreu, que denota "bela ciência da fotografia e lindo gosto de composição e de visagem", nos "seus sugestivos toque de luz, [...] na composição das figuras, nas tonalidades dos planos, é bem o Carlos Reis da arte fotográfica," "porque sente os nossos campos, e as nossas risonhas aldeias banhadas de sol dourado, [...] numa viagem de turista". Este paralelismo entre o olhar do turista e o do tardo-naturalista de Carlos Reis acusava uma visão pitoresca e romantizada da paisagem portuguesa, inicialmente veiculada por alguns guias turísticos, e que seria retomada pelo Estado Novo.

Considerava este álbum um prenúncio de outros sobre as "restantes terras de Portugal; [...] dando-nos aspectos que serão apreciados também no estrangeiro, pois Portugal, visto através da arte do distinto fotógrafo, é a mais linda manifestação do valor deste cantinho da Europa." E concluiria com a antevisão do seu rápido escoamento, considerando-a "educativa para a mocidade,

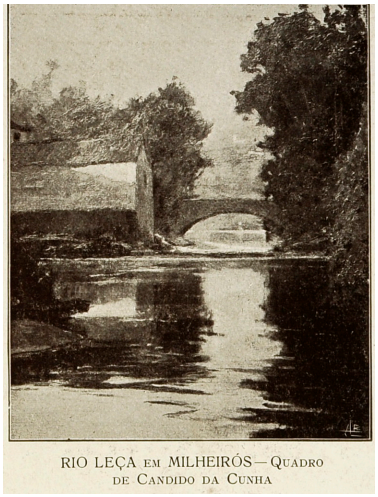

RIO LEÇA EM MILHEIRÓS — QUADRO DE CANDIDO DA CUNHA

Fig. 69 - *Rio Leça em Milheirós* - Cândido da Cunha

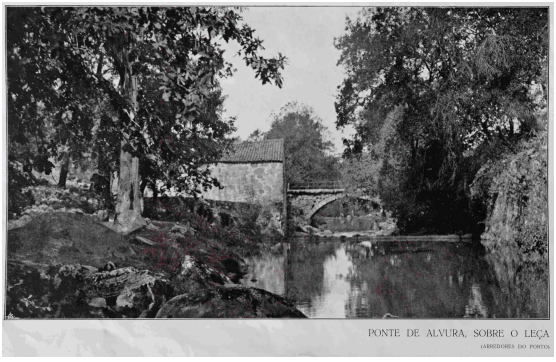

PONTE DE ALVURA, SOBRE O LEÇA

Fig. 70 - *Ponte de Alvura, sobre o Leça*. Foto MA

[282] *Gazeta das Caldas,* de 19 de Junho de 1927.

[283] "Alfredo Pinto (Sacavém) nasceu em Lisboa a 6 de Fevereiro de 1874 e faleceu a 24 de Janeiro de 1945, [...]. Foi o segundo filho de José Joaquim Pinto da Silva, 1.º Visconde de Sacavém, [...]."Pinto, Helena G. (1994). *Caldas da Rainha no princípio do século: Fotografias de Alfredo Pinto (Sacavém)*. Património Histórico. Guias e Álbuns nº 4, 13.

pois lhe mostra recantos adoráveis da Pátria."[284] Texto que, mais uma vez, apelava para a importância da fotografia como elemento decisivo para o desenvolvimento do turismo português, como veículo promotor por excelência, pela sua visualidade e capacidade descritiva e poética da paisagem e do povo.

A relação de amizade que unia Cândido da Cunha a Marques Abreu estará patente no *"Rio Leça em Milheirós"* do primeiro, equiparável à *"Ponte de Alvura, sobre o Leça"*, do segundo. A colaboração entre os dois artistas poderia ser compreendida nestas duas obras, questionando-se quem teria originado a escolha deste motivo. O fotógrafo ou o pintor ? É provável que tivessem visitado os dois o mesmo local, captando um o esboço e o outro a fotografia que permitiria concluir a composição. Marques Abreu poderia ter colaborado em vários enquadramentos paisagistas que Cândido da Cunha escolheria para ulteriores trabalhos. Um estudo mais atento da obra deste pintor autorizaria outro tipo de conclusões. O pintor João Vaz socorria-se frequentemente de fotografias como matrizes do seu trabalho. Outros pintores utilizaram-nas nos seus trabalhos de estúdio, de paisagem ou de retrato. A relação entre Courbet e a fotografia seria um dos exemplos, tal como a própria aproximação fotográfica de Degas, que praticaria a fotografia paralelamente à pintura. A influência da escola do naturalismo e do tardo-naturalismo, em Marques Abreu, seria compreensível, pois os seus modelos fotográficos não se compaginavam com os do Pictorialismo. O seu verismo fotográfico bebia em Júlio Ramos, em Marques de Oliveira e em Cândido da Cunha, construindo belas composições com fortes relações miméticas com obras daqueles pintores. Basta compararmos, presencialmente, pinturas e fotografias para estabelecermos essa relação directa, e a *Vida Rústica* seria um excelente exemplo desse paralelismo, tomadas as devidas distâncias dos media utilizados. Esta profunda influência pictórica não poderia nem deveria esquecer as influências fotográficas que marcaram o trabalho de MA, como os trabalhos de Biel na *Arte e Natureza em Portugal*, ou a influência notória de P. H. Emerson na abordagem dos trabalhos agrícolas ou das paisagens fluviais.

Júlio de Lemos caracterizaria, no *Correio do Minho,* Marques Abreu como o "verdadeiro criador dessa arte requintada que é a dos fotógrafos-paisagistas", e

[284] *Jornal de Comércio e Colónias,* 12.6.1927.

justificando a procura das suas obras, "hoje disputada(s) a peso de dinheiro pelos colecionadores, visto que se acham esgotadas, ou quase esgotadas, as respectivas edições". São trabalhos que recuperavam a memória do passado pelas imagens do presente, "essencialmente educativos, e sobretudo despertam as consciências para o orgulho do Passado lusíada, [...]"[285].

Os artigos e comentários à *Vida Rústica* inscreviam-se num movimento de re-descoberta de um mundo ainda intocado pela urbanidade crescente, e de consciencialização das potencialidades locais, económicas e patrimoniais, sendo significativo o papel dos autores e divulgadores regionais, como Júlio de Lemos que, n*'A Aurora do Lima*,[286] afirmaria:

> "Não há Pátria sem vida local. Tudo quanto sirva de agitar a província, interessando-a no estudo da sua história e abundantes lendas, dos seus pitorescos costumes e usanças, tradições, belezas naturais e possibilidades económicas,[...], dando-lhe a consciência e o orgulho de se bastar a si mesma, é fazer obra de inequívoca elevação moral e material."[287]

Referiremos, por último, o pintor João Augusto Ribeiro, autor do prefácio à *Vida Rústica*. Tendo colaborado no Boletim do Photo Velo Club[288], lançado em 1899, no Porto, iniciaria uma análise dos trabalhos fotográficos de Marques Abreu, definindo os posicionamentos do pintor e do fotógrafo: "se o fotógrafo procura competir com o pintor em resultados de idêntica finalidade, exorbita, [...] da sua função, pois que se trata de processos especiais, ao serviço duma moderníssima cultura." Para que a fotografia fosse considerada obra de arte, deveria despertar

> "emoção e verdade subjectiva. [...] a máquina [...] não apreende [...] o ambiente atmosférico. A perspectiva aérea, é acessório imprescindível; [...] toda a prova fotográfica sem ambiente atmosférico, é produto sem valor artístico. [...] O efeito do sol predomina nesta colecção [...]. A paisagem é selecta, definindo soberbamente a natureza da região. [...] *Rio*

[285] *Correio do Minho,* de 8.6.1928.
[286] *A Aurora do Lima*, de 9.10.1923
[287] Anselmo, Artur. (1999) Cronologia da Vida e Obra de Júlio de Lemos (artigo datado de Viana, 25.7.1920). Cadernos Vianenses 25, 63-107.
[288] Órgão de propaganda do Photo Velo Club, do Porto, pretendia ser uma *Revista Mensal Illustrada de Photographia, Pintura e Bicycleta e órgão do Photo Velo Club*. Com 8 números, publicou-se entre Agosto de 1899 e Dezembro de 1900.

> *Este*. Efeito da manhã, de alto poder fotogénico. [...] Os detalhes diluiram-se numa atmosfera húmida, sugestivamente irisada. *Varrendo o milho*. [...] Acção, côr, efeito."

Concluiria pelo "alcance educativo" da obra de Marques Abreu, que merecia reedições, interditas pela má situação económica do país, pois só fizera "primeiras e únicas edições". Mas, no comentário às fotografias de Marques Abreu, colocava-se como pintor e assim as ajuizava, estabelecendo e construindo linhas de análise pictórica para que, de certo modo, as composições remeteriam.

Mais que pictorialista, Marques Abreu, neste Álbum, reproduzia as lições de composição daqueles que mais o impressionariam, destacando-se a obra de Cândido da Cunha, amigo de sempre, numa linhagem naturalista e verista, pois preocupava-se, no retrato, com a natural encenação dos diferentes personagens, sem forçar a pose, respeitando o vestuário, os adereços, tal como os costumes e tradições seriam vistas como situações do dia-a-dia, que tão bem conhecia das suas excursões. Conhecedor do povo e a sua índole, recordava a obra de Malhoa. A paisagem iria buscar influências a Marques de Oliveira e à escola naturalista do Porto, controlando as "intensidades luminosas" de forma natural, sem manipulações ou uso de objectivas especiais.

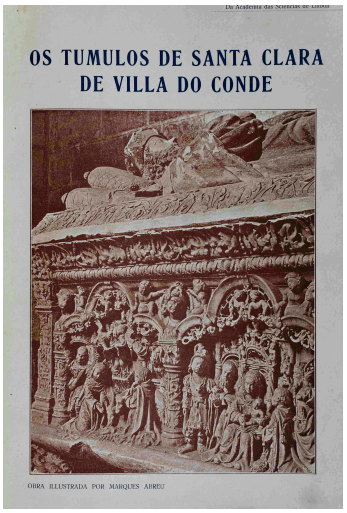


Fig. 71 - *Os Túmulos de Santa Clara de Villa do Conde*

1925: antecedendo cronologicamente a saída da *Vida Rústica*, era lançado *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde - estudo histórico do catalogo das abbadessas do referido Mosteiro, no qual estão representadas as principaes "casas nobres" do entre Douro e Minho*, de Mons. José Augusto Ferreira. Obra ilustrada por 28 fotografias de Marques Abreu, que descreveriam os túmulos[289] e o interior da Igreja de Santa Clara. Destacavam-se as sete fotografias sobre o estado ruinoso do claustro e seus anexos, as panorâmicas sobre os Mosteiros de Santa Clara, enquadradas a partir do rio, e uma vista soberba do

[289] De Afonso Sanches, de sua mulher Teresa Martins e dos seus dois filhos; de Brites Pereira, filha de Nuno Álvares Pereira; e do duplo túmulo de Fernando de Menezes e sua mulher, Brites de Andrade.

Rio Ave, tirada do Mosteiro. O principal mérito deste trabalho residiria na inovadora abordagem do estado do património, delatando o estado calamitoso em que encontrara estes dois templos. As fotografias desmascaravam, documentalmente, o desleixo e a incúria do exterior e do interior dos dois templos, denunciada pelos turistas, e clamando, no *Post-scriptum*, às entidades responsáveis para o seu restauro:



Fig. 72 - Antigo convento de Santa Clara, V. Conde. Fot. MA

"Alguns forasteiros, que visitaram a Villa do Conde na epocha balnear, contaram-me, [...], encontrar-se a igreja do extincto Mosteiro de Santa Clara n'um estado de abandono, que causa pavor. [...] publicado este trabalho, aquele monumento da história e a arte tornar-se-á mais e melhor conhecido e, [...] ha de ser visto e tratado [...] por aquelles que teem a seu cargo a conservação e reparação dos edifícios nacionais, [...]."[290]

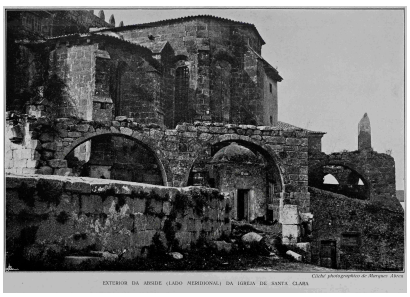


Fig. 73 - Antigo convento de Santa Clara, V. Conde. Fot. MA

Esta dissecação da igreja de Santa Clara era conjugada entre as legendas e os diferentes enquadramentos escolhidos, e o aspecto de ruína e de abandono, onde os amontoados de pedras relembravam escombros de uma recente guerra, de que só restava, orgulhosa, a fonte monumental.[291] O interior era preenchido pelos andaimes, abandonados, de duvidosas obras nas coberturas.

No meio deste estado lastimoso, ressaltavam os túmulos guardados nas suas capelas, protegidos pelas abóbadas. Os túmulos apareciam como peças únicas, detalhados cuidadosamente, onde a modelação da luz, sabiamente controlada, desbravava o trabalho escultórico. No seu trabalho fotográfico, Marques Abreu raramente recorreria à luz artificial, preferindo conciliar as diferentes fontes de luz natural disponíveis, proporcionando imagens mais fidedignas e verídicas. Neste trabalho notava-se um crescente cuidado na

[290] Carta de 11.3.1927, Marques Abreu para Reynaldo dos Santos: *"V Exª não faz ideia do estado em que aquilo se encontra. O interior da igreja de Santa Clara está transformado numa entolheira."*

[291] *A República* (nº 741, 6.12.1926): *"[...] ter a impressão arrepiante de que entrou ali uma horda de vandalos, empenhada em mutilar e destruir a pretexto de restaurar. [...] entregues aos cuidados grosseiros de simples trolhas"*.

composição e na escolha de enquadramentos, arriscando novos pontos de vista, panorâmicas mais arrojadas, maior 'sinceridade' documental, que marcariam os trabalhos seguintes.

As críticas seriam positivas: Reynaldo dos Santos, considerando o estudo sério, enalteceria a qualidade das fotografias dos túmulos, que "têm enfim a reprodução completa que mereciam [...] sem que a sua beleza fosse traída, mas antes valorizada e exaltada por uma sábia escolha da luz e do momento - que fazem a honra ao técnico e ao artista."[292]

1926: As *Egrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima*, do Pe. Manuel Aguiar Barreiros, marcariam uma nova abordagem na maquetagem. A capa, em tom sépia, recuperaria o emolduramento das páginas da *Arte Românica em Portugal*, e a fotografia escolhida, do Pórtico da Capela do Espírito Santo de Moreira, tinha a particularidade de incluir uma figura feminina, presumivelmente Brites de Moraes Abreu, mulher do fotógrafo-editor, influenciado, eventualmente, pela capa d' *A Portada Românica de Vilar de Frades e o seu Symbolismo*. Esta escolha espelhava a relação de proximidade com o Pe. Aguiar Barreiros, visita privilegiada da sua casa de Pereira.[293]

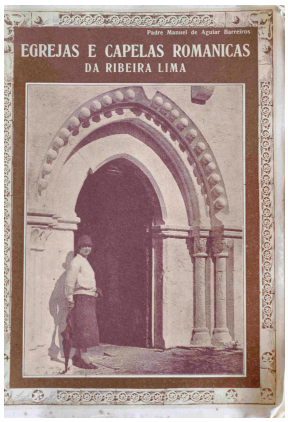


Fig. 74 - *Egrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima*

A maquete desta publicação recordaria a da *Arte Românica*, diferenciando-se pela integração das fotografias - estas em cadernos de 8 -, desenhos e plantas no texto. O elemento inovador era representado pela Carta-roteiro da Ribeira Lima, de José Vilaça, à escala 1:100.000, que permitia visualizar, de imediato, a distribuição e

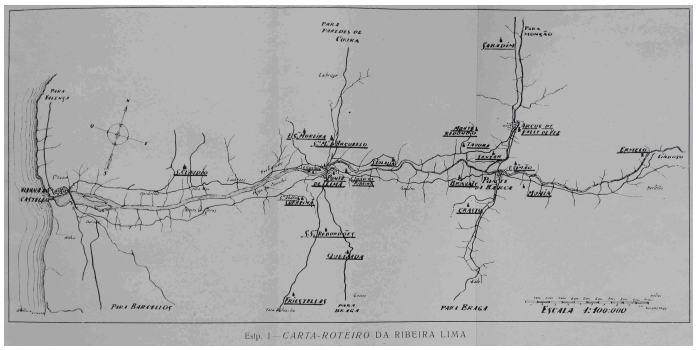


Fig. 75 - Carta-Roteiro da Ribeira Lima

[292] *Lusitania*, fasc. IX, vol. III, Abril de 1926, 472-477

[293] Construída segundo projecto de José Vilaça, na Pereira, localidade perto de Tábua, tinha quarto próprio - quarto do Sr. Cónego -, conforme informação recolhida junto da Arq. Conceição Marques Abreu.

localização das igrejas ao longo do rio Lima. Com 94 páginas de texto, 51 fotografias, 1 mapa em dupla página, 7 plantas e 19 desenhos, estávamos perante uma edição que a *Terra Portuguesa* apelidaria de "Edição luxuosa de Marques Abreu". O preço proposto era de 25$00, o mesmo da *Vila do Conde e seu Alfoz*, e 10$00 mais caro que *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*.

Exceptuando a igreja de S. Salvador de Bravães, na *Arte Românica*, e a capela de S. João Baptista da Comenda de Távora[294], as restantes igrejas nunca tinham sido visitadas nem fotografadas. Para o sucesso deste levantamento concorreria o Dr. António de Magalhães Barros d'Araújo Queiroz[295], amigo de Aguiar Barreiros, que "conseguiu, [...], insinuar-me, aos poucos, um Inventário, tanto quanto possível completo, das Egrejas e capelas românicas da [...] região limiana." Depois, elencaria um grupo assaz numeroso de "cooperadores", sem esquecer Marques Abreu e José Vilaça, rigoroso "no levantamento das plantas [...] e belos desenhos."[296] Esta monografia prefiguraria um modelo de inventário sistemático, conciliando elementos gráficos e textuais, em que estes se desdobravam em capítulos directamente relacionados com os monumentos fotografados e desenhados, numa versão mais elaborada, mas sempre baseada no modelo da *Arte Românica*.


Fig. 78 - *Derrière la Gare Saint Lazare* - Fot. Cartier-Bresson

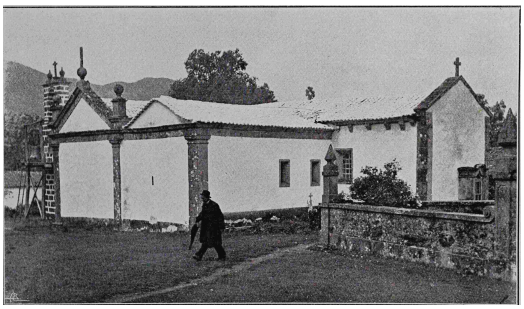


Fig. 76 - Ig S. Salvador de Rebordães. Fot. MA

Conhecemos a data desta excursão de registo destas igrejas, realizada em Julho de 1925: "De regresso duma excursão que acabo de realizar pela Ribeira Lima, aonde fotografei algumas igrejas românicas, na maior parte humildes mas interessantes."[297] Nesta obra, a

[294] *Ilustração Moderna*, nº 2, Junho 1926.
[295] Conselheiro António de Magalhães (1882-1961), Visconde de Cortegaça, principal editor dos Almanaques de Ponte de Lima e elemento dos "Amigos do Rio Lima".
[296] Barreiros, M. (1926). *Egrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima*, Antelóquio.
[297] Carta de 22.7.1925, de MA para Reynaldo dos Santos.

fotografia monumental seria humanizada com um certo humor, como em S. Cláudio de Nogueira, com uma figura feminina, de perfil e sombrinha, a assinalar a escala dos dois alçados, em posição idêntica.

Na mesma igreja, duas imagens descreviam duas realidades: José Vilaça desenhava o arco triunfal e a ábside, sem talha, enquanto a fotografia, em idêntico enquadramento, descrevia a situação real, com talha. O desenho complementaria a fotografia em situações de difícil acesso para o fotógrafo, num feliz desenvolvimento entre as duas grafias. O instantâneo de S. Salvador de Rebordães parecia antecipar a célebre fotografia de Cartier-Bresson *"Derrière la Gare Saint Lazare, 1932"*. Salvaguardadas as dimensões das câmaras usadas, Leica para Cartier-Bresson, médio formato para Marques Abreu, o momento decisivo do primeiro e o feliz acaso do segundo equilibravam o estético e documental, o humor e o 'instantâneo'. Situação que se repetiria com o imenso milheiral que inundava a massa do Mosteiro de Vila Nova de Muía, ou na descoberta do arco ultrapassado exterior do absidíolo da igreja do Ermelo, memória dum tempo árabe.

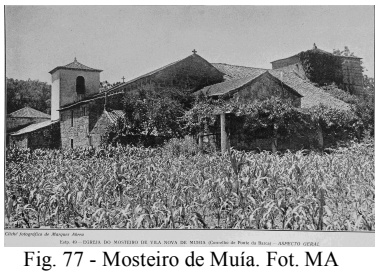


Fig. 77 - Mosteiro de Muía. Fot. MA

Seria lançada a sua terceira revista, a *Ilustração Moderna*, que duraria até 1932.

1927: dois projectos nasceriam. O primeiro, que só teria um número, preparava um conjunto de álbuns de divulgação das colecções do Museu Municipal do Porto, organizados pelo seu director, Júlio Brandão, e publicados pelas *Edições Ilustradas Marques Abreu*. De facto, *Os Melhores Quadros* daquele Museu - I Série - anunciavam uma continuação, não concretizada. A qualidade e gama tonal das reproduções era excelente, graças às películas isocromáticas, sensíveis a todas as cores, e o preço, comedido, era de 10$00.

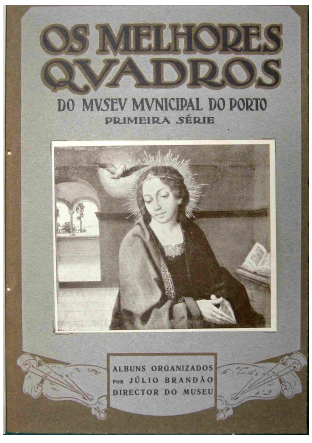


Fig. 79 - *Os Melhores Quadros*

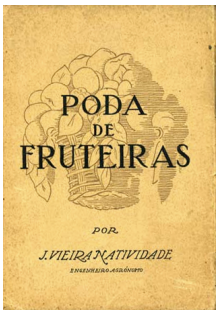


Fig. 80 - *Poda de Fruteiras*

O segundo projecto, *Poda de Fruteiras*, de J. Vieira Natividade, velho amigo de Marques Abreu, garantiria uma excelente qualidade gráfica de uma obra técnica. Aliás, esta colaboração estender-se-ia a outros projectos, como *Os Monges agrónomos de Alcobaça*, de 1942.

1928: ano do primeiro êxito editorial da parceria Marques Abreu-António de Vasconcelos, com *Inês de Castro*. Pudemos acompanhar, passo a passo, a produção desta obra, através da correspondência trocada, de uma minúcia e exigência de parte a parte. Livro caro e luxuoso, o seu sucesso surpreenderia ambos os autores. O livro, como o próprio António de Vasconcelos indicava, resultaria de um conjunto de 6 lições sobre *Inês de Castro; História e Lenda*,[298] tornando-se num "estudo coordenado para essas lições que agora, novamente refundido e ampliado, vai aparecer em público", e dedicado a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, mulher de Joaquim de Vasconcelos, amiga e colega de António de Vasconcelos na Universidade de Coimbra.



Fig. 81 - *Inês de Castro*

Admiraria as *"lindas fotografias das ruínas da fachada do Paço da Rainha",* enquanto lhe confidenciava que "ainda não escrevi a conclusão do livro, que aliás tenho pensada e estudada", pelo que "antes do natal aí terá a conclusão."[299] Mas o principal motivo desta carta residiria em que

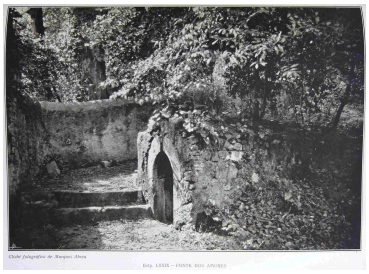


Fig. 82 - Fonte dos Amores. Fot. Ma

"acabo de descobrir, e identificar por forma absolutamente incontestável, a Fonte dos Amores, cantada por Camões, a própria e autêntica, que se julgava submergida há séculos pelos aluviões do Mondego e que afinal está em sítio bem elevado, aonde jamais o rio chegará. É uma grande novidade, [...]? Precisamos absolutamente de a fotografar. [...] É um dos principais factos que o nosso livro vai tornar

[298] Curso de História de Portugal, dado no ano lectivo de 1919/20, na Faculdade de Letras de Coimbra.
[299] Carta de 5.12.1927, de António de Vasconcelos para MA.

> conhecidos. O Paço onde foi morta D. Inês, e a fonte onde as filhas do Mondego perpetuaram a memória de Inês, segundo a ficção de Camões, são 2 novidades de sensação.
>
> PS. A Fonte dos Amores só tem luz capaz, logo pela manhã, pouco depois do nascer do sol."[300]

De facto, a importância desta descoberta catapultaria para o sucesso estas duas descobertas, que mereceriam notícia de destaque na *Ilustração Moderna*, nº 22,[301] acompanhando o lançamento do livro. Foi uma edição de 1700 exemplares, que se esgotaria. Joaquim de Vasconcelos comover-se-ia com "a lembrança do autor, que é também do meu amigo: de recordar a existência da minha mulher ao serviço das letras portuguesas" e acrescentaria, lapidarmente, o papel das fotografias como fonte documental para o estudo da tumulária portuguesa:

> "o meu amigo deu um grande passo. Abriu à arte da escultura peninsular um grande, largo horizonte; e embora o Sr. Dr. Ant. de Vas.os diga que não analisa a arte, que temos à vista; que não quer discuti-la : - ligando-se ao meu amigo, ajuda a abrir os olhos aos pobres especialistas, como eu e outros [...]."[302]

As críticas e apreciações não se fizeram esperar. *O Combate* anunciaria a obra para Abril ou, o mais tardar, para Maio de 1928. O *Jornal do Comércio e Colónias*, descreveria o "trabalho monumental, elaborado com modelar e conscienciosa probidade intelectual" porque "a sua apresentação gráfica é de molde a valorizá-lo extraordinariamente", pois tratam-se de "photographias impecáveis, às quaes correspondem outras tantas similigravuras inimitáveis"[303] e, na sua *Chronica Litteraria*[304], analisaria, em pormenor, o seu conteúdo, especificando as 182 páginas de grande formato e as mais de 70 estampas - 79, para ser exacto.

[300] Carta de 5.12.1927, de António de Vasconcelos para MA.
[301] Almeida, F. (1928). "Inês de Castro" do Doutor António de Vasconcelos. Um livro que produzirá sensação. *Ilustração Moderna*, nº 22, de Abril 1928, 78-80.
[302] Carta de 30.6.1928, de Joaquim de Vasconcelos para Marques Abreu.
[303] *Jornal do Comércio e Colónias*, de 19.5.1928.
[304] *Jornal do Comércio e Colónias*, de 31.5.1928

Marques Abreu adoptaria uma nova solução estética para a capa, adaptando a maquete das *Igrejas de Ribeira Lima*, mas utilizando como cercaduras os elementos decorativos do túmulo de Inês de Castro. Na metade superior colocaria o busto do jacente de Inês de Castro, e na metade inferior, o título, sobre fundo vermelho, ladeado por duas edículas com anjos.

O texto seria acompanhada por desenhos e diagramas explicativos dos diferentes baixos-relevos. A fotografia dividir-se-ia em 3 grupos geográficos, acompanhando a vida da 'Rainha':

1. Região de Coimbra:

1.1. os monumentos da cidade: Sé velha; claustro do Mosteiro de Celas; Santa Clara-a-Velha; a cruz processional do Convento de Santa Clara-a-Nova; muro e janelas do Paço da Rainha Santa; e duas panorâmicas, ambas de Santa Clara.

1.2. Túmulo da Rainha Santa: visto sob 5 ângulos, acompanhado de mais dois pequenos túmulos, todos no Convento de Santa Clara-a-Nova.

1.3. Montemor-o-Velho: as muralhas do castelo.

2. Alcobaça: a fachada, seguindo-se o Panteão Real, onde os túmulos são fotografados na sua localização primitiva, acompanhados da restante tumulária.



Fig. 83 - Túmulo de D. Pedro. Fot. MA

2.1. Obedecendo à sua matriz fotográfica, iniciaria a abordagem de D. Inês sob enquadramento angular, vista cavaleira, a partir do qual iria destacando os detalhes do jacente e das edículas, num total de 10 imagens que permitiam o périplo coordenado do túmulo.

2.2. O de D. Pedro obedece ao mesmo modelo, com um total de 27 fotografias. A proliferação de detalhes, e a análise detalhada dos dois frontais, mereceriam cuidados acrescidos no domínio perfeito da luz, traduzindo-se em imagens extremamente nítidas e de grande profundidade de campo. No frontal 'Tragédia Final', em dupla página, Marques Abreu introduziria um diagrama no

canto superior esquerdo, onde a numeração de cada cena encontraria correspondência na descrição elaborada por António de Vasconcelos.

3. O último grupo descreveria as paisagens do Mondego e a Quinta do Pombal, hoje das Lágrimas, destacando-se a célebre Fonte dos Amores. A introdução das paisagens e do elemento humano ancorava na *Vida Rústica* e nas *Igrejas Românicas de Ribeira Lima*, proporcionando uma humanização, e uma tranquilidade visual, que constituíam novidade na fotografia de Marques Abreu.

Estamos perante um trabalho que reconstruía, em imagens, a história dos amores e da morte de Inês de Castro, em paralelo ao do seu estudo. O detalhe sobrepunha-se às panorâmicas, e a exegese feita à escultura dos túmulos era verdadeiramente arqueológica. Reynaldo dos Santos sintetizaria esta abordagem fotográfica de Marques Abreu:

> "Os comentários que os homens possam fazer às obras de arte hão-de variar sempre com as épocas e o gosto e os pontos de vista. - mas a obra de arte vive e floresce sempre independentemente da crítica. A sua obra que a fixa e difunde de forma tão bela terá por isso uma duração maior que os nossos juízos.
>
> Fora de Alcobaça não há maior prazer que folhear as suas ilustrações."[305]

Apesar da insistência de António de Vasconcelos numa 2ª edição da *Inês de Castro*, perante o enorme êxito editorial, Marques Abreu não acederia, mas autorizaria a utilização das gravuras, sendo a nova edição entregue à Portucalense Editora. O preço desta edição foi de 45$00, quase o dobro da original. A qualidade final não seria idêntica, e a venda ficaria abaixo do previsto.



Fig. 84 - *Rainha Santa Isabel*

1929: Acedendo a um pedido de António de Vasconcelos, Marques Abreu editaria *Rainha Santa Isabel - Álbum Recordatório*, com 50 estampas suas, e uma tiragem de 2000 exemplares. Algumas das estampas tinham integrado

[305] Carta de 15.6.1928., de Reynaldo dos Santos para MA.

a *Inês de Castro*, mas este Álbum, "onde se representam os principais objectos, que em Coimbra ainda presentemente nos falam da Rainha-Santa," alongar-se-ia na descrição da talha e da pintura que preenchia a igreja do Convento de Santa Clara-a-Nova, terminando no belíssimo claustro de Mardel e numa panorâmica de Coimbra. Era uma publicação integrável nos modelos de álbuns para peregrinos, onde se destacavam os objectos e os aspectos que mais distinguiam o devoto da Rainha Santa.

1930: Na continuação deste *Álbum Recordatório*, seria preparado, com a mesma meticulosidade, *Isabel de Aragão - Rainha de Portugal*, resultado do estudo e investigação que António de Vasconcelos vinha realizando, desde os anos 80 do séc. XIX, e integrando as mais recentes investigações sobre o tema. Com 48 páginas de texto, 47 imagens e uma 'planta do antigo Convento de Santa Clara, Paços da Rainha e cercanias', apresentava-se de forma compacta, estruturando-se como o percurso português da Rainha, desde a fronteira até Coimbra, fixando os diferentes locais por onde passara e vivera.

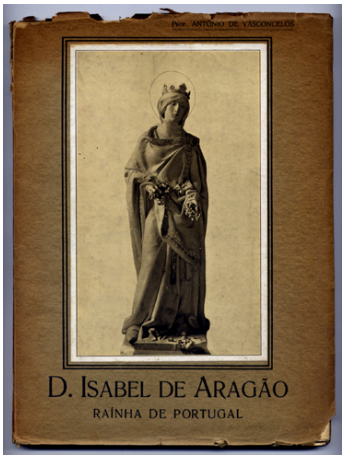


Fig. 85 - *D. Isabel de Aragão*

Reutilizando várias fotografias dos dois livros anteriores, equilibrando entre as conhecidas e as inéditas, Marques Abreu surpreenderia o leitor pela versatilidade dos enquadramentos e pelo poder imaginativo associado.

O percurso iniciava-se em Trancoso, com o castelo e a vila, seguindo depois para Coimbra, descrevendo o interior da Sé, claustro e vista sobre a Baixa. Em Leiria privilegiavam-se o Castelo, o Paço e a Capela Palatina. As imagens do castelo de Pombal ilustravam o seu estado de abandono. De regresso a Coimbra, era mostrado o exterior e o interior de Santa Clara-a-Velha, acompanhado por 3 peças do tesouro da Rainha - Cruz processional, colar e bordão de peregrina e a relíquia com o seu cabelo: *"Se me for possível irei aí fotografar a relíquia e os campos de Coimbra."*[306]

[306] Carta de 22.10.1930, Marques Abreu para António de Vasconcelos.

Seria visível a preocupação de colocar o túmulo de D. Dinis, em excelente estado, com o da Rainha, sua mulher. O jacente desta, em enquadramento angular, recordaria trabalho semelhante ao de Inês de Castro, divisando-se o seu rosto. No Convento novo, duas novas imagens adicionavam-se às que transitavam dos dois anteriores trabalhos: galeria do claustro mardeliano e capela-mor, ligeiramente descentrada, com excelente iluminação. O livro acabaria de ser impresso a 20 de Novembro de 1930. A sua preparação fora arduamente analisada e discutida:

> "Vão as provas dos assuntos de Leiria e de Pombal, podendo nos de Pombal eliminar uma das vistas do Castelo. Fica portanto conhecendo todos os assuntos excepto os de Trancoso, mas dir-lhe-ei que destes assuntos só conviria eliminar a capela românica por ser pobre. Depois resolverá. Temos, pois, 45 estampas incluindo a tal capela românica de Trancoso, mas era conveniente limitar o número de estampas a 40, não só porque não dá boa conta para a impressão mas porque ficaria o livro com demasiada carga de gravuras. Não convinha diminuir o número de clichés inéditos, mas também não convém eliminar assuntos essenciais, embora já vulgarizados pelo livro da "Inês" e do "Álbum da Rainha Santa". Rogo-lhe o favor de ir pensando nisto. Logo que eu possa e o tempo o permita irei aí fazer a vista panorâmica e o cliché dos cabelos da Rainha Santa. Tenho todo o empenho em que o livro se publique sem demora."[307]
>
> "envio-lhe hoje 11 fotografias de Trancoso para escolher à sua vontade as que lhe parecerem aproveitáveis. [...] pedirei ao Sr. Dr. David [Bruno Soares Moreira] a indicação dos títulos com mais segurança do que aquela que tenho actualmente, para depois [...] redigir definitivamente os títulos. Não sei se é por tradição ou por convicção adquirida por estudo, que o Dr. Bruno me disse que a Porta do Carvalho foi aquela por onde entrou ou devia ter entrado D. Isabel. Vou aclarar isso."[308]
>
> "V Ex. verá, e alterará como quiser, pois o que desejo é que o livrinho fique á vontade de V Ex. porque nele avulta apenas o que é seu, pois o fornecido por mim é insignificante, simples pretexto para V Exª publicar um rico álbum de esplendidas fotogravuras. Isto é que é a verdade."[309]

[307] Carta de 15.10.1930, de Marques Abreu para António de Vasconcelos.
[308] Carta de 16.10.1930, de Marques Abreu para António de Vasconcelos.
[309] Carta de 18.10.1930, de António de Vasconcelos para Marques Abreu.

Estas cartas patenteavam os aspectos comercial e de estudo que enformavam esta obra, com a perspicácia de António de Vasconcelos a justificar o papel da ilustração como veículo promocional, que deveria apoiar o texto.

Para uma tiragem de 1675 exemplares, o preço proposto foi de 20$00, por indicação de Marques Abreu, aceite pelo autor: "Parece-me bem o preço de 20$00; entretanto V Ex. é que sabe o que deve razoavelmente pedir-se." Esta questão prendia-se com a grave situação económica que o país atravessava. Poucos dias depois do lançamento, escrevia Marques Abreu: "Em todo o caso, se o livro se vender bem, como o da "Inês de Castro", a tiragem feita dará margem a que ao meu presado Amigo também toque alguma coisa. Vamos a ver."[310] De facto, a edição não se venderia, de início, como previsto:

> " Em Coimbra é a única terra onde o livro se tem vendido bem, certamente devido ao prestígio do meu bom Amigo. Em Braga, por exemplo, venderam-se até ao fim de 1930, 11; em Viana do Castelo, 2; em Guimarães, 3."[311]
>
> "A "D. Isabel de Aragão" vai indo a pouco e pouco. Em Coimbra tem-se vendido muito bem."[312]

Esta situação levaria Marques Abreu e António Vasconcelos a recorrerem à *Confraria Rainha Santa Isabel* para reforçar a venda, enviando 250 exemplares.

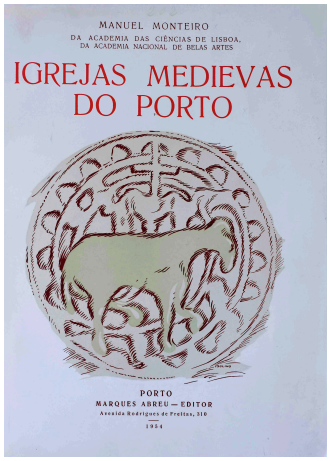


Fig. 86 - *Igrejas Medievas do Porto*

4.2. 1954 - IGREJAS MEDIEVAS DO PORTO

Entre a *Isabel de Aragão* e as *Igrejas Medievas do Porto*, publicadas em 1954, Marques Abreu publicaria a sua obra-prima, *A Igreja de S. Pedro de Lourosa*.

Outras edições se seguiriam, mais espaçadas, como *O Ensino das Artes Gráficas*, de 1935, *O Ensino das Artes do Livro*, de 1942, estas duas vocacionadas para

[310] Carta de 3.12.1930, de Marques Abreu para António de Vasconcelos.
[311] Carta de 24.1.1931, de MA para António de Vasconcelos.
[312] Carta de 27.2.1931, de MA para António de Vasconcelos.

o ensino das artes gráficas.[313] Seguir-se-iam o estudo de José Vilaça *Igreja de Lourosa: subsídios para a sua Restauração*, de 1943 (edição particular), *S. Pedro de Varais*, em 1950 - projecto que remontava a 1925, e pronto em 1927 -, de Aguiar Barreiros, pequeno volume com 28 páginas de texto e 12 fotografias de Marques Abreu e Marques Abreu Jr, acompanhadas de 2 plantas. O *Catálogo e Guia do Tesoiro da Sé Primaz de Braga*, de 1954, era a concretização de uma promessa ao criador, Aguiar Barreiros, do Tesouro-Museu da Sé de Braga, em 1930. Na sequência deste Catálogo, Marques Abreu lançaria *Algumas Jóias do Museu Alberto Sampaio,* projecto apoiado por Alfredo Guimarães, director do Museu e amigo de Marques Abreu[314].

A última obra da casa Marques Abreu, que encerraria com chave de ouro a sua actividade editorial, seria a *Igrejas Medievas do Porto*, estudo de Manuel Monteiro[315], em edição póstuma. Integraria 56 fotografias de Marques Abreu e de Marques Abreu Jr., num equilíbrio entre duas escolas de fotografia de arquitectura que se completavam, uma mais humanista, outra mais objectiva - straight -, de imagens do passado e do presente, verdadeira homenagem ao Porto Medievo, por dois portuenses de adopção. O prefácio era de Alberto Feio, e contava com a colaboração do pintor Isolino Vaz. A gestação desta obra fora morosa e, em alguns momentos, detectar-se-ia algum desânimo, verificável na correspondência trocada entre Manuel Monteiro e Marques Abreu. Este projecto estruturar-se-ia a partir de uma permanente troca de ideias e de soluções, patente na correspondência, onde Manuel Monteiro ia analisando e corrigindo o crescimento do projecto.

A ideia das *Igrejas Medievas* remontava a 1937, quando Manuel Monteiro, em Braga, agradecera a oferta da *Ilustração Moderna* e, num post-scriptum, colocara a hipótese de refundir *S. Pedro de Rates*, de 1908.[316] O tema voltaria a ser falado, em carta datada de 12 de Janeiro de 1941: "O S. Pedro de Rates está quase

[313] Marques Abreu fora nomeado mestre-provisório da Oficina de Gravura Química da Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto, em 1.11.1932.
[314] Marques Abreu teria papel importante no desenrolar do restauro do Museu Alberto Sampaio, detectável na correspondência trocada com Gomes da Silva, entre 1930 e 1931.
[315] "O Ateneu Comercial do Porto comemorou ontem, solenemente, o 73º aniversario da fundação da sua Biblioteca, tendo o Sr. Dr. Manuel Monteiro dissertado sôbre a «Arte Medieval do Porto»", *in O Primeiro de Janeiro*, 27 de Dezembro de 1942 (Botelho, 2010: 492).
[316] Carta de 9.9.1937, de Manuel Monteiro para MA.

alinhavado e se não o concluí foi porque m'o impediu uma crise resultante d'esta pavorosa guerra. [...] conversarei com o Director Geral [Gomes da Silva] sobre a autorização para fotografar o Monumento [...]". Manuel Monteiro voltaria a falar das fotografias[317] a incluir neste estudo. Marques Abreu referiria este projecto a Reynaldo dos Santos, em 1947, falando de "uma segunda edição do seu estudo sobre Rates, que deve ser interessante, pelo menos pela parte dele."[318]

Depois, silêncio, quebrado em Novembro de 1949, quando se começariam a delinear as *Igrejas Medievas*:

> "Quanto à sua proposta considero-a excelente em tudo quanto respeita ao texto: aspecto citadino do morro onde assenta a Sé, do Rio, da Ribeira etc. A Senhora de Vandoma está incluída, quer dizer exige ilustração, bem como o túmulo de João Gordo e sua Capela. De resto detalhes dos monumentos. Quantos mais melhor."[319]

Em Junho de 1950, Manuel Monteiro perguntava se "os meus Monumentos do Porto ficaram encravados," pois adiantava

> "que se a publicação o aborrece, lhe desagrada, ou não convém por qualquer motivo, não se amofine com isso, manda-me o original e fica o caso arrumado. Continuaremos amigos como dantes. É só de lamentar o tempo perdido, pois eu aguardava o seu lançamento para depois me atirar ao resto do S. Pedro de Rates. Assim, nem um nem outro ! Paciência !"[320]

Por esta carta se perceberia que S. Pedro de Rates fora preterido por este projecto de maior envergadura, servindo como contraponto ao seu relançamento.

De facto, entre 1950 e 1952, as *Igrejas Medievas* cresceriam e concretizar-se-iam, pois era patente o entusiasmo de Manuel Monteiro nas suas cartas. Em finais de 1950, Manuel Monteiro considerava o formato do livro "imponente e

[317] Carta de 15.5.1942, de Manuel Monteiro para MA: capiteis e escultura de S. Pedro de Rates, "o primeiro capitel da esquerda da porta de Vilar de Frades" e "detalhes e entre eles capiteis da absidíola de Travanca, aspecto externo."
[318] Carta de 4.5.1947, de MA a Reynaldo dos Santos. Casa-Museu Reynaldo dos Santos, Parede.
[319] Carta de 18.11.1949, de Manuel Monteiro para MA.
[320] Carta de 2.6.1950, de Manuel Monteiro para MA.

dando ao volume o tom de publicação académica."[321] Seguiam-se uma série de recomendações, em relação a Leça do Balio, questionando a pertinência da inclusão das "ilustrações da Pia e do Cruzeiro que são manuelinos". Mas há um aspecto que não descurava e que teria, no livro, um tratamento excepcional, na proposta que Manuel Monteiro faz a Marques Abreu:

> "Agora a lâmina de bronze pode dar uma rica teoria ilustrativa, detalhando-se os motivos nela gravados: o lindíssimo episódio da Anunciação, a Trindade, os Santos Padroeiros, os Brasões, os Símbolos dos Apóstolos, os Menestréis, etc. Ponha nesse caso o seu pensamento de Artista e veja o partido que dele pode tirar.
>
> Relativamente à Sé umas fotografias tiradas de S. Francisco ou da Rua dos Ingleses e mesmo de Gaia teriam todo a oportunidade, não esquecendo o rio Douro.
>
> Posto isto, devo dizer-lhe ter-me ocorrido juntar aos monumentos descritos um estudo sobre Águas Santas de que o meu querido Amigo tem um copioso núcleo de ilustrações.
>
> Se concordar com isto, eu darei lá um salto para rabiscar umas laudas, que se seguirão às da Cedofeita."[322]

Em Fevereiro de 1951, devolveria as últimas provas e focaria o pedido ao 'Director Geral' para que as plantas das igrejas estudadas fossem enviadas directamente para Marques Abreu. E relembraria que "será necessário expressar-lhe o agradecimento devido que poderá vir no final, na página anterior ao Índice."[323] Um mês depois, queixava-se da qualidade das plantas enviadas, pois

> "a de Águas Santas é inexacta, pois dá como integrada na fábrica românica a nave meridional, que data do último terço do século passado, como se explica no texto e resulta do mais leigo exame da sua construção.
>
> Nestas circunstâncias não sei se valerá pena publicá-la.
>
> Publicando-se, podemos adoptar dois partidos: 1º com a legenda seguida de uma palavra elucidativa sobre equívoco de quem a elaborou, o que é desagradável;
>
> 2º amputar a parte moderna. Que lhe parece ?

[321] Carta de 18.10.1950, de Manuel Monteiro para MA.
[322] Carta de 18.10.1950, de Manuel Monteiro para MA.
[323] Carta de 7.2.1951, de Manuel Monteiro para MA.

> O exame das plantas de S. Francisco e de Leça do Balio suscitaram uma dúvida no meu espírito. Por isso, [...] grande favor me faria enviando-me as folhas impressas àcerca dos dois monumentos."[324]

Perante a maquete, Manuel Monteiro exultava com o aspecto luxuoso e opulento do livro:

> "Deu-lhe um aspecto de publicação monumental de Academia ! Contrasta a vestimenta com a penúria do texto, fazendo lembrar um pobre e rude cura dentro de uma refulgente dalmática !
>
> Oxalá que o público esteja pelos ajustes de uma tal suntuosidade e se solidarize com a iniciativa do Editor-Artista !"[325]

Depois desta introdução, abordava as questões técnicas:

> "- A vinheta de Águas Santas, se possível, melhor seria organizá-la com um friso das arcaturas trilobadas da nave alta.
>
> - A de S. Francisco ficaria bem com um série dos modilhões da cornija
>
> - A de Leça do Balio ficaria a matar com um trecho da lâmina de bronze contendo os brasões de Malta e do Balio D. Fr. Estevão Vasques Pimentel. [...]. "[326]

Meses mais tarde, Manuel Monteiro acrescentava novos aspectos:

> "Quanto à Sé uma delas era a de um pilar de uma das arcadas do Claustro e outra de idêntico motivo do Claustro da Sé Velha de Coimbra para mostrar como as composições eram iguais. Falta a imagem da Senhora de Vandoma. Ora seria para recomendar e solicitar relativamente à catedral portuense:
>
> 1º Uma fotografia dos arcos entaipados que ladeiam a Capela Mor;

[324] Carta de 6.3.1951, de Manuel Monteiro para MA.
[325] Carta de 14.3.1951, de Manuel Monteiro para MA.
[326] Carta de 14.3.1951, de Manuel Monteiro para MA

> 2º Fotografia exterior da absidíola românica que subsiste. (Boa luz de manhã e acesso pelo claustro velho).
>
> 3º Um aspecto pelo menos da grande nave;
>
> 4º Foto de uma das arcadas que separam as naves.
>
> Quanto ao mais ... lá vê, ao refazer todos os aspectos fotográficos para lhes dar uniformidade, como me disse em tempos."[327]

Na última carta, de 10 de Fevereiro de 1952, escrita 8 dias antes de morrer, devolveria as provas, mas recomendaria que "a Cedofeita deve seguir-se à composição de Águas Santas e só depois deste monumento virá o estudo de S. Francisco. Peço-lhe encarecidamente para tomar nota do caso e dar as suas ordens em tal sentido."[328]

Falamos de dois homens, nascidos em 1879 e com 73 anos de idade, discutindo e propondo soluções como dois "jovens". Manuel Monteiro morreria a 18 de Fevereiro de 1952. A preocupação manifestada em integrar outros monumentos, que melhor esclarecessem o leitor, mostravam um atento acompanhamento e redimensionamento da obra. A apresentação do livro, em 1955, a título póstumo, teria grande repercussão na imprensa. A revista *Lusíada*, nº 7, inseria uma notícia, na secção de Bibliografia, sobre as *Igrejas Medievas do Porto*: "Trabalhos fotográficos de Marques Abreu e do arquitecto J. Marques Abreu J.or, desenhos da capa e das capitais do texto pelo pintor Isolino Vaz," referindo a importância de Marques Abreu, Joaquim de Vasconcelos e de Manuel Monteiro no estudo da arquitectura românica portuguesa, acentuando a componente iconográfica - "até hoje ninguém o ultrapassou: o seu álbum acerca da Arte Românica perdurará como fundamental para o estudo da mesma. Embora nunca obtivesse a justa recompensa do seu árduo labor, nunca se lhe entibiou o ânimo." Classificava esta obra de monumental, manifesta no equilíbrio entre os estudos de Manuel Monteiro e as 'estampas' de Marques Abreu, pois "irmanaram-se perfeitamente os dois artistas".[329] A abrir esta revista, J. Vieira Natividade assinava um notável artigo sobre Marques Abreu, o "mestre incontestado da

[327] Carta de 7.12.1951, de Manuel Monteiro para MA
[328] Carta de 10.2.1952, de Manuel Monteiro para MA
[329] *Lusíada*, nº 7, Outubro de 1954, 236-237.

fotogravura em Portugal [...] Como fotógrafo de monumentos e paisagens cedo conquistou o mesmo prestígio internacional que já usufruía no domínio da fotogravura."[330]

Outros jornais escreveriam sobre esta publicação.[331] O *1º de Janeiro* proporia uma correcção ao título original, denominando-a *Igrejas Medievas do Porto e seu Termo.* Depois, esmiuçava o trabalho de investigação realizado por Manuel Monteiro, por se referir a "outras relíquias românicas, sobretudo para fazer paralelos e identificar semelhanças, como nos casos da Sé Velha, ou de Santiago de Coimbra." Anotava "as cruciantes vicissitudes" que a Sé do Porto sofrera, descrevendo a metodologia empregue pelo autor neste estudo. E demonstrava que "as igrejas românicas do Porto só podem ser *vistas* através das imagens de Marques Abreu, [...]. Por isso, texto e gravuras se completam, formando um todo único e inseparável, que é sem dúvida o melhor álbum das belezas do Porto jamais publicado"[332].

O *Comércio do Porto* justificava esta obra pelas

> "reproduções de plantas dos monumentos em causa, e de seis dezenas de fotografias, que documentam fachadas, claustros, pormenores de capiteis e portas, varandas e rosáceas, absides, torres e estátuas jacentes, etc., além de aspectos ribeirinhos e de uma gravura que nos dá a ideia da importância da cidade do Porto, no século XVIII."[333]

Sendo uma obra extremamente cuidada na escolha do papel couché, na qualidade das similigravuras e plantas[334], era-o também no emolduramento da primeira página de cada capítulo-monumento - Sé, Cedofeita, Águas Santas, S. Francisco e Leça do Balio -, recuperando a solução decorativa usada na *Arte Românica em Portugal,* destacando a letra capital, inscrita sobre o desenho alusivo ao monumento estudado, numa clara menção às iniciais das iluminuras medievais.

[330] *Lusíada*, nº 7, Outubro de 1954, 222, 237-238.
[331] *O Comércio do Porto,* de 8.2.1955; *O Primeiro de Janeiro,* de 9.2.1955, o *Jornal de Notícias,* de 18.1.1955 e a revista *Brotéria,* Dezembro 1955.
[332] *O Primeiro de Janeiro,* de 9.2.1955.
[333] *O Comércio do Porto,* de 8.2.1955.
[334] Cedidas pela DGEMN.

A fotografia conciliaria imagens antigas e contemporâneas dos diferentes monumentos estudados, mostrando o trabalho efectuado pela DGEMN. As

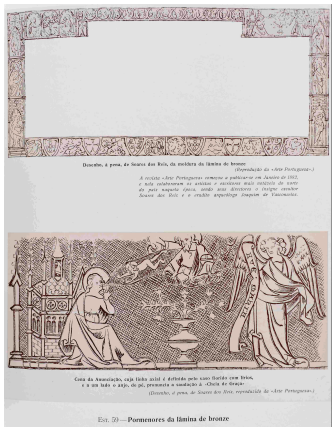


Fig. 88 - Lâmina de bronze 1

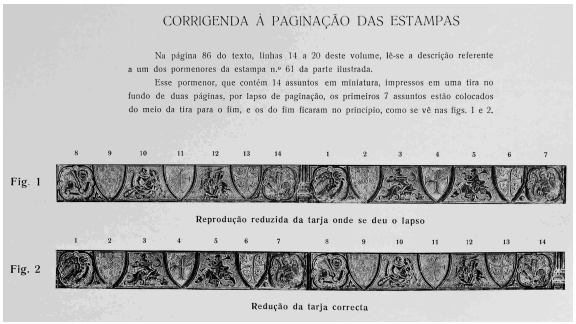


Fig. 87 - Lâmina de bronze 2

panorâmicas do Porto seguiam as sugestões propostas por Manuel Monteiro. A solução escolhida para a primeira panorâmica traduzia, do nosso ponto de vista, uma abordagem de grande modernidade, ao destacar a volumetria da Sé e das suas torres sobre o restante casario, em marca de água, numa eventual alusão aos trabalhos nova-iorquinos de Berenice Abbott, entre 1935 e 1939[335], projectando a acrópole portuense de forma significativa. A sucessão de planos equilibravam o casario que antecedia a Sé. As vistas das pontes e da zona portuária da Ribeira já tinham sido apresentadas no *Álbum do Porto*, de 1917.

A lâmina de bronze, pertencente ao tesouro de Leça do Balio, e um dos seus ex-libris, mereceria particular atenção. A estampa 59 era uma reprodução, feita a partir dum desenho, à pena, de Soares dos Reis, publicado na *Arte Portuguesa*, de 1882. A solução escolhida repousava no recorte do interior da lâmina, desdobrando-a em duas imagens: a moldura[336] em cima e, em baixo, um detalhe, a Anunciação, retirado do seu canto superior direito. A estampa 60 correspondia à inscrição, que se encontrava no seu interior, a partir de uma fotografia. A estampa 61 fora dividida em duas partes, em dupla folha. A de cima reproduzia os detalhes pormenorizados das cenas e da tarja, e a de baixo com a 'corrigenda à paginação das estampas' dessa tarja, que fora impressa invertida, mas aproveitando Marques Abreu e Manuel Monteiro para numerar cada um dos detalhes descritos no texto, na página 86 da obra.

[335] Abbott, B. (1999). *Changing New York*. NY: The New Press.
[336] A moldura apresenta oito detalhes: em cima a Anunciação à direita, Deus Pai à esquerda. De cada lado 3 arcadas com figuras.

Era, de facto, uma homenagem aos dois mais importantes trabalhos sobre o Românico Português, editados em 1908 e em 1916/1918.

Os trabalhos de divulgação do Românico, por Reynaldo dos Santos, em 1955, com fotografias de Mário Novais, configuravam-se como uma actualização da *Arte Românica em Portugal*. As *Igrejas Medievas do Porto* constituíam-se como um estudo parcelar do românico desta cidade, onde as fotografias testemunhavam a realidade física e artística dos exemplares escolhidos.

Estes trabalhos de divulgação, mais eruditos e especializados, seriam acompanhados pela primeira colecção de divulgação da arte portuguesa, com evidente ligação à actividade turística.

4.3. A ARTE EM PORTUGAL, ANTECEDIDA PELA ARTE PORTUGUEZA.

O turismo, entre a 1ª República e os inícios da Revolução do 28 de Maio, era uma realidade em crescimento moderado. A criação da *Sociedade da Propaganda de Portugal*, em 28 de Fevereiro de 1906, com a qual Marques Abreu colaboraria, cedendo imagens para o respectivo Boletim[337], e a organização do 4º Congresso de Turismo em Portugal em 1911, em pleno início da era republicana, contribuiriam para um maior conhecimento das potencialidades turísticas e patrimoniais do País, o que levaria ao aparecimento de publicações que pretendiam divulgar as condições de visita e estadia em Portugal, e o seu património monumental e paisagístico. Os Guias de *Baedeker*, mais conhecidos, que englobavam Portugal e Espanha, mostravam-se insuficientes perante esta nova realidade de destino turístico em crescimento. Os "guias" portugueses oitocentistas, como *As Praias de Portugal,* de Ramalho Ortigão, de 1876, o *Guia Histórico do Viajante no Bussaco,* 1883, com actualizações até 1908[338], de Augusto Mendes

[337] Carta de 8.1.1907, de A. Oliveira para MA: "Gravuras insertas nos [...] Instantâneos, reproduzindo aspectos da Serra da Estrella e do Gerez, por sinal lindíssimas."

[338] Marques Abreu colaborou nesta edição, conforme carta de Augusto Mendes Simões de Castro a Marques Abreu, datada de 23.6.1908, tendo feito a 'chapa' "para a capa do Guia Histórico do Viajante no Bussaco", cujo custo foi de 2890 reis*:* "satisfeitíssimo com a perfeição do trabalho e com a extrema modicidade do seu custo"). Dois dias depois, esclarece que "há dois anos mandei fazer umas chapas numa officina afamada de Zürich, onde me levaram preço muito superior [...] e a perfeição dos trabalhos de lá não se avantaja".

Simões de Castro, entre outros, ou eram substituídos por projectos decalcados dos modelos europeus e adequados à nova realidade, ou seguiam novos caminhos, como o *Guia de Portugal* de Raul Proença - 1924-27 -, continuado por Sant'Anna Dionísio.

A aproximação de eventos ibéricos, como as Exposições de Sevilha e de Barcelona, ambas em 1929, levaria o Governo Português a tentar uma política de atracção turística oriunda destes dois projectos, onde Portugal participaria de forma extensiva. Na inauguração da Exposição de Sevilha, o autor do discurso inaugural português, Afonso Lopes Vieira, agradeceria a Marques Abreu a cedência de fotografias: "Na conferência de ontem lembrei como devia o 'fotógrafo-arqueólogo M. A. do Porto' e agora lhe agradeço a amável cedência e outros obséquios q me dispensou como os seus clichés."[339]

Por outro lado, os locais de vilegiatura e de termalismo ampliavam-se e atraíam um número crescente de turistas nacionais e estrangeiros. Em 1924, eram vários esses destinos, de norte a sul, tendo as termas influência no turismo do interior e centro do País.

Em Maio de 1926, Marques Abreu iniciaria a sua 3ª revista, com o título de *Ilustração Moderna*, reproduzindo a designação da sua 1ª revista. Nesse mesmo ano, lançaria uma colecção de pequenos volumes, de cariz inovador em Portugal, *Arte Portuguesa*, título posteriormente mudado para *A Arte em Portugal,* uma ideia que já estaria em maturação e que teria como corolário lógico a sua integração na política de expansão turística portuguesa acima mencionada. A primeira indicação dessa colecção encontramo-la na contra-capa do *Mobiliário Artístico Português*, onde constava, no prelo:

> "Arte Portugueza", série de pequenos volumes (no formato 10x15) de vulgarização, profusamente ilustrados, com texto em portuguez e francez.
>
> I - Cathedral do Porto e Egreja de Santa Clara, pelo Dr. Carlos de Passos, com clichés photographicos de Marques Abreu.
>
> II - Egrejas de S. Francisco e Cedofeita, pelo Dr. Carlos de Passos, com clichés photographicos de Marques

[339] Carta de 7.10.1929, de Afonso Lopes Vieira para Marques Abreu.

Abreu.

Este projecto, tal como se apresentava, seria alterado. Assim, os dois títulos iniciais, concentrar-se-iam num *Porto - Cathedral, Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*, mantendo-se os autores do texto e da fotografia, como encontraríamos na contra-capa das *Egrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima*, de 1926, com a nota de "esgotada a 1ª edição. A segunda será posta à venda juntamente com o vol. II (Braga Monumental)," confirmada pelo anúncio dos dois novos títulos - II *Braga Monumental,* pelo Pe. Manuel de Aguiar Barreiros, - III *Vila do Conde*, por Mons. J. Augusto Ferreira, todos com clichés de Marques Abreu.

Estes títulos coincidiam com os locais de vilegiatura e de termalismo acima mencionados. Embora não tenhamos encontrado qualquer documento que aponte para uma eventual correlação de interesses entre esta colecção e o crescimento turístico português, o facto de ela se iniciar neste período e abarcar um conjunto significativo de locais com forte carga turística levar-nos-ia a conjecturar sobre o seu verdadeiro alcance: informativo/divulgação e formativo. Era uma colecção que contemporizava com o período da Ditadura, o que não parecia afectar o seu crescimento e diversidade temática. Pretendia constituir-se como uma "série de volumes de vulgarização artística e arqueológica", como o afirmava de forma inequívoca, e abarcaria um conjunto estimável de lugares de forte carga patrimonial e cultural. As suas origens, ou os seus modelos, poder-se-iam encontrar em colecções semelhantes em Inglaterra, Itália e Espanha.

Em Inglaterra, a editora Gowans's & Gray publicava, desde os finais do séc. XIX, em pequeno formato, várias colecções temáticas, entre as quais os *Gowans's Art Books*, maioritariamente sobre grandes mestres - pintores e escultores - e as suas obras primas. Os títulos destes *Gowans's Art Books,* como *Masterpieces of Rembrandt*, de 1910, contavam com 45 títulos, em diversas reedições, algumas delas no mesmo ano do seu lançamento, ilustrativas da excelente aceitação pelo público. De preços acessíveis, formato de bolso - 10x15 cm -, textos de autores conceituados,



Fig. 89 - *Spanish Architecture* - Gowan's

e profusamente ilustrados, residia aqui o seu grande sucesso. Um grande número das fotografias neles utilizadas provinham do atelier do fotógrafo, gravador e pintor Franz Hanfstängl[340], garante de reproduções de elevada qualidade. Em 1908, a Gowans & Gray lançaria uma nova colecção, a *Gowans's Architecture Books*, que iria marcar, na concepção e na estrutura, as colecções italiana *L'Italia Monumentale* e espanhola *El Arte en España*. Referimo-nos a *Masterpieces of Spanish Architecture*, com "short notes on the buildings" por S. H. Capper[341], e 60 fotografias de J. Lacoste[342], com edição em francês, *Les Chefs d'Oeuvre de l'architecture espagnole*. A sua estrutura assentaria em pequenas fichas de cada monumento fotografado, constituindo estes um corpo separado. Este modelo de publicação originaria duas colecções europeias.



Fig. 90 - Italia Monumentale - Orvieto

Em termos cronológicos, a colecção italiana de monografias *L'Italia Monumentale* seria a primeira, com início em 1910. A casa editorial era a E. Bonomi, de Milão - depositária das publicações da Gowans & Gray para Itália -, e o 1º volume abriria com *Il Duomo di Milano*, de Polifilo[343]. Teria várias reedições, mostrando a excelente recepção no mercado italiano, e nos restantes mercados europeus. Em Lisboa, era sua depositária a Livraria Ferreira, na Rua do Ouro, 132.

[340] Franz Hanfstängl (1804-1877), litógrafo e fotografo bávaro, conhecido pelas excelentes reproduções de obras de grandes mestres. O seu filho Edgar Hanfstängl (1842-1910), continuou, a partir de 1868, a reprodução de obras de arte.
[341] S. H. Capper (1859-1925), tutor do filho único de Sir Robert Morier, embaixador britânico em Lisboa (1876) e em Madrid (1881-84), aí aprendeu português e espanhol e estudou arquitectura espanhola. in Dictionary of Scottish Architects, 2008; Biographical Dictionary of Architects in Canada 1800-1950, in http://www.dictionaryofarchitectsincanada.org/architects/view/878) acedido em 15.6.2013.
[342] Depois da morte de Laurent, Melina Dosch e Alfonso Roswag dão continuidade ao arquivo Laurent. Com a morte de Roswag, em 1900, José Lacoste adquiriu este arquivo que, em 1916, já era propriedade de Juana Roig. Posteriormente, passa para a família Ruiz Vernacci a quem o estado espanhol adquire todo o espólio em 1975.
[343] Luca Beltrami, 1854-1933.Historiador de arte e arquitecto, ligado aos projectos de restauro da Lombardia, foi igualmente fotógrafo e coleccionador de fotografias. Luso, Lourenço & Almeida (2004). Breve história da teoria da conservação e do restauro. *Revista Engenharia Civil*, 20. Disponível em http://www.civil.uminho.pt/cec/revista/Num20/Pag2031-44.pdf. Acedida em 13.1.2011.

Bonomi inovaria em vários aspectos: as pequenas notas às fotografias que ilustravam o livro seriam substituídas por um texto de autor reconhecido no meio científico e universitário. Cada volume contaria com 64 fotografias e o texto, entre 16 e 59 páginas, seria traduzido em várias línguas, - inglês, alemão e francês e, em alguns títulos, para o espanhol - determinado pelo perfil do turista visitante. Eram monografias de um monumento ou de uma cidade-monumento. A capa apresentava uma estrutura retabular renascentista onde se inscrevia uma gravura, de fotografia do monumento ou de um aspecto identificativo da cidade-monumento. Milão era uma das capitais culturais, económicas e industriais da Europa, sede da editora, encontrando-se próxima dos grandes centros europeus. A colecção, com 37 títulos, manter-se-ia na E. Bonomi até 1922, ano do acordo editorial com Fratelli Alinari, que a continuaria até 1938, totalizando 45 títulos, agora sob égide da I.D.E.A. - Istituto di Edizioni Artistiche -, nascida da reformulação daquela casa editorial. Os novos critérios, que a E. Bonomi introduzira, tornaram a colecção mais apelativa, e autonomizaram-na do modelo inglês. Ao colocarem-na sob o patrocínio do Turismo Italiano - o Touring Club Italiano e a sociedade Dante Alighieri - garantiam a qualidade do trabalho apresentado e a sua difusão europeia e americana. O recurso a vários fotógrafos conceituados e referenciais na área da fotografia de arquitectura e de arte italiana, como Alinari, Anderson, Brogi, Lissoni, Naya, entre outros, devidamente identificados, garantia a qualidade das imagens escolhidas.



Fig. 91 - Orvieto

Apontaremos o facto de E. Bonomi recorrer a fotógrafos, maioritariamente, do séc. XIX, ou cujos trabalhos tivessem sido realizados nas duas últimas décadas desse século, e não a imagens mais recentes desses mesmos fotógrafos, que teria permitido uma actualização dos monumentos restaurados e do crescimento urbano das cidades visitadas. Isso era visível quer nas envolventes urbanas, quer no vestuário dos transeuntes, para além de perfilar o modelo de fotografia de arquitectura dos irmãos Alinari, nascido nos inícios de 1860: rigor na reprodução da obra de arte, necessidade de uma leitura simplificada e imediata dos temas representados, procurando reproduzir objectivamente a realidade, fossem lugares,

paisagens ou monumentos.[344] Quando, em 1922, Alinari retomaria a colecção, manteria o modelo da E. Bonomi, sem o alterar, quer nas reedições dos títulos originais, quer nos 8 novos títulos. Estes últimos, sob a direcção editorial da I.D.E.A., manteriam a estrutura definida inicialmente, incluindo a escolha dos fotógrafos:

> "Questa collezione, che ora comprende 37 volumi, già edita da E. Bonomi di Milano, è stata di recente acquistata dalla nostra Casa Editrice, che, continuando la vendite dei numeri già pubblicati e più sotto elencati, procede alla ristampa dei volumetti esauriti e prosegue le pubblicazioni. L'I.D.E.A. avrà cura di mantenere alla collezione quei molteplici pregi che l'hanno resa sin qui favorevolmente nota ed apprezzata, ed insieme l'elegante semplicità non disgiunta da una accurata e completa informazione."[345]

O quadro 4[346] sintetiza o trabalho editorial de E. Bonomi e de Fratelli Alinari/I.D.E.A., entre 1910 e 1938, onde são referidos os títulos, os autores e as edições das duas editoras. Estes pequenos volumes/monografias só encontrariam substituto após a introdução dos novos conceitos de divulgação turística, decorrentes do fim da 2ª Guerra Mundial.

El Arte en España, da Edición J. Thomas, de Barcelona, retiraria da colecção italiana a ideia e o modelo, exceptuando na omissão do autor das fotografias, que fariam parte do arquivo da Editora, conhecida pelas suas colecções de Bilhetes Postais Ilustrados. Edições de vulgarização, pretendiam



Fig. 92 - El Arte en España - Sevilla

> "propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiene, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. [...] que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, [...], emprendemos

[344] Graziano, I. [2001]. *Gli Alinari e la rappresentazione del paesaggio* / relatore Italo Zannier ; correlatore Amerigo Restucci ; [laureanda] Irene Graziano. - 2 v. : ill. ; 30 cm Istituto universitario di architettura di Venezia, Facoltà di architettura, Corso di laurea in architettura, Anno accademico 2000/2001, Sessione autunnale.
[345] *L'Italia Monumentale*, Il Duomo di Orvieto, nº 3.
[346] V. Anexos.

> la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recogerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales."[347]

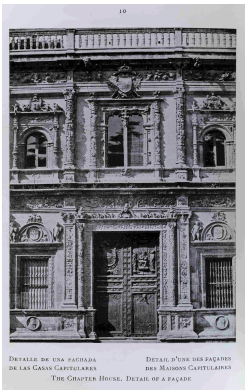


Fig. 93 - Sevilla

Com 48 fotos por número, textos de 19 a 48 páginas, subscritos por autores de reconhecidos méritos científico e universitário, tradução para inglês e francês, dimensões aproximadas de 10 x 15 cm, apresentação cuidada, tal como a *L'Italia Monumentale,* seria patrocinada pela *Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística*, criada em 1911. A colecção espanhola apresentava menor número de páginas e de fotografias em relação à congénere italiana, mantendo-se como uma colecção de monografias de monumentos e de cidades-monumento, a que acrescentaria alguns Museus e pintores espanhóis - El Greco, Velasquez e Goya. A capa, à imagem da colecção italiana, apresentava uma estrutura retabular onde se inseria uma gravura, baseada em fotografia, que descrevia o monumento, ou a obra referencial do museu ou do pintor titulados. Mais do que patrocinadora, era a própria *Comisaría Regia del Turismo* que distribuía e vendia os diferentes títulos da colecção, assumindo-se como encomendante. A *Comisaría* tinha um papel interventor no Turismo espanhol, como se poderia inferir dos discursos de Vega Inclán, à sua frente desde 1911, e de Puyol y Alonso, apresentados na Real Academia de la Historia, a 19 de Junho de 1927: a partir da análise do *Libro V del Códice Calixtino - Guia del Viaje a Santiago* -[348], Vega Inclán estabeleceria uma relação entre a peregrinação a Santiago e o turismo espanhol actual, e com o trabalho que a *Comisaría* tinha desenvolvido e deveria continuar a desenvolver. Para além da "evocação artística e histórica da velha Espanha" [trad. nossa], mostrava a grande quantidade de cópias deste 'guia de viajeros' por toda a Europa

[347] *El Arte en España*. Sevilla, 7.
[348] Vega Inclán y Flaquer, Benigno. (1927). *Guía del Viaje a Santiago: (Libro V del Codice Calixtino)*/ discurso leído en el acto de su recepción por el Marques de la Vega Inclán y contestación de Don Julio Puyol y Alonso el día 19 de Junio de 1927. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponível em http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=83. Acedido em 21 de Maio de 2013.

e Terra Santa, referindo o papel fundamental de Cluny na peregrinação a Santiago, agindo como uma agência de viagens. Denunciava as organizações nacionais de romarias que esqueciam Compostela, Guadalupe e Pilar, desdenhando "nuestras seculares y gloriosas advocaciones." (Inclán, 1927, 11).

A reprodução fotográfica do Códice fora fac-similada com o apoio da *Comisaría*. Chamava a atenção para as muitas notas, de interesse turístico, presentes no Códice, que não se afastavam das contemporâneas: exploração económica dos peregrinos - enganos, fraude cambial, preços injustificados -, descrições da riqueza de cada uma das regiões atravessadas. Terminaria com "la animación constante, de la vida intensa del viejo camino europeizador de España, y, si me lo permitís, hispanizador de la Europa occidental." (Inclán, 1927, 25). A resposta de Puyol y Alonso, para além do elogio a Vega Inclán, iria mais longe.

> "A los extranjeros que vienen a visitarnos, teniendo que entregarse en manos de fondistas, guías, chamarileros, mercaderes y explotadores de toda laya, […] y solo aspiran a llenar la bolsa, aunque sea a trueque de fomentar y mantener ese falso y ridículo concepto de nuestras costumbres que se ha llamado la España de pandereta." (Inclán, 1927, 66).

Mostrava o trabalho de Vega Inclán na organização do Turismo - evitar as profanações artísticas, proporcionar meios para conhecer o país -, transformando a *Comisaría* numa instituição de cultura, que abarcava múltiplos aspectos e com quem colaboravam vários intelectuais, promovendo

> "la difusión de las nociones elementales del Arte; velar por la conservación de la España artística e pintoresca; procurar su exhibición adecuada; sostener las relaciones internacionales en materias artísticas; facilitar el conocimiento y el estudio de España [...] y estrechar los vínculos [...] con los pueblos de América." (Inclán, 1927: 67-68)

Editaria mais de 200 volumes de vulgarização de defesa e divulgação do património monumental espanhol, onde se inseria *El Arte en España*, entre outras acções. Organizaria várias exposições de fotografias e livros de *"Monumentos de España"* nos Congressos de Arquitectos, de Sevilha 1917, e de Saragoça 1919, no

Congreso de Aproximación Hispano Francesa,1921, no *Congreso de la Ruta*, no Pavilhão de Arte do Comité da *Exposición Ibero Americana*, e na nova exposição no *Congreso del Comercio Español en Ultramar,* ambas em 1923. Em 1927 dispunha de 21 títulos na *El Arte en España*, publicados em espanhol, inglês e francês, editados pela firma Hijos de J. Thomas, herdeira da J. Thomas, entre outras obras, onde a fotografia tinha papel de relevo: 12 volumes em inglês sobre cidades e os seus distritos, os *Monumentos Romanos de España*, de Ramón Mélida, com 42 fotografias, *Yuste y la Sierra de Gredos* - cinco itinerários e 27 fotografias -, cinco *Itinerários de Arte* e seis *Itinerários populares.* Patrocinava várias revistas, como *Toledo*, *Archivo de Arte Español* e *Novísima Guía de España y Portugal*. A *El Arte en España* dispunha de uma colecção editada pela *The Hispanic Society of America* para o mercado sul e norte americano.

O quadro 5 analisa a colecção de *El Arte en España*.[349]

A colecção, pensada por MA, conhecedor da colecção espanhola, tinha excelentes referências. Não pretendia copiar, pois iria introduzir uma série de critérios que a demarcariam das suas congéneres inglesa, italiana e espanhola. Começada como *Arte Portugueza* e continuada como *A Arte em Portugal*, teria um início atribulado, que em nada a prejudicaria, antes a beneficiaria. Ao contrário das congéneres espanhola e italiana, não teria qualquer apoio institucional ou governamental.

Arte Portugueza, como pretendia Marques Abreu denominar esta colecção, apresentava-se numa dupla demarcação do título da congénere espanhola, homenageando, ao mesmo tempo, a revista *A Arte Portuguesa*, dirigida por Joaquim de Vasconcelos, que o Centro Artístico



Fig. 95 - *Arte Portugueza*



Fig. 94 - *A Arte em Portugal*

Portuense lançara em 1882. O 1º volume, *Porto - Catedral, Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*, tinha como autor Carlos de Passos. Com 47 páginas de texto e 40 fotografias, de Marques Abreu, teria uma tiragem de 2000 exemplares. A divulgação, que deveria ter sido feita pela *Ilustração Moderna*, lançada no mesmo ano, não se formalizou. Só o faria em Junho de 1928, com três volumes editados sob o título *A Arte em Portugal*.

Esta obra originou uma polémica entre Carlos de Passos e Marques Abreu, que extravasou para os meios de comunicação. O motivo radicava na inutilização de 1000 exemplares de gravuras, por Marques Abreu, que decidira fazer uma 2ª edição. Carlos de Passos propusera reformular o seu primeiro texto, "por a sua matéria conter erros injustificáveis numa 2ª edição."[350] Marques Abreu concordara, tendo Carlos de Passos entregue o original corrigido. Segundo este, Marques Abreu devolvera-lhe o original, desistindo da reedição. Sousa Martins explicaria o motivo: a edição era de 2000 exemplares, inutilizaram-se 1000, devido à má qualidade da tinta. Sobraram 1000 exemplares de texto, que aproveitaria para uma 2ª edição. A correcção do texto, proposta por Carlos de Passos, aumentara-o, originando "uma despesa inútil."[351] A prosa do autor não tinha sido bem recebida pelos leitores. Quando lhe propôs a realização de novas fotografias, mostrando as alterações de "alguns aspectos pelas obras de restauro na Sé e em S. Francisco, me dissera não estar para massadas e que tudo servia como estava."[352] Estalava o "verniz", pois Carlos de Passos considerava que a sua *insubmissão* teria motivado a sua substituição por outro autor[353], levando-o a uma crítica ácida do texto desta nova edição, agora sob nova designação. Recorreria, a um advogado, para forçar a edição. Perante esta situação, Marques Abreu

> "preferiu ter um prejuízo completo, pondo de parte a prosa do sr. dr. C. P., [...], e resolveu fazer obra nova, com novo título e novo texto. A edição de 1000 exemplares esgotou-se, de facto, em três meses, como se têm esgotado quasi todas as edições

[350] *A Verdade*, 28.6.1928
[351] *Primeiro de Janeiro*, 7.7.1928
[352] *A Verdade*, 28.6.1928
[353] Segundo C. Passos, o primeiro contactado teria sido Aarão de Lacerda, que teria declinado o convite, sendo Monsenhor José Augusto Ferreira o escolhido. *Os Netos ... dos Varões de Plutarcho. Os Monumentos de Portugal, A Arte Portugueza, o sr. Marques Abreu e os seus acolytos*, Porto 1928.

do sr. Marques Abreu em que figuram ilustrações suas."[354]

Esta polémica originaria a publicação de um pequeno opúsculo, escrito e editado por Carlos de Passos, - *Os Netos ... dos Varões de Plutarcho. Os Monumentos de Portugal, A Arte Portugueza, o sr. Marques Abreu e os seus acolytos*, Porto 1928 -, para esclarecer o público sobre as atitudes que o editor assumira em relação a si, e ao 'convite', que lhe endereçara a Litografia Nacional, para dirigir uma colecção de livrinhos de divulgação histórico-artística, *Monumentos de Portugal*, à imagem da *Arte Portugueza*, que se apesentava como concorrente directa. Sousa Martins, assumindo a réplica, responderia que "1º- A obra do sr. Marques Abreu não é, de facto, original, mas imitação do que se faz lá fora, em muitos países. Cabe-lhe, porém, entre nós, o direito de prioridade, e é esse direito que se pretende atacar."[355]

Marques Abreu encerraria a questão colocando um encarte, no nº 26 da *Ilustração Moderna*, Julho-Agosto de 1928, onde o assunto era dissecado, terminando com a sua análise dos acontecimentos. Nesta polémica, salientar-se-ia o facto de o visado não ter participado pessoalmente, mas ter sido um amigo seu a assumir os confrontos. É óbvio que Marques Abreu estaria ciente do teor das respostas dadas, confrontável com a explicação do encarte da *Ilustração Moderna*. As relações, entre Carlos de Passos, que colaborara na revista, com diversos artigos, até 1927, e Marques Abreu, esfriaram de tal modo que este evitava qualquer tipo de confrontos.[356] Posteriormente, Carlos de Passos assumiria a direcção da colecção *Monumentos de Portugal*, em 1929, editada pela Litografia Nacional, da qual sairiam 11 números. Os autores, maioritariamente do Centro e Sul, seguiam uma diferente abordagem historiográfica e estética. As fotografias eram fornecidas pela Casa Alvão & Cª.

A Arte em Portugal seria constituída por 24 volumes, a que foi acrescentado um 25º volume, sem referir explicitamente a colecção, mas obedecendo ao mesmo modelo. Posteriormente, e em colaboração com o Santuário

[354] *Primeiro de Janeiro*, 7.7.1928
[355] *Primeiro de Janeiro*, 7.7.1928
[356] A polémica que oporia Guido Battelli a Garcês Teixeira, sobre a estada e obras de Sansovino em Portugal, publicada na *Ilustração Moderna*, seria disso exemplo.

de Fátima, Marques Abreu editaria o volume *Fátima*, em 1936, com capa semelhante à sua colecção, o que demonstrava o seu prestígio no meio turístico de então.

4.3.1. Estrutura da colecção

Iniciada em 1926, terminaria nos anos 60 do séc. XX, já sob a direcção de Marques Abreu Jr.. *"Série de volumes de vulgarização artística e arqueológica",* como se apresentava, recorreria a diversos autores, todos próximos de Marques Abreu. A colecção, devidamente publicitada na *Ilustração Moderna*, pretendia descrever e divulgar diversos locais e monumentos, sempre elencados quer na publicidade própria, quer na contra-capa de cada volume. Cada volume obedecia a regras muito precisas quanto à sua organização: texto em português, traduzido para francês. O número de imagens variava entre as 40 e 48, com um máximo de 52, conforme se poderia ajuizar pela carta enviada a José Pessanha:

> "Cada livro deve ter 40 assuntos; os meus concorrentes nunca deram mais. Eu, excepcionalmente, tenho dado 48 e raríssimas vezes 52, por ser materialmente impossível exceder este número sem correr o risco de ter prejuízo na obra.
>
> Temos, pois, uma abundância de ilustrações que apenas se poderá resolver por duas formas: ou nos limitamos a dar vistas dos palácios de Sintra, Pena, Queluz e Monserrate, e neste caso já temos fotografias de sobra, ou então faríamos dois livros. Um exclusivamente dos Palácios de Sintra e da Pena como fizeram os meus concorrentes, e outro dos restantes assuntos.
>
> Não me seduz a ideia dos dois livros, por ter receio que o segundo se não venda, [...]."[357]

Esta carta chama a atenção para dois aspectos presentes na colecção:

1. a sua viabilidade económica, dependente mais do número de fotografias, e não tanto do texto.

[357] Carta de 22.10.1930, de MA para José Pessanha.

2. O sucesso da venda dependia da reacção do público. No caso de Sintra, desdobrar em dois volumes, sendo um excessivamente generalista, especializando-se um segundo, obrigava Marques Abreu a reformular o modelo, com o exemplo da concorrência. A *Monumentos de Portugal* lançara um volume, concorrente, com 97 páginas. A viabilidade da colecção repousava no equilíbrio qualitativo da localidade ou do monumento, sem uma relação directa entre si. A separação do património monumental de Sintra afigurava-se-lhe inviável comercialmente.

As dimensões adoptadas eram similares às das colecções italiana e espanhola: 10x15 cm. O número de páginas do texto, em português, oscilava entre as 18 e as 25.

A capa da primeira colecção, *Arte Portugueza*, seguiria o modelo adoptado pela *El Arte en España*, e pela *L'Italia Monumentale*. A fotografia, enquadrada por um retábulo pétreo renascentista, representava um modelo de continuidade em colecções de livrinhos de divulgação histórico-artística, com forte impacto turístico. Em relação ao modelo espanhol, criava-se uma distanciação autoral, pois as imagens, que ilustravam o 1º título, posicionavam o fotógrafo em situação equivalente ao autor dos textos. Aliás, o nome de Marques Abreu apareceria sempre na folha de rosto, como fotógrafo e como editor.

A nova colecção, *A Arte em Portugal*, copiava a designação espanhola – *El Arte en España* -, mas rompia esta ligação umbilical com as colecções homólogas espanhola e italiana, definindo uma nova capa, original, destacando uma rosácea românica, ao centro, na qual se inscreveria uma gravura baseada em fotografia, ladeada por molduras românicas. Esta decoração radicava na paginação e capa da *Arte Românica em Portugal*. As gravuras aludiam ao título de cada volume, baseadas em fotografias nele presentes. Deste modo, Marques Abreu mantinha uma maquetização que iniciara com a sua *Arte: Archivo de Obras de Arte*, onde o peso do desenho, e da respectiva gravura, sobressaía.

O texto descritivo era complementado por um conjunto de 40 a 48 fotografias - Tomar e Batalha com 52 fotografias - ilustrativas dos monumentos e outros temas descritos. O preço era de 7$50 por volume - 5$00 para a *Arte*

Portugueza -, valor competitivo, se considerarmos os 8$50 pedidos pelos *Monumentos de Portugal*. Esta colecção destacar-se-ia dos modelos espanhol e italiano, anteriores e ancorados em formatos oitocentistas, excessivamente formais, com particular ênfase nas fotografias seleccionadas, com recurso a arquivos que não tinham sido actualizados.

Quadro 4 - Lista dos títulos de *Arte Portugueza* e *A Arte em Portugal*

TÍTULO	NR	ANO	AUTOR	FOT	AUTOR	EDS.	OBS.
Porto [Arte Portugueza]	1	1926	Carlos dos Passos	40	MA		Polémica C. Passos e MA
Porto	1	1928	Mons. José Augusto Ferreira	40	MA	1957	
Braga	2	1927	Cónego Manuel Aguiar Barreiros	40 (48)	MA		
Vila do Conde	3	1928	Mgr. José Augusto Ferreira	48	MA		
Alcobaça	4	1929	J. Vieira Natividade	38	MA	1937 1950	
Coimbra	5	1929	A. A. Gonçalves	48	MA	1950 1958	
Tomar	6	1929	Francisco Augusto Garcez Teixeira	52	MA	1966	
Viana e Caminha	7	1929	Dr. L. de Figueiredo da Guerra	40	A. Soucasaux		
Évora	8	1930	Dr. Celestino David	48	A. Soucasaux MA	1952	David Freitas foto.
Monumento de Mafra	9	1930	Júlio Ivo	40	David Mota	1950	
Mosteiro de Belém (Jerónimos)	10	1930	Dr. Reynaldo dos Santos	40	A. Soucasaux		
Guimarães	11	1930	Alfredo Guimarães	48	MA		
Mosteiro da Batalha	12	1930	Dr. Pedro Vitorino	52	A. Soucasaux MA	1952 1955 1958 1965	
Sé de Lisboa	13	1931	Manuel Ribeiro	48	MA		
Santarém	14	1931	Eng. Zeferino Sarmento	40	MA		
Sintra	15	1932	D. José Pessanha	48	MA		
Aveiro	16	1952	Dr. Alberto Souto	40	MA MA Jr	1956 1958	

Vila Viçosa	17	1953	Dr. Luís Cardim	40	MA MA Jr	1957 1959 1961	1961: M. A.
Museu Nacional de Arte Antiga	18	1958	Dr. João Couto	40	MA		
Viseu	19	1959	Dr. Fernando Russell Cortez	40	MA M. Grão Vasco		pt, fr, ing
Mosteiro de Arouca	20	1960	Dr. Manuel Rodrigues Simões Júnior	40	MA Jr		
Monsaraz	21	1961	Dr. João Couto	40	MA Jr	1962	
Os 5 Castelos da Fundação da Casa de Bragança	22	1964	Dr. Eugénio de Andrea da Cunha de Freitas	40	M. Abreu		
Museu Nacional Soares dos Reis	23	1964	Manuel de Figueiredo	40	M. Abreu M. N. Soares Reis		pt, fr, ing
Museu Municipal de Viana do Castelo	24	1967	Artur Sandão	41	MA Jr M. M. V. Castelo		

A Arte em Portugal nunca obteria patrocínios ou recomendações. Marques Abreu teria de recorrer a Gomes da Silva, Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, para que os seus volumes pudessem ser vendidos em alguns monumentos, como Mafra. A colecção concorrente, *Monumentos de Portugal*, teria o alto patrocínio da *Associação dos Arqueólogos Portugueses*, bem evidenciado na folha de rosto, e, a partir do nº 6 - Leiria, 1929 -, do Conselho Nacional de Turismo[358], sendo ainda louvada pelo Ministério da Instrução. Era perfeitamente enquadrável o apoio à *A Arte em Portugal*, pela análise sumária das competências deste Conselho, o que nunca seria concretizada, mau grado a intervenção directa de Gomes da Silva junto daquele Conselho. O pedido fora

[358] Criado pelo Decreto nº 16999, de 21.7.1929, na dependência do Ministério do Interior. O Decreto nº 17605, de 15.11.1929, determinava, no seu preâmbulo, que "a propaganda pelo livro, pela revista, pela fotografia, [...], essa compete mais aos organismos descentralizados e particulares de turismo e àqueles que do turismo vivem em grande parte." E continuava: "O Conselho deve limitar-se a uma obra de orientação geral [...] realizando a propaganda apenas sob o aspecto artístico, fazendo a história e caracterização dos nossos monumentos e a catalogação da nossa riqueza arqueológica e artística, e subvencionando as obras de mérito inconcusso [...]."

concretizado pelo envio de uma carta pessoal [359], como Director Geral, em Janeiro de 1932, dando posteriormente conta das démarches realizadas, e esperando o contacto do Presidente daquele Conselho, nunca concretizado, apesar da sua insistência.

O apoio dado à *Monumentos de Portugal* poderia ter estado relacionado com alguns dos autores, como Gustavo de Matos Sequeira e Nogueira de Brito, que fora o autor de *Portugal turístico: Monumentos*, editado pelo Conselho Nacional de Turismo em 1934, e que disporiam de um peso 'político e geográfico' distinto do de Marques Abreu, demasiado 'preso' ao Norte.

> "Entre nós é costume mudar-se o rótulo às coisas, mas como os comparsas são os mesmos, tudo também decorre da mesma forma. Haja em vista o que sucede com o Conselho Nacional do Turismo na aquisição da "Ilustração Moderna" e dos volumes da "Arte em Portugal", que eu sempre me convenci ser um caso arrumado, atendendo à forma como o Silveira e Castro se mostrou interessado no assunto."[360]

Carlos de Passos, depois da polémica de 1928, com Marques Abreu, poderia ter tido um papel não despiciendo neste desenvolvimento.

O facto de *A Arte em Portugal* ter sido interrompida, em 1932, poderia ter concorrido para este desfecho. A própria colecção *Monumentos de Portugal* terminaria em 1933, com Mafra.

---

[359] "Presidente do Conselho Nacional de Turismo: no meio das dificuldades[...] em que esta Direcção Geral desenvolve a sua actividade, quanto à conservação e restauro dos nossos monumentos nacionais, tem ela encontrado um precioso auxiliar nos trabalhos da Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques de Abreu, do Porto. A sua interessante colecção de monografias sobre a "Arte em Portugal" e bem assim a revista bimensal," Ilustração Moderna", são trabalhos que não só honra a indústria gráfica Portuguesa, mas constituem notáveis elementos de propaganda e estudo do nosso riquíssimo património artístico. Assim, afigurando-se-me que ao Estado cumpre não só estimular tão útil iniciativa, como até aproveitar das vantagens que ele, iniludivelmente proporciona, tenho a honra de, na qualidade de Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que à conservação destes tem dispensado um especial e devotado carinho, chamar a esclarecida atenção de V Exª para as publicações referidas, de forma a vir a ser aproveitado pelo conselho [...] o seu poder de divulgação e assim mais facilmente vir a ser criada não só no país, como lá fora, o justificado ambiente de respeito e admiração a que os nossos monumentos têm jus, visto que, na maioria dos casos, além de constituírem padrões imorredouros das glórias pátrias, encerram um altíssimo valor artístico." (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais - 27.01.1932).

[360] Carta de 24.7.1932, de Gomes da Silva para MA.

Analisemos *A Arte em Portugal*, por título[361]:

Nº 1**, <u>Porto</u> - Catedral, Santa Clara, São Francisco e Cedofeita** - foi o 1º volume da colecção. Inicialmente sob a designação *Arte Portugueza*, homenagem à revista *A Arte Portuguesa* - 1882 a 1884. *A Arte em Portugal*, iniciava com uma abrangência que o título inicial talvez não indiciasse. Sob esta nova designação, o P[e]. Aguiar Barreiros reescreveria o texto sobre o Porto, dando-lhe um tom mais comunicativo, propósito inicial da colecção, e que a prosa de Carlos de Passos não traduzia, por polémica e de difícil compreensão[362]. O novo volume[363], embora ostentasse o nº 1, seria, na realidade, o terceiro da colecção, lançado em 1928, antecedido por **Braga,** nº 2 - 1927, e **Vila do Conde,** nº 3 - 1928. A sequência das 40 fotografias do novo volume era praticamente igual ao da *Arte Portugueza*, verificando-se 20 trocas de posição entre elas, mas que o transformavam num 'novo' título. Não seriam acrescentadas novas imagens, nem estas seriam actualizadas, como pretendera Carlos de Passos.



Fig. 96 - 1. Porto

Quadro 5 - Posicionamento das fotografias, no título *Porto*, entre *Arte Portugueza* e *A Arte em Portugal*

(as legendas em itálico indicam a mudança n*'A Arte em Portugal*)

Arte Portugueza - Porto	A Arte em Portugal - Porto
Catedral - fachada norte	Catedral - fachada norte
Catedral - fachada principal	Catedral - fachada principal
Catedral - rosácea e composição rococó	Catedral - rosácea e composição rococó
Catedral - nave principal	*Catedral - cadeirais e nave principal*
Catedral - cadeirais e nave principal	*Catedral - nave principal*

[361] V. Anexos: Títulos descritos e acervo fotográfico.
[362] Carlos de Passos era conhecido pelo uso de vocabulário de raízes medievas e de muito escassa utilização, dificultando a compreensão dos seus textos. Em diversas ocasiões, os seus antagonistas acusaram-no de inventar alguns desses termos, que ele justificava com fundamentações eruditas.
[363] No exemplar do Porto, pertencente a Reynaldo dos Santos, do espólio que legou à Biblioteca de Arte da Fundação C. Gulbenkian, este anotou: "Este fascículo nº 1 de Carlos de Passos mal recebido pelo público deu origem a que Marques Abreu tivesse que substitui-lo pelo que segue de Mgr. A. Ferreira. A polémica vem na Ilustração Moderna de 1928 em 2 suplementos. Este fascículo tornou-se raro." O próprio editor introduzira um encarte: "Arte Portuguesa - aos possuidores do 1º volume. Os possuidores de 1º volume da Arte Portuguesa, podem devolvê-lo ao editor Marques Abreu, [morada junta], recebendo em troca o 1º volume da nova série A Arte em Portugal, que se ocupa do mesmo assunto mas por forma diferente na parte descritiva".

Catedral - altar-mor	*Catedral - nave principal e púlpitos*
Catedral - nave principal e púlpitos	*Catedral - altar-mor*
Catedral - altar de prata	*Catedral - baptistério*
Catedral - baptistério	*Catedral - altar de prata*
Catedral - sacristia	Catedral - sacristia
Catedral - Senhora de Vandoma	Catedral - Senhora de Vandoma
Catedral - sarcófago de Martim Paes	Catedral - sarcófago de Martim Paes
Catedral - claustro gótico	Catedral - claustro gótico
Catedral - claustro e torres	Catedral - claustro e torres
Catedral - claustro alto	Catedral - claustro alto
Catedral - arcos ogivais, óculos e pilastras do claustro	*Catedral - arco abatido do claustro*
Catedral - arco abatido do claustro	*Catedral - arcos ogivais, óculos e pilastras do claustro*
Catedral - capiteis do claustro	Catedral - capiteis do claustro
Santa Clara - portais exteriores	Santa Clara - portais exteriores
Santa Clara - interior	Santa Clara - interior
Santa Clara - pia gótica	Santa Clara - pia gótica
S. Francisco - aspecto geral	S. Francisco - aspecto geral
S. Francisco - fachada	S. Francisco - fachada
S. Francisco - abside	S. Francisco - abside
S. Francisco - arcos revestidos de talha	*S. Francisco - nave lateral*
S. Francisco - pilastra fasciculada	*S. Francisco - aspecto geral do interior*
S. Francisco - nave central	S. Francisco - nave central
S. Francisco - aspecto geral do interior	*S. Francisco - pilastra fasciculada*
S. Francisco - nave lateral	*S. Francisco - arcos revestidos de talha*
S. Francisco - portal gótico florido	S. Francisco - portal gótico florido
S. Francisco - portal manuelino e painel gótico	S. Francisco - portal manuelino e painel gótico
S. Francisco - capela da Senhora da Soledade	S. Francisco - capela da Senhora da Soledade
S. Francisco - edículo renascença	*S. Francisco (Ordem Terceira) - fachada*
S. Francisco - tumulo renascença	*S. Francisco (Ordem Terceira) - interior*
S. Francisco (Ordem Terceira) - fachada	*S. Francisco - edículo renascença*
S. Francisco (Ordem Terceira) - interior	*S. Francisco - tumulo renascença*
Cedofeita - aspecto geral	*Cedofeita - porta principal*
Cedofeita - porta com Agnus Dei	*Cedofeita - claustro*
Cedofeita - porta principal	*Cedofeita - aspecto geral*
Cedofeita - claustro	*Cedofeita - porta com Agnus Dei*

Com 18 imagens da Sé, 3 de Santa Clara, 15 de S. Francisco e 4 da Cedofeita, era notório o enfoque nos dois mais emblemáticos monumentos portuenses. Neste primeiro título, o peso das fotografias centrava-se nos exteriores e interiores dos quatro templos. A monumentalidade e a seriedade determinavam uma distanciação e respeito para quem os visitava. Não eram imagens fáceis, distantes da fotografia humana e fragmentária habitual em Marques Abreu, mas que se enquadravam no texto exigente e pesado de Calos de Passos. A operação de 'cosmética', projectada por Marques Abreu permitiria uma subtil mutação que o texto de Aguiar Barreiros corporizava, destacando o valor documental e de divulgação projectado.

O texto, terminado em 7 de Março de 1928, tem 28 páginas, concluiria com uma nota relacionada com os restauros em curso, devidos a Alfredo de Magalhães, então ministro da Instrução. A reedição de 1958 ilustraria as campanhas de restauro em todos estes monumentos.



Fig. 97 - 2. Braga

A colecção, iniciar-se-ia com o Nº 2, **Braga - A Catedral, a Capela dos Coimbras e a Capela de S. Frutuoso -**, em 1927. O texto era do Cónego Manuel Aguiar Barreiros. A boa aceitação pelo público levaria ao seu rápido escoamento, o mesmo sucedendo aos restantes títulos. A crítica jornalística era-lhes favorável, não se verificando o mesmo nas revistas de arte e literatura, onde a crítica era mais severa. Não deixaremos de realçar que, em todas as críticas, as fotografias e a qualidade gráfica seriam sempre exaltadas, enquanto os textos, dependendo dos autores que os subscreviam, eram mais castigados.

Com 40 "clichés" fotográficos de Marques Abreu, que eram, na realidade, 48, e um texto de 15 páginas, os autores colocariam o ênfase na Catedral, com 77% das fotografias. A Capela dos "Coimbras" e o interior de S. Frutuoso de Montélios ficavam com os restantes 23%. Mantendo o aspecto monumental do Porto, notava-se uma emancipação gradual dessa monumentalidade, em particular, nas imagens de exterior. A Capela dos "Coimbras", mercê da profusão de detalhes, permitiria o reencontro de Marques Abreu com a sua preocupação pelo detalhe,

com mais 4 fotografias que na sua *Capela dos Coimbras*. O enquadramento do exíguo espaço de S. Frutuoso seria perfeitamente revelado. A maioria destas fotografias tinham integrado outros títulos, facilitando o trabalho do editor. No entanto, a legendagem tornava-se mais complexa e interpretativa, completando o texto.

A qualidade das similigravuras era destacada no texto introdutório: "com as belas fotogravuras de três sugestivos monumentos". A partir destes três monumentos, dois muito próximos, quer temporal, quer geograficamente, estava dado o mote para a opção estilística do editor, deixando de lado o imponente acervo barroco arquitectónico, apontado nalguns aspectos da Sé.



Fig. 98 - 3. Vila do Conde

Nº 3, **<u>Vila do Conde</u> - Matriz e Igrejas do Mosteiro de Santa Clara, de Azurara e de Rio Mau** -, de 1928, tinha como autor do texto, de 13 páginas e terminado a 6 de Janeiro de 1927, Mgr. J. Augusto Ferreira, com 48 clichés de Marques Abreu. A maioria das 40 fotografias provinham de outras obras do mesmo autor, embora os túmulos tivessem sido objecto do artigo *Os túmulos dos fundadores do mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, de Manuel Monteiro, publicado na *Arte*, nº 40, de Janeiro 1909, ilustrado com 4 similigravuras. O arquivo de imagens ia satisfazendo as necessidades e os pedidos provenientes de entidades como a Academia Nacional de Belas Artes e a DGEMN, ou de privados, como Reynaldo dos Santos e José de Figueiredo, entre outros. A escolha de Vila do Conde radicava na sua situação de estância balnear e turística. O empenho da Comissão de Iniciativa e Turismo e da Associação Comercial e Industrial locais apostavam em tornar vila num "belo centro de turismo", devido ao "seu pitoresco", "às suas belezas naturais privilegiadas" e a "um magnífico repositório histórico. Há monumentos em muitas freguesias, como em Azurara, Junqueira, Rio Mau, Crasto, Malta, Ponto de Este, Casal de Pedro, etc.."[364] Os entrevistados, Dr. André dos Santos, presidente da Comissão de Iniciativa e Turismo e Alexandre Coentrão, presidente Associação Comercial e Industrial, descreveriam os vários monumentos e as iniciativas de carácter urbano e de

[364] *Diário de Notícias*, de 18 de Setembro de 1927.

diversão que transformariam Vila do Conde. Este volume entroncava nestes projectos para Vila do Conde, agindo como propaganda turística e divulgação patrimonial.

Assim, verificava-se um equilíbrio entre as panorâmicas da vila e do rio com os monumentos mais destacados - Matriz de Vila do Conde, Mosteiro de Santa Clara -, com apontamentos no pelourinho da vila e na Casa da Câmara. Nas imediações encontraríamos a matriz de Azurara e a igreja de Rio Mau, românica. Relativamente a Rio Mau, Marques Abreu utilizaria as mesmas fotografias da *Arte Românica.* O permanente recurso a imagens de anteriores publicações, com a introdução reduzida de novas fotografias, originava uma obra híbrida, numa crescente prática até à entrada de títulos para os quais teria de se deslocar e realizar novas imagens. Seria nestes casos que recorreria a outros fotógrafos.

Em *Vila do Conde e seu Alfoz* fotografara a capela-mor limpa de cal e restaurada, recorrendo aqui a uma mais antiga. Pareceria um contra senso, ao optar por uma imagem de arquivo. A explicação poderia estar na qualidade do negativo, ou em se ter perdido, ou estar em mau estado. Em carta dirigida a Reynaldo dos Santos, relacionada com a crítica a *Vila do Conde e seu Alfoz*, Marques Abreu referiria os trabalhos de restauro ali efectuados. Passados dois anos, a situação não deveria ter mudado muito, pois não efectuaria novas imagens.

De facto, e considerando a importância de Vila do Conde e da sua região como um lugar turístico de eleição, mostrar o estado calamitoso de dois dos seus mais importantes edifícios religiosos, sobranceiros à Vila e à praia, seria um risco e uma afronta para os serviços dos Monumentos do Norte, encarregues do seu restauro. O papel de Alfredo de Magalhães, nessas campanhas de restauro, seria sempre de realçar, mas a falta de dinheiro era notória. Estaria equacionado por Marques Abreu e Mgr. Ferreira usar *A Arte em Portugal* como elemento de denúncia? Pensamos que sim, pois a DGEMN procederia a campanhas de restauro, entre 1929 e 1932.

Este volume anunciava três títulos em preparação: **Guimarães**, por Alfredo Guimarães, **Leça do Balio e Águas Santas**, por Pedro Vitorino, e **Rates e Arnoso**, pelo Pe. Aguiar Barreiros. Destes três, só o primeiro será editado, com o

nº 13.

Nº 4, O **Mosteiro de Alcobaça - A Igreja, os Túmulos, o Mosteiro** -, de 1929, o texto era de J. Vieira Natividade, estudioso do Mosteiro, com 40 fotografias. Foram realizadas durante o mês de Agosto de 1928, com o apoio da família Natividade, amiga de longa data de Marques Abreu[365]. Seria a primeira monografia monumental nesta colecção. Texto, com 25 páginas, e imagens completavam-se. Verificava-se uma sequência no percurso delineado por ambos, que permitiria o conhecimento gradual, proposto pelos autores, desde a fachada, continuando pela nave central até à Casa dos Reis. Contornando a Charola/deambulatório, acederíamos às portas da Sacristia e da Capela de Nº Sº dos Passos. O itinerário tumular iniciava-se com a Morte de S. Bernardo, com os anjos músicos realçados pela luz modeladora, terminando nos túmulos de Pedro e Inês, merecedores de todo um trabalho de detalhe. No exterior, o jogo dos arcobotantes, que sustentavam a abside, anunciava nova atitude estética, que procurava o jogo de equilíbrios nas linhas curvas. O claustro era reagrupado pelo jogo proporcionado pelas imagens das galerias, lavabo, casa do Capítulo, capiteis e horto. Um percurso bem delineado, estruturante, que se adaptaria ao turista *flâneur*.



Fig. 99 - 4. Alcobaça

Este volume anunciava vários títulos em preparação, sem identificar os seus autores: **Coimbra**, **Viana do Castelo**, **Guimarães**, Leça do Balio e Águas Santas, Rates e Arnoso, Bragança, **Aveiro**, Lamego, **Viseu**, Guarda, **Batalha**, **Tomar**, **Mafra**, **Santarém**, **Sintra**, **Jerónimos**, **Évora,**[366]etc., que testemunhavam o empenho do editor e a excelente aceitação pelo público. Aqueles que seriam editados estão a negrito. Viseu e Aveiro seriam publicados nos anos 50, embora as fotografias tivessem sido realizadas até 1932. Acompanhou este volume uma colecção de 25 postais - *"O Mosteiro de Alcobaça"* - com *"clichés fotográficos de*

[365] Diário manuscrito de José Marques Abreu Jr..
[366] Na revista Portucale, nº 8, Março-Abril de 1929 (p. 221), são referidos os autores de alguns dos títulos: **Batalha** - Adães Bermudes; **Tomar** - Garcez Teixeira; **Mosteiro dos Jerónimos** - Reynaldo dos Santos; **Évora** - Celestino David; **Sintra** - José Pessanha; **Viana do Castelo** - L. Figueiredo da Guerra; **Guimarães** - A. Guimarães.

Marques Abreu e J. Vieira Natividade", pelo preço de 12$50, edição de um grupo de amigos do Mosteiro.



Fig. 100 - 5. Coimbra

Nº 5, **Coimbra**, 1929, de António Augusto Gonçalves, amigo de longa data de Marques Abreu, sintetizava, em 16 páginas, uma extensa lista de temas, constantes do sub-título: **Universidade**, Biblioteca - **Santa Cruz**, púlpito, túmulos, sacristia - **Santa Clara - Claustro da Misericórdia**, - **Claustro de Celas**, - **Igreja de S. Salvador**, - **Museu Machado de Castro**, sala Romana, Medieval e Renascença, Escultura em pedra e madeira, Pintura, Mobiliário - **Museu de Ourivesaria e Tecidos**, - **Sé Velha**, Retábulo, Claustro, - **Arco de Almedina**. As 48 fotografias, de Marques Abreu, atinham-se à sequência ditada por António Augusto Gonçalves, num abordagem descritiva e documental. O Museu Machado de Castro mostraria salas e espécimes referenciais. As fotografias da Porta do Colégio de S. Tomás, ainda no local original e do Palácio de Sub-Ripas, em excelente estado, seriam testemunhas loquazes duma cidade em mutação, que preservariam o Arco de Almedina, na Baixa coimbrã. Parte das fotografias seriam retiradas da *Arte Românica em Portugal*. Constituía um pequeno roteiro de Coimbra, que reflectia o gosto flâneur do seu autor, numa visão panorâmica.

O nº 6, **<u>Tomar</u> - Castelo dos Templários e Convento de Cristo. - Igreja de Santa Maria do Olival. - Antiga Sinagoga. - Igreja de S. João Baptista. - Igreja de Santa Iria. - Ermida de N`Senhora da Conceição,** é publicado em 1929. Garcez Teixeira, bibliotecário do Conselho de Arte e Arqueologia, era o autor de um texto de 18

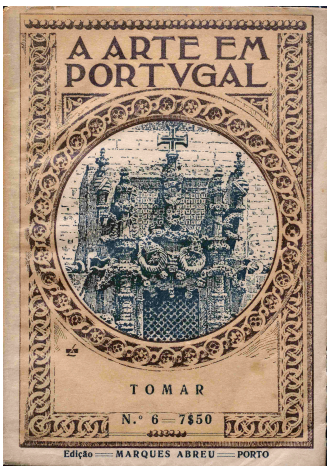


Fig. 101 - 6. Tomar

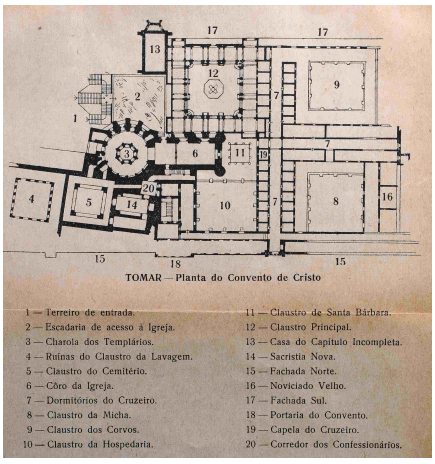


Fig. 102 - Mapa de Tomar

páginas, ilustrado por 52 fotografias de Marques Abreu, e acompanhado pela inovação da planta legendada, de 15,5x15cm, do Convento de Cristo. 36 imagens, realizadas em Agosto desse ano, descreveriam os inúmeros espaços e elementos estruturantes do Convento de Cristo e do Castelo Templário, autorizando um percurso com início no portal, passando directamente para o interior da Charola, continuando para o claustro do Cemitério, com os seus vários enquadramentos. Do claustro da Lavagem aproximarmo-nos-íamos da janela da fachada sul do coro, hoje visível, e observaríamos a sala do Capítulo. No exterior, a fachada ocidental do coro permitiria destacar detalhes como o botaréu dos reis d'armas, a Janela e o óculo sobranceiro. Estes sucessivos enquadramentos explicariam o arqueólogo do olhar, com os detalhes a determinarem o todo. O corredor do Dormitório e a Capela do Cruzeiro iniciavam uma pequena volta pelo interior do Convento, passando pelo refeitório e pela cozinha. Depois, a apoteose proporcionada pelo cenográfico Claustro Principal. Seguiam-se os claustros da Hospedaria e de Santa Bárbara. Com a incompleta Casa do Capítulo terminava a visita do Convento, iniciando-se o percurso pelo castelo templário. Na cidade, começava-se por Santa Maria do Olival, seguindo para S. João Baptista e terminando no belíssimo Convento de Santa Iria e na sua renascentista Capela dos Vales. A ermida da Conceição, obra-prima da Renascença, era abordada com uma reverência que se reflectia na transparência pétrea modelada pela luz, provinda das diferentes aberturas, e pela capacidade de nos dar a vivência deste espaço arquitectónico de grande beleza. Terminava o percurso na capela de S. Gregório e numa panorâmica do aqueduto de Pegões Altos. À imagem de Coimbra, estávamos perante um percurso inteligente e panorâmico de uma cidade facilmente percorrível e assimilável num período de tempo relativamente curto. Parte destas imagens seriam usadas em artigos[367] e numa colecção de postais, vendida pela Comissão de Iniciativa e Turismo local.

[367] Todos os artigos seriam publicados na *Ilustração Moderna*: **Guido Battelli** - *Sansovino em Portugal: no 4º centenário da morte de Andrea Sansovino (1460-1529)*, nº 37, Nov 1929*; Sansovino, Terzi e a Renascença em Portugal (resposta aos meus críticos)*, nº 41, Mar 1930; **Garcez Teixeira** - *Sansovino e Tomar,* nº 38, Dez 1929; *A Ermida da Conceição em Tomar*, nº 39, Jan 1930; *Monumentos da Renascença em Tomar: ainda algumas considerações àcerca destes monumentos*, nº 40, Fev 1930; *Os monumentos da Renascença em Tomar e o snr. Battelli*, nº 42, Abr 1930; *O Claustro principal de João de Castilho, no Convento de Cristo*, nº 56, Mai-Jun 1932.

nº 7 - **Viana e Caminha**, de 1929, primeiro volume em que as fotografias seriam de Augusto Soucasaux. O autor era Figueiredo da Guerra[368], que oferecera a sua colaboração a Marques Abreu.[369] Seguindo escrupulosamente o modelo desejado por Marques Abreu, o autor desenvolveria um percurso bem encadeado, que Augusto Soucasaux adoptaria. São 40 fotografias que descreveríamos de mais frias, menos humanas, mais 'comerciais'. A praça da República enquadrava o chafariz, a Câmara Municipal e a fachada da Misericórdia, sem elemento humano visível, tal como a porta do respectivo Hospital. O exterior da igreja Matriz era privilegiado. As ruas ofereciam janelas tardo góticas. Mais fachadas seriam propostas: igreja de S. Domingos, Nª Sª da Agonia, a entrada do castelo de S. Tiago da Barra e a torre da Roqueta, no seu interior. Prosseguindo a marcha, descobríamos a torre e o claustro do extinto convento de Sant'Ana. Mais fachadas se seguiam: palácio dos Távoras, Capela dos Malheiros Reimões, uma pequena incursão pela Confraria dos Mareantes, relembrando as Casas de João Velho e do Camarido. Uma estátua "calaica" e a Igreja de S. António concluem a visita de Viana do Castelo. Seguia-se Caminha, resumida à sua Matriz, analisada exteriormente e interiormente. Soucasaux era um fotógrafo retratista profissional, escritor e jornalista, entre outras actividades. Esta série de fotografias mostrava uma frieza do olhar. O elemento humano era quase invisível. Não havia empatia com o espaço. O contrário da abordagem de Atget, que apreendia a essência dos espaços que fixava, mesmo vazios de elementos humanos, porque se reflectiam nesses espaços. Soucasaux tinha uma visão cirúrgica, profissional. Colaboraria noutros títulos desta colecção, só ou em parceria com Marques Abreu.

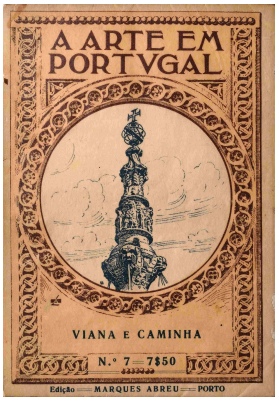


Fig. 103 - 7. Viana e Caminha

[368] Luís Figueiredo da Guerra (1853-1931) foi director do Museu Municipal de Viana do Castelo e da Biblioteca Municipal. Colaborou na Arte e a Natureza em Portugal, na Limiana, no Almanaque de Ponte de Lima, e publicou várias obras sobre Viana do Castelo. Organizou a Exposição de Arte Ornamental do districto de Vianna de 1896, cujo catálogo é da sua autoria (1898). Lemos, J. (1930). Dr. L. De Figueiredo da Guerra, presidente do Instituto Histórico do Minho. *I. M.*, nº 41, Mar., 52-53.

[369] Carta de 21.5.1919, de Figueiredo da Guerra para MA.

Nº 8, **Évora - Na história e na arte - O templo romano, a Catedral e a Igreja de S. Francisco**, texto de Celestino David e fotografia de Marques Abreu e A. Soucasaux. Primeiro título de 1930, a que se seguiriam mais quatro. 16 páginas de texto e 48 fotografias constituíam a base para o conhecimento de Évora. Estas foram feitas entre 2 e 6 de Setembro de 1928.[370] O templo romano destacava um excelente detalhe dos capiteis, exigindo um invulgar ângulo e uma teleobjectiva de qualidade. A Sé era caracterizada pelo Apostolado do portal, pela profundidade das naves e da capela-mor. O claustro era desdobrado em panorâmicas. A vista da parte superior da Sé, desde a cabeceira até às torres frontais, pelo seu invulgar enquadramento, era notável. S. Francisco veria o seu abobodamento descrito notavelmente. As possibilidades oferecidas pelo pórtico da sala do Capítulo dos Lóios eram aproveitadas soberanamente, tal como a tribuna da respectiva igreja. S. Antão mostrava as suas naves, enquanto a Graça se restringia à cenográfica fachada. Sucediam-se fachadas de igrejas, palácios e mosteiros - S. Brás, Galeria das Damas, Palácio Cordovil, Sala dos Actos do Palácio do Cardeal D. Henrique, Cartuxa, Conventos do Salvador, do Espinheiro, de S. Bento de Castris e S. Helena do Monte Calvário - terminando a ronda pelas casas de D. João de Aguiar, Garcia de Resende, Soure, Conde de Basto, Palácio dos Estaus, não esquecendo o aqueduto de Água de Prata. A essência urbana de Évora era explorada em duas imagens: as Portas de Moura e os arcos do aqueduto de Sertório, onde a sábia distribuição do elemento humano determinava espacialidade e vida.

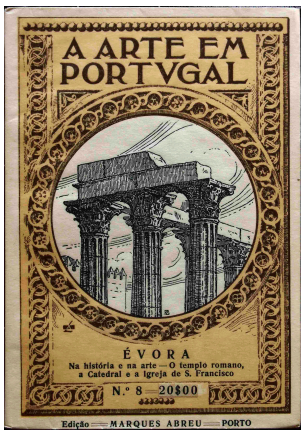


Fig. 104 - 8. Évora

[370] Diário manuscrito de José Marques Abreu Jr..

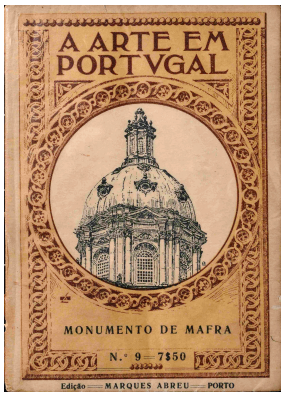


Fig. 105 - 9. Mafra

Nº 9, **Monumento de Mafra**, apresentava texto de Júlio Ivo e fotografia de David Mota, 1930. Os autores eram, em 1927, respectivamente presidente da Comissão Administrativa do Município de Mafra e vereador do mesmo, tendo procedido "à elaboração de um Plano de Regularização e Embelezamento da Vila de Mafra, na área que se relacionava directamente com o palácio. O projecto foi encomendado ao arquitecto Paulino Montez [...]."[371] As obras, que iriam alterar a praça frente ao Mosteiro, seriam testemunhadas pelas duas únicas fotografias de exterior. As restantes 38 descreveriam o mosteiro, a igreja e o palácio, em perfeita sintonia com o texto. Este era antecedido por uma planta legendada do monumento, a azul, com as dimensões de 27x19,5cm. Marques Abreu inovava na apresentação gráfica, ao passar a sépia todas as esculturas e baixos-relevos, em número de 18, exceptuando o frontão da porta principal. Verificava-se uma inflexão deliberada em privilegiar a estatuária do mosteiro, na galilé e retábulos laterais, relegando para segundo plano as panorâmicas da nave, casa do capítulo e a própria galilé. O museu e a biblioteca eram sumariamente enquadradas. Duas fotografias mostravam o jardim conventual e o zimbório.[372] Na reedição de 1950, o tom sépia da estatuária desapareceria e a planta trocava o tom azul por um mais adequado negro.

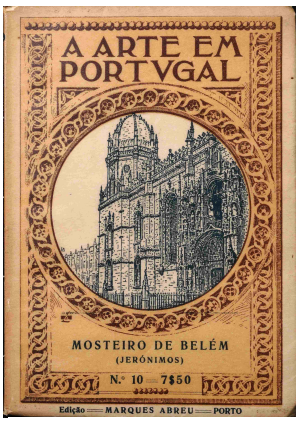


Fig. 106 - 10. Mosteiro de Belém

Nº 10, **Mosteiro de Belém (Jerónimos),** 1930, reunia texto de Reynaldo dos Santos e fotografia de Augusto Soucasaux, com planta e legenda do mosteiro, a

[371] Pagará, A. (2006). Carta do Património do Concelho de Mafra. *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Mafra* 2007.

[372] Carta de 9.6.1930, de MA para Gomes da Silva: "Recebi há dias uma carta de Mafra da qual incluso uma cópia para V Exª ver como ali se hostiliza uma obra que [...] tem sido acarinhada e auxiliada por particulares, Comissões de Iniciativa, e Juntas Gerais de Distritos. Na verdade o caso é assombroso. Ora em Alcobaça, na Batalha e Tomar, pelo menos, os guardas têm à venda [...] dentro dos monumentos as obras que a eles se referem e fazem a sua propaganda. Estranho que em Mafra se não permita fazer o mesmo. Poderá o meu presado Amigo intervir neste caso sem qualquer prejuízo para o regular funcionamento dos serviços que lhe dizem respeito ? Se lhe não convier intervir no caso mas que possa fechar os olhos, como sucede noutras localidades, o guarda de Mafra poderia fazer como outros; tomava a liberdade de fazer as vendas dentro do monumento desde que se não corresse o risco de vir outra entidade opor-se à venda."

azul, de 18,5x27cm. O texto ensaiava uma abordagem mais elaborada, não descurando o fim a que se destinava. As 40 fotografias transcreviam, com elevado número de detalhes, essa abordagem, num entendimento da fotografia documental que Soucasaux adoptara. Duas panorâmicas enquadravam o edifício. A descrição minuciosa dos portais permitiria comparar os diferentes autores de ambos, como Reynaldo dos Santos avançava. O interior, nu, testemunhava o início das obras de reparação de tectos e abóbadas, realizadas entre 1927 e 1932[373], não impedindo a visualização e a percepção das abóbadas e do jogo dos pilares e suas decorações. A panorâmica da ampla sacristia, com o seu pilar central, respeitava o seu espaço. Entrava-se no claustro, que, segundo Reynaldo dos Santos, "Haupt considerava o mais belo do mundo" (Santos, 1930, 11). 8 enquadramentos angulares exploravam as potencialidades estéticas que a decoração e as galerias proporcionavam[374]. O refeitório antecedia dois interessantes detalhes do cadeiral do coro, modelados por luz incidente. Terminava com a capela de S. Jerónimo.

Nº 11, **<u>Guimarães Monumental</u>**, com texto de Alfredo Guimarães[375] e fotografia de Marques Abreu, de 1930. Apresentava planta, de 18x27cm, da Colegiada e Museu Alberto Sampaio, a roxo. Alfredo Guimarães seria o primeiro director do Museu Alberto Sampaio, cujas obras de restauro tinham sido acompanhadas por Marques Abreu. Percurso bem delineado, focava os principais monumentos, o museu e outros pontos de interesse. As 48 fotografias evidenciavam a evolução estética de Marques Abreu nos diferentes enquadramentos e escolha de ângulos. A preocupação no equilíbrio simétrico das fachadas e das

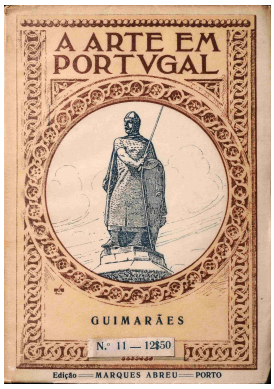


Fig. 107 - 11. Guimarães

[373] 1930 / 1932 - reparação dos telhados e abóbadas da Igreja e Claustro. Mosteiro de Santa Maria de Belém. IPA.0006543. http://www.monumentos.pt/ acedido em 3.6.2013.
[374] Friedrich W. Feilchenfeld, universitário alemão, apaixonado por Portugal, editou em 1908 a obra *Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal nach photographischen Aufnahmen. I. Das Kloster "Dos Jeronymos" zu Belem. 30 Tafeln in Lichtdruck*, álbum com 30 estampas no formato 18x24cm, sobre os Jerónimos, texto de 4 páginas. Na revista *Lusitania*, de Março 1924, Reynaldo dos Santos utiliza duas destas fotografias no seu artigo *"O Claustro dos Jerónimos"*. Um dos enquadramentos do exterior do claustro é semelhante, distinguindo-se pelo posicionamento do fotógrafo. http://orlabs.oclc.org/identities/viaf-246223321.
[375] Alfredo Guimarães (1882-1958) foi o primeiro director do Museu Alberto Sampaio, entre 1931 e 1952, tendo acompanhado o restauro do claustro e a instalação do Museu. Reuniu e preservou o espólio de igrejas e mosteiros da região. Trouxe a Guimarães a "II Missão Estética de Férias", em 1938. XVI Encontro de História Local: Homenagem a Alfredo Guimarães (1882-1958). *O Conquistador*, 28.11.2008.

grandes massas arquitectónicas dos 3 alçados do castelo estavam patentes, repercutindo-se nas portas de acesso e nas vistas das ruínas interiores da habitação. Uma das torres defensivas proporcionava um enquadramento próximo da estética 'Nova Objectividade'[376], pela abordagem simétrica, de baixo para cima, com cruzamento de linhas verticais e diagonais determinadas pelos degraus e ameias, detalhando a sua perfeita estereotomia. S. Miguel do Castelo exibia a pia baptismal 'fundadora'. O paço ducal, para o qual existia um projecto para Paços do Conselho ou Museu, era visto como uma ruína digna - pontificava o portal da capela numa sequência de arcos e gablete perfeitamente simétrica. Percorriam-se os espaços vazios de Guimarães: jardim, Convento do Carmo, os Paços do Concelho e a Colegiada de Nª Sª da Oliveira. Apreendiam-se as arcadas do claustro do Museu Alberto Sampaio. Deambulava-se por S. Dâmaso, S. Francisco e S. Domingos numa nudez humana que recordava a Paris monumental de Atget. Nenhuma referência era feita à contemporânea Sociedade Martins Sarmento, do arquitecto amigo Marques da Silva, localizada junto ao convento de S. Domingos. O percurso retomava igrejas e palácios, numa visão arquitectónica onde os múltiplos detalhes escondiam outros tantos olhares.

Nº 12 - **Mosteiro da Batalha**, 1930, apresentava texto de Pedro Vitorino e fotografia de Marques Abreu e Augusto Soucasaux, realizadas em Setembro de 1928 e Agosto de 1930.[377] Com planta legendada de 18,5x15cm, apresentava-se como uma monografia, descritiva, ilustrada por 52 fotografias. A grande fachada destacava uma inusitada marca de contemporaneidade na presença, em primeiro plano, de uma bomba de gasolina da AutoGazo, futura Mobil. A presença deste posto abastecedor de combustível, no canto inferior esquerdo, poderia concitar dois aspectos: um publicitário - uma petrolífera que oferecia um mapa das estradas de Portugal - e um sinal de contemporaneidade - as novas vias de comunicação e a



Fig. 108 - 12. Mosteiro da Batalha

[376] *Nova Objectividade*, ou *Neue Sachlichkeit* nasceu na Alemanha, nos anos 20 do séc. XX, pretendendo "recuperar o valor dos objectos e das cenas reais, sem manipulações nem interferências, num compromisso com a realidade e o rigor formal". Vigil, J. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L. (p. 131).
[377] Diário manuscrito de José Marques Abreu Jr..

utilização do automóvel.

A aproximação à fachada era feita por sucessivos 'close-up' que ampliavam o portal e a capela do Fundador. Contornando o edifício pelo Norte, adoptava-se o mesmo processo de ampliação dos detalhes até à elegante volumetria das Capelas Inacabadas, onde a projectada sombra de um burro e sua montada, ponto médio da imagem, lembrava a forma de um dromedário, e a lentidão do tempo. A imensa verticalidade e profundidade da nave central era retomada noutros aspectos do interior do mosteiro. O espaço circunscrito da capela do Fundador ganhava uma dimensão definida pelo sábio jogo dos pilares com o túmulo real, mostrado em todo o seu esplendor. O detalhe dos bustos dos monarcas, de perfeito paralelismo, destacava a preocupação estética e documental pretendida, tal como o enquadramento diagonal dos arcossólios e a abóbada estrelada, perfeitamente centrada. Os dois claustros e os seus diferentes anexos eram apresentados sob enquadramentos simples e depurados, cujo intuito manifesto se centrava na objectiva visão dos mesmos. As Capelas Inacabadas mereciam análise unitária e detalhada, com alguns enquadramentos a recordar os realizados por Charles Thurston-Thompson[378], em 1865/66. O último grupo de fotografias abordava os sistemas de contrafortamento da abside e naves, sem esquecer o portal da Matriz da Batalha. Este volume seria acompanhado por uma colecção de *Postais do Mosteiro da Batalha - trabalhos fotográficos e edição de Marques Abreu*, cujo depositário local era a papelaria Saitam, devidamente apresentados num envelope, como para Alcobaça.

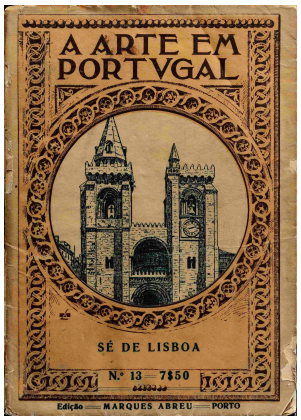


Fig. 109 - Sé de Lisboa

Nº 13 - **A Sé de Lisboa**, 1931, com texto de Manuel Ribeiro (1878-1941)[379] e fotografia de Marques Abreu. A planta, de 15x19cm, estava legendada. O texto tinha 16

[378] Charles Thurston-Thompson (1816-1868) foi o fotografo oficial do Museu South Kensington (actual Victoria & Albert) e criou o seu serviço fotográfico, com o apoio de Henry Cole John Charles Robinson. Fontanella, L. (1996). *Charles Thurston-Thompson e o proxecto fotográfico ibérico.* Coruña: Centro galego de Artes da Imaxe.

[379] Autor de *A Catedral*, 1919, *"uma obra de cariz romântico na senda da «hugolatria» provocada por Notre-Dame de Paris."* Ribeiro, José A. (2004). A «Catedral de Papel» do Escritor Manuel Ribeiro (1878-1941) e a Recuperação do Gótico na I República Portuguesa. LUSITANIA SACRA, 2ª série, 16.

páginas, e era acompanhado por 40 "clichés fotográficos", realizados entre 1930 e 1931. O autor não comungava dos restauros de Fuschini, que as imagens mostravam, e que a gravura da capa reforçava. A cabeceira era analisada em planos horizontais. O interior seguia um modelo caro a Marques Abreu, uma diagonal permitindo observar transepto e nave central, ou descobrindo a arcatura do trifório. A tumulária estava bem representada. O presépio aproveitava a excelente iluminação, visível no deambulatório. O claustro era dissecado documentalmente, encerrado pela grade românica. Era uma monografia estruturada, cujas imagens seriam retomadas no Boletim da DGEMN, dedicado à Sé.

Nº 14 - **<u>Santarém</u> - S. João de Alporão.- Igreja da Graça.- Convento de S. Francisco.- Igreja de Santa Clara.- Capela da Senhora do Monte.- Igreja da Misericórdia.- Igreja do Seminário.- Igreja de Santa Maria de Alcáçova.- Igreja do Milagre.- Igreja de Marvila.- Fonte das Figueiras**. 1931. Texto era de Zeferino Sarmento e a fotografia de Marques Abreu. São 40 fotografias, realizadas entre 10 e 20 de Junho de 1931, que se desdobravam pelas muralhas, S. João de Alporão e Cabaceiro, Graça, S. Francisco, S. Clara - testemunhava-se o calamitoso estado da igreja -, Senhora do Monte, Misericórdia, Seminário, os interiores de Santa Maria de Alcáçova e Milagre, Marvila e Fonte das Figueiras. Percurso consequente com o casco velho da cidade.

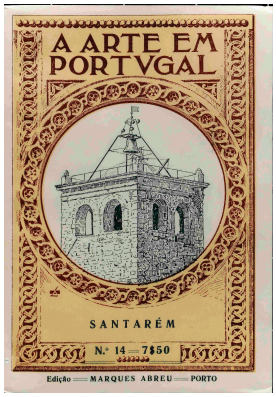


Fig. 110 - Santarém

Nº 15 - **<u>Sintra</u>**, 1932. Texto era de D. José Pessanha e a fotografia de Marques Abreu, com planta legendada do Palácio da Vila. Sobre este volume existia documentação trocada entre os dois autores. Marques Abreu escolhera 48 vistas, das realizadas logo em Outubro de 1929.[380] Regressariam a Sintra, em Agosto de 1930, para completar esta colecção, mas Marques Abreu



Fig. 111 - 15. Sintra

[380] Diário manuscrito de José Marques Abreu Jr., importante para a datação e itinerários associados aos títulos da *A Arte em Portugal*.

aperceber-se-ia de que tinha excesso de clichés, explicando que

> "... Acabo de dar balanço aos clichés de Sintra:
>
> Palácio de Sintra existem 16
>
> Palácio da Pena existem 28
>
> Palácio de Queluz 16
>
> Capuchinho 1
>
> Assuntos a fotografar 16
>
> 77
>
> Cada livro deve ter 40 assuntos; [...] Eu, excepcionalmente, tenho dado 48 e raríssimas vezes 52, por ser materialmente impossível exceder este número sem correr o risco de ter prejuízo na obra.
>
> Temos, pois, uma abundância de ilustrações que apenas se poderá resolver por duas formas: ou nos limitamos a dar vistas dos palácios de Sintra, Pena, Queluz e Monserrate, e nesta caso já temos fotografias de sobra, ou então faríamos dois livros. Um exclusivamente dos Palácios de Sintra e da Pena como fizeram os meus concorrentes, e outro dos restantes assuntos. [...]."[381]

A questão da dimensão destes volumes era pertinente, pois a relação preço/qualidade, associada ao desdobramento, em dois títulos, de Sintra, poderia confundir o mercado e questionar a saúde financeira da colecção.

Nalguns casos, verificara-se uma interacção entre este projecto de Marques Abreu e as Comissões de Iniciativa locais, destacando-se as de Santarém - a Biblioteca Braamcamp Freire tem uma pequena colecção de provas de 24x30cm - e a de Sintra. Esta era expressamente referida por Marques Abreu[382], onde solicitava que aquela Comissão visse, em primeiro lugar, as fotografias. Não seria uma censura prévia, mas a compaginação de um modelo de imagem da vila de Sintra que se pretenderia preservar e reforçar, e onde esta colecção poderia ter um importante papel de valorização. Se estabelecermos uma comparação entre os temas fotografados na *A Arte em Portugal* - Vista da Vila, Palácio da Vila, Pena, Castelo dos Mouros, Monserrate, Igreja de Sta Maria e Capuchos - e nos

[381] Carta de 22.10.1930, de MA para José Pessanha.
[382] Carta de 31.12.1930, de MA para José Pessanha.

Monumentos de Portugal - Palácio da Vila, Castelo dos Mouros e Pena -, concluiremos por uma maior abrangência desses temas na primeira, onde a segunda se restringiria aos ex-libris visitáveis. A diferença entre as datas de lançamento das duas colecções revelava-se secundária, pois as fotografias tinham sido realizadas em 1929 e 1930, e as abordagens mostravam-se diferentes.

Em Novembro de 1931 regressava a Sintra com José Pessanha "e percebi que ele teve muita satisfação naquela visita a lugares que eu desconhecia e que são na verdade a Sintra antiga."[383]

A complexidade que envolvia a elaboração destes volumes era-nos facultada pela carta que Marques Abreu enviara a José Pessanha e relacionada com o "livrito" de Sintra:

> "Dentro de pouco tempo lhe enviarei de novo as fotografias juntando-lhe as que agora fiz. Da igreja de Santa Maria reproduzi a porta principal, a ábside a o interior. Voltei também a S. Pedro e tirei um aspecto da grandiosa vista que dali se observa. O nosso livro vai ficar uma maravilha pela beleza dos assuntos que Sintra nos oferece. Estou ansioso pelo texto, visto que agora já temos na mão todo o material."[384]

A grande amizade entre os dois autores, visível na estreita ligação entre a fotografia e o texto, era completada nas situações em que a imagem ultrapassava a descrição textual, à semelhança do volume sobre Alcobaça, com Vieira Natividade. Marques Abreu não estava particularmente familiarizado com a vila de Sintra. O facto de terem calcorreado, juntos, as suas ruas, e de terem visitado os seus palácios e castelo, traduzir-se-ia num conjunto de 4 panorâmicas incidindo na vila, na Pena[385] e no Castelo dos Mouros. Uma delas recordava, pela sua composição, o célebre quadro de Cristino "Cinco artistas em Sintra".

A hipotética inclusão do Palácio de Queluz, que não se concretizaria, era

[383] Carta de 19.11.1931, de MA para Gomes da Silva.
[384] Carta de 19.11.1931, de MA para José Pessanha. Estas 4 imagens integrariam o volume de Sintra.
[385] Carta de 12.11.1931, de Alfredo de Magalhães para Marques Abreu, criticando a Pena de D. Fernando: "professava a maior veneração pela Arte e pela Natureza, o que não quer dizer q. o fizesse sempre com […] bom gosto. Nada me comove aquela arquitectura germanica, inexpressiva, contraditória, do seu palácio".

encarada na correspondência. As imagens realizadas tinham sido publicadas na *Ilustração Moderna*, no artigo *O Palácio de Queluz*,[386] assinado por Nogueira de Brito, um dos autores dos *Monumentos de Portugal - A Sé de Lisboa* e *Santarém*.

O paço da vila seria percorrido externa e internamente - salas dos Cisnes, das Pegas, dos Brasões e dos Árabes e o tecto mudéjar da Capela -. Da igreja de Santa Maria sobressaíam portal, ábside e interior. A Pena[387] mereceria um conjunto de panorâmicas exteriores e interiores, com particular destaque para o tratamento que Marques Abreu prestaria à capela e ao seu retábulo, aproveitando sabiamente a luz incidente para melhor o modelar e sobressair o esculturado. O Castelo dos Mouros era enquadrado largamente, terminando o percurso em Monserrate e no Convento dos Capuchos.

4.3.2. Balanço dos primeiros 15 volumes

Os primeiros 15 volumes da *A Arte em Portugal*, idealizados e realizados por Marques Abreu em 7 anos, tiveram, a partir de 1929, uma concorrência directa na colecção *Monumentos de Portugal*, que, em muitos títulos, decalcava os mesmos temas e enquadramentos fotográficos escolhidos por Marques Abreu.

O sucesso editorial da colecção tinha tido um impacto muito positivo. O aparecimento de uma colecção concorrente, com estrutura semelhante, era elucidativa da opção concretizada, ao adoptar o modelo da espanhola *El Arte en España*, e da existência de um mercado em crescimento.

Esta colecção pretendia abranger um leque diferenciado de público, situado entre o informado e o leigo, apreciador de Arte e das belezas arquitectónicas dos locais de vilegiatura e de termas. Focado, maioritariamente, no património monumental, do casamento entre textos bem estruturados e o acervo fotográfico apelativo e fidedigno, cimentava-se uma descrição sintética, proponente de percursos, sem descurar a história local, determinada pela economia de páginas.

[386] *Ilustração Moderna*, nº 57, Julho/Agosto 1932

A fotografia tinha papel primacial[388], pois acompanhava, em paralelo, uma outra descrição, esta imaginada, que possibilitava ao 'turista' usufruir da iconografia de locais que lhe eram desconhecidos, construindo, em simultâneo, uma colecção de títulos que lhe permitiria antecipar e preparar as suas viagens ou excursões. Realçamos o facto da maioria dos monumentos escolhidos se situarem entre o românico e o tardo-gótico, exceptuando-se as monografias direccionadas para os grandes monumentos, como Mafra. A contemporaneidade arquitectónica, ainda que referida nos textos, como em Sintra, onde Pessanha referia a Regaleira, encontrava-se ausente. A integração do elemento humano era contemplada não como escala ou como contextualização social, mas encarada como elemento de um quotidiano que o turista contactaria. Nesse sentido, a panorâmica do campo da feira de Vila do Conde enquadrava-se nos acontecimentos tradicionais e pitorescos desta vila. A fonte das Portas de Moura, em Évora, era envolvida por um grupo de aguadeiros e aguadeiras, reflectindo uma actividade local pitoresca.

Um dos aspectos determinantes da Fotografia era o deliberado enfoque dado ao monumento, secundarizando a envolvente urbana ou rural, sobrevalorizando-se a sua monumentalidade ou os múltiplos detalhes decorativos e estruturais, numa procura de um percurso de enquadramentos virados para o visitante, levando-o à descoberta de novos detalhes ou fragmentos. Esta era a opção definida pela colecção: vulgarizar artística e arqueologicamente a arte portuguesa, ao mesmo tempo que proporcionava ao leitor e turista a possibilidade de realizar o seu próprio percurso, a sua itinerância patrimonial.

Em termos geográficos, a colecção, neste grupo de 15 títulos, escolheria 10 localidades, sendo 6 a norte de Coimbra, e 4 a sul. Os restantes 5 títulos abordariam monumentos isolados. Alguns dos inicialmente anunciados não chegariam a ser preparados, como 'Leça do Balio[389] e Águas Santas' ou 'Rates e Arnoso', ou ainda Bragança, Lamego e Guarda, julgados demasiado distantes dos circuitos turísticos contemporâneos e com difíceis acessos. Nestes três casos,

[388] Carta de 24.09.1930, de A. A. Gonçalves para MA: "sempre entendi que, neste género de publicações, a parte principal são as fotografias, e o texto apenas indicações rápidas, para melhor inteligência dos assuntos. Muitos, porém, consideram as gravuras como simples ilustrações do texto."

[389] Leça do Balio sairia como volume isolado, com a mesma capa, não integrando a colecção, em 1958.

Marques Abreu procederia a deslocações propositadas, que redundariam na ilustração de artigos na *Ilustração Moderna*.[390] Esta colecção mereceria do ministro da Instrução Pública, Alfredo de Magalhães, através da Direcção Geral de Belas Artes, um extenso louvor e reconhecimento, publicado em 12 de Janeiro de 1927, onde enalteceria o "notável esforço editorial" traduzido num "verdadeiro inventário crítico e documentário do património artístico do Norte de Portugal", patente na "série de eruditas monografias sobre arqueologia e história da arte portuguesa". Este louvor abarcava as monografias iniciadas em 1919 e a jovem colecção *A Arte em Portugal.* Este louvor, relacionado com o trabalho de propaganda dos monumentos nacionais, envolvendo Marques Abreu e Alfredo de Magalhães, que via nestes projectos e publicações uma nova face do Portugal patrimonial, cuja divulgação devia ser incentivada, não teria continuidade, apesar do impacto que as publicações de Marques Abreu tiveram no mercado turístico.

Esta colecção enquadrava-se no aparecimento de vários guias de viagem, portugueses, obedecendo a diferentes perfis e programas, entre os anos 20 e 30 do séc. XX, revelando a existência de um mercado em crescimento. O *Guia de Portugal*, de Raul Proença, em 1924 e o *Guia de Portugal Artístico*, de Robélia de Sousa Ramalho, iniciado em 1933 - em 13 volumes, dos quais 11 sobre Lisboa e Arredores e 2 sobre os Açores -, apresentavam-se na esteira dos grandes guias como o de Baedeker e os Guides Bleues, da Hachette e MacMillan. No primeiro, a ilustração era reduzida, com uma deficiente similigravura, opondo-lhe excelentes textos, entregues a autores consagrados no campo da história, da geografia e da história da arte portuguesa. O segundo, muito ilustrado e melhor gravado, dispunha de bons autores, na área da olisipografia, e tinha forte apoio publicitário, o que lhe permitia apresentar-se no mercado com preço muito concorrencial: 5$oo cada volume, para 138 páginas de texto e imagens.

Portugal: A Arte; os Monumentos; a Paisagem; os costumes; as curiosidades, publicado pela Portucalense Editora[391], no início dos anos 30, com programa distinto, englobava vários volumes incidindo sobre Lisboa - A Cidade, Jerónimos e Torre de Belém, S. Roque e o seu Museu, Madre de Deus, Museu de

[390] A descrição dos locais visitados está elencada *Ilustração Moderna* nº 27, de Novembro de 1928.
[391] A Portucalense Editora, de Barcelos, editava a *História de Portugal*, dirigida por Damião Peres e Eleutério Cerdeira, a que associaria este Guia, a pedido dos seus assinantes.

Arte Contemporânea, A Sé e o seu Tesoiro -, Porto - A Cidade, e Monumentos Religiosos -, Costa de Sol - Estoril, Baía da Cascais -, Tomar - A Cidade e seus Monumentos - e Guimarães e os seus Monumentos. O plano inicial dividia-se em 5 séries, cada uma com 10 fascículos: a 1ª *Lisboa e Arredores*; a 2ª *Entre Minho e Douro*; a 3ª *Entre Douro e Mondego*; a 4ª *Entre Mondego e Tejo*, a 5ª *Além-Tejo*[392]. Dos 50 fascículos previstos, saíram apenas 10. Medindo 27,5x22 cm, apresentava elevada qualidade de impressão. Os textos, com 14 a 18 páginas, assinados por Matos Sequeira, Eleutério Cerdeira, Jorge Cid, João Barreira ou Garcez Teixeira, eram ilustrados por 26 fotografias, onde a vida do dia a dia acompanhava os monumentos e vistas gerais.

Os restantes guias não acrescentavam novidade a este pequeno grupo descrito. Como exemplo, o *Manual do Viajante em Portugal*, de Carlos d'Ornellas, continuador do mesmo título, de Mendonça e Costa, desde 1923, e que tivera cinco edições entre 1924 e 1955, propunha diversos itinerários pela capital e pelo país, e acrescentava uma série de informações pertinentes, relacionadas com a moeda, transportes, rodovias, entre outras, mas sem qualquer ilustração. *A Arte em Portugal*, não procurando interferir com estes guias, muito específicos, elucidava-nos, indirectamente, sobre circulação rodoviária com a presença de uma bomba de abastecimento de combustível, na Batalha, provavelmente associada ao crescente uso dos veículos automóveis, ainda que os guias estrangeiros, como o Guide Bleu, de 1929[393], se referisse à incipiente motorização portuguesa como estando na sua 'infância'. Este guia considerava a circulação automóvel possível nas estradas no Centro e Norte do País, devido ao uso do granito no pavimento, e adiantava o esforço governamental que garantiria a qualidade viária para o previsível aumento do fluxo turístico, em 1930. Este comentário vinha ao encontro do novo conceito do turista motorizado, igualmente defendido por Marques Abreu.[394]

Alfredo de Magalhães[395], em jeito de desabafo, explicava a fraca venda da

[392] Ver anexo.
[393] Versão inglesa, *The Blue Guides - Muirhead's Southern Spain and Portugal*. London: MacMillan & Co., Ltd e Paris: Librairie Hachette, 1929.
[394] Carta de 11.06.1930, de MA para Alfredo de Magalhães: os monumentos devem ficar *"[...] próximos de vias de comunicação em que se possa utilizar o moderno comboio que é o automóvel."*
[395] Carta de 20.6.1928, de Alfredo de Magalhães para MA.

colecção em território nacional. Marques Abreu seria o único culpado da sua "invisibilidade" comercial, demasiado centrada no Norte e Centro, descurando o Sul do país:

> "o meu caro Marques Abreu precisava de voltar-se um pouco, em podendo, aqui para as bandas do Sul, e particularmente Lisboa. Deve tirar a compensação corajosa do seu trabalho e do seu altíssimo valor, e infiltrando-se nas famílias de bom gosto, que ainda as há, [...] prestará ainda relevantes serviços à cultura e à economia da nossa terra [...] Lembrei-lhe, há tempo, a conveniência de reproduzir os encantos daquela espantosa serra de Sintra, [...] a ombrear com o que há de mais notável em toda a Europa".

Marques Abreu aceitaria esta sugestão pelo que, em 1929, *Alcobaça* indicaria a Livraria Morais[396], de Lisboa, como depositária da colecção. O lançamento de alguns títulos dedicados ao Sul do País, de que Évora seria o mais distante, conferir-lhe-ia uma maior notoriedade como editor, ao mesmo tempo que a *Monumentos de Portugal*, mais centrada no Centro e Sul, lançaria *Porto***,** único título a Norte de Leiria.

A desactivação das *Edições Ilustradas Marques Abreu*, em 1934, em reacção ao complexo processo de restauro de Lourosa, levaria à suspensão da *A Arte em Portugal* e de toda a actividade editorial. Os títulos, que sairiam, recorreriam a gráficas independentes.

4.3.3. A 2ª fase da A Arte em Portugal. Os Monumentos de Portugal.

A colecção só seria retomada em 1950, por iniciativa conjunta com seu filho José Marques Abreu Jr., recuperando grande parte do acervo de fotografias efectuado entre os finais de 20 e inícios de 30 do séc. XX, que não tinha sido utilizado nesse sentido. 9 títulos seriam lançados até 1963.

[396] Rua da Assunção, 49-51.

Nº 16 - **Aveiro**, 1952. Reunia texto de Alberto Souto, director do Museu de Aveiro, e fotografias de Marques Abreu e do Arq. J. Marques Abreu Jr.. Em 1950 tinha sido reeditado o volume do *Porto*, com actualização fotográfica, da autoria de J. Marques Abreu Jr.[397]., pela comparação com as imagens do Boletim quádruplo da DGEMN sobre o restauro da Sé do Porto[398], onde colaborara. Estas apresentavam uma Catedral restaurada, tal como a igreja da Cedofeita[399].

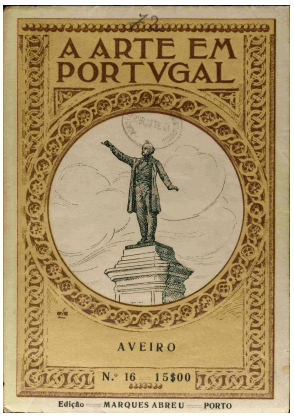


Fig. 112 - 16. Aveiro

Alberto Souto fazia uma breve análise etnográfica e histórica da cidade e aflorava autores que estudaram as manifestações artísticas aveirenses, como Marques Gomes, Joaquim de Vasconcelos, Luís de Magalhães e Vergílio Correia, acrescentando os nomes de Reynaldo dos Santos e Robert Smith, que divulgariam "um dos focos mais fecundos do barroco do século XVII [...] e como um dos lugares-chefes da escola da talha dourada [...] nos séculos XVII e XVIII."[400] A visita à cidade e seus arredores exemplificava a importância do automóvel, já detectada em títulos anteriores. O "diminuto espaço" do "cómodo formato" do volume não impediria o leitor de suprir "as deficiências do texto, compensando-as com a clareza das gravuras,"[401] demonstrando a importância da descrição iconográfica. As 40 gravuras descreviam os Paços do Concelho, a estátua de José Estevão ou o portal da Misericórdia, e os dois pelourinhos. O Museu Regional apresentava as peças expostas, túmulos, portais e a talha da Igreja de Jesus. A Sé acompanhava as igrejas de S. António, Carmelitas e Carmo. O Senhor das Barrocas merecia destaque, terminando este périplo com o túmulo do Bispo D. Manuel de Moura Manuel, na Vista Alegre, e o Panteão dos Lemos, em Trofa do Vouga.

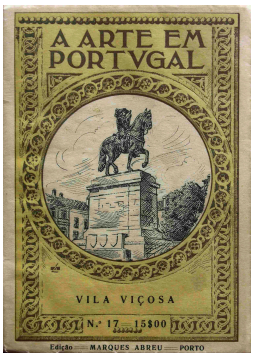


Fig. 113 - Vila Viçosa

[397] Funcionário da DGEMN, desde 1935, nos Monumentos do Norte.
[398] Boletim da DGEMN, nºs 40 a 43 - *Sé Catedral do Porto* - (Junho, Setembro e Dezembro de 1945 e Março de 1946).
[399] Boletim da DGEMN, nº 2 - *Igreja de S. Martinho da Cedofeita* - (Dezembro de 1935)
[400] Viseu, 1952: 11
[401] Viseu, 1952: 25

Nº 17 - **Vila Viçosa**, 1957. O texto de Luís Cardim acompanhava a fotografia de Marques Abreu. Segundo título alentejano, era privilegiado o Paço Ducal e a sua envolvente urbana. Os autores circundariam o Castelo percorrendo, depois, os interiores das Igrejas Matriz e de Nª Sª da Esperança. Terminava esta sequência um belo auto-retrato de Pousão, nascido em Vila Viçosa. O exemplar estudado, reimpressão de 1963, listava, já, os 24 volumes da *A Arte em Portugal*.



Fig. 114 - 18. Museu Nac. Arte Antiga

Nº 18 - **O Museu Nacional de Arte Antiga**, 1958. O texto era de João Couto, seu director, e a fotografia do Laboratório do Museu e de Marques Abreu. As 21 peças teriam sido fotografadas pelos serviços fotográficos do Laboratório do Museu, dividindo-se as panorâmicas das diferentes salas e a fachada entre Marques Abreu e o Laboratório. Estávamos perante um verdadeiro roteiro ilustrado do Museu, onde o percurso museal remetia directamente para a imagem correspondente. Teria sido o primeiro volume traduzido em francês e em inglês, mostrando a importância crescente da língua inglesa no Turismo português.

Nº 19 - **Viseu**, 1959. O texto de Fernando Russell Cortez, director do Museu Grão Vasco, era acompanhado pela fotografia de Marques Abreu e do Museu. Traduzido em francês e inglês, o texto e a fotografia centravam-se na Sé, no Museu de Arte Sacra e no Museu Grão Vasco. A parte alta da cidade era avistada numa ampla panorâmica. Terminava este percurso com imagens das igrejas de S. Francisco, Misericórdia, Carmo e S. Bento, saindo-se pela Porta do Soar. Era um itinerário centrado no casco medieval.



Fig. 115 - 19. Viseu

Nª 20 - **Mosteiro de Arouca**, 1960. Reunia texto de Manuel Rodrigues Simões Júnior[402] e fotografia de Marques



Fig. 116 - Arouca

[402] Manuel Rodrigues Simões Júnior (1891/1972), primeiro director do Museu de Arte Sacra de Arouca e estudioso de etnografia e arqueologia locais.

Abreu Júnior. Era a primeira participação autónoma do filho de Marques Abreu. O pai tinha morrido dois anos antes. As fotografias, feitas em Outubro de 1932[403], não iriam ser usadas ou, se o foram, não apareciam identificadas como tal. As das peças pertencentes ao Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, criado em 1933, eram idênticas às constantes do artigo homónimo na *Ilustração Moderna*, nº 58[404] da autoria de Américo Teixeira Lopes. Seria possível que algumas das fotografias deste volume fizessem parte de um conjunto fixado por Marques Abreu em Outubro de 1932 e que o seu filho teria completado. A dimensão do mosteiro era proporcionada por uma panorâmica cavaleira e os interiores restringiam-se à nave, coro, e outras dependências, centrando-se o grosso das imagens no acervo museal, verdadeiro motivo deste volume.

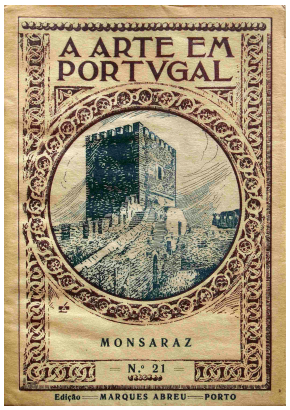


Fig. 117 - 21. Monsaraz

Nº 21 - **Monsaraz**, 1962. O Texto de João Couto, acompanhado por 40 fotografias de Marques Abreu Jr., descrevia um local em crescendo turístico, situação devidamente realçada. Constituía um verdadeiro mostruário da vila turística, com belas panorâmicas das ruas e casas caiadas, onde se inscreveria a Matriz e o seu recheio, e o bem conhecido fresco do Bom e Mau Juiz. Era dada prioridade à divulgação turística e 'arqueológica', equilibrando aspectos patrimoniais monumentais com a malha urbana onde se inseriam.

Nº 22 - **Os Cinco Castelos da Fundação da Casa de Bragança**, 1964. O texto de Eugénio de Andrea da Cunha Freitas era acompanhado pela fotografia de Marques Abreu. Os cinco castelos, desta Fundação, espalhavam-se pelo Alentejo, com Alter do Chão, Vila Viçosa, Portel e Alvito, e pelo Ribatejo, com Ourém. Eram focados, prevalentemente, os aspectos estruturais e defensivos. Os interiores desdobravam-se em espaços museais e espaços visitáveis,



Fig. 118 - 22. Os Cinco Castelos da Fund. Casa de Bragança

[403] Diário manuscrito de José Marques Abreu Jr.
[404] *Arte*, nº 52, Abril de 1909, artigo de Marques Gomes. *Ilustração Moderna*, nº 58, de Novembro/Dezembro de 1932.

destacando-se os detalhes arquitectónicos e decorativos. Inovadora era esta proposta de uma verdadeira galeria gráfica de estruturas defensivas, em diferentes zonas geográficas, mas marcantes na defesa do território nacional, com enquadramentos que procuravam reconstruir, pelo olhar, as imensas moles pétreas e as suas diferentes funções militares, em composições onde se notava a influência da Nova Objectividade. Pensamos que se trataria de uma encomenda da Fundação da Casa de Bragança, por se centrar exclusivamente sobre estruturas defensivas, dependentes daquela instituição. A proximidade dos volumes dedicados a *Monsaraz,* nº 21 e a *Vila Viçosa,* nº 17, criava um triângulo de grande peso turístico.



Fig. 119 - 23. Museu Nac. Soares dos Reis

Nº 23 - **O Museu Nacional Soares dos Reis**, 1964. O texto de Manuel de Figueiredo, director, conjugava-se com a fotografia de Marques Abreu e do próprio Museu, originando um roteiro ilustrado do Museu. Às três vistas panorâmicas de salas e da fachada do Museu associavam-se as restantes 36 fotografias, num percurso pelas obras referenciais do acervo, onde algumas, como o Desterrado, de Soares dos Reis, foram realizadas por Marques Abreu, nos inícios de 1900, para a revista *Arte*, ou constaram de *Os Melhores Quadros do Museu Municipal do Porto*, de 1927.

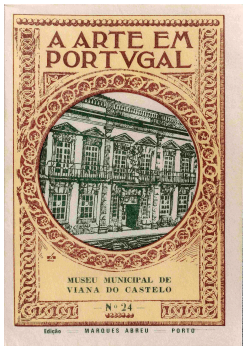


Fig. 120 - 24. Museu Munic. Viana do Castelo

Nº 24 - **Museu Municipal de Viana do Castelo**, 1967. Com texto de Artur de Sandão e fotografia de Marques Abreu e do próprio Museu, obedeceria ao modelo de roteiro ilustrado de Museu, bastante semelhante ao do Museu de Arte Antiga e Soares dos Reis. O texto estabelecia uma relação directa com as imagens. Entre os diferentes espólios do Museu, destacava-se o mobiliário. A fachada e a entrada acompanhavam as duas panorâmicas de salas.

Esta 2ª fase não deixa de marcar uma ruptura com a anterior, ao divulgar maioritariamente museus ou localidades de características museais, como Monsaraz, Vila Viçosa, Arouca, Viseu ou os Castelos da Fundação

da Casa de Bragança, inflectindo uma viragem menos monumental/dinâmica para uma mais estática, de permanência.

A colecção de vulgarização *A Arte em Portugal* assumia-se, desde o início, como uma forma de divulgar uma localidade - Porto, Braga, Vila do Conde, Coimbra, Tomar, Viana e Caminha, Évora, Guimarães, Santarém, Sintra, Aveiro, Vila Viçosa, Viseu e Monsaraz -, um monumento - Alcobaça, Mafra, Jerónimos, Batalha, Sé de Lisboa e Mosteiro de Arouca, Cinco Castelos da Fundação da Casa de Bragança - ou um museu - Nacional de Arte Antiga, Nacional Soares dos Reis e Municipal de Viana do Castelo -, disponibilizando sinteticamente a informação histórica e artística, em linguagem acessível, acompanhada de um conjunto de fotografias que constituíssem, simultaneamente um 'museu imaginário'[405], uma memória e uma viagem no tempo, na história e na geografia de Portugal.

As imagens proporiam o percurso, coadjuvadas pelo texto que, em muitos casos, ficava aquém da sua capacidade descritora e interpretativa. Este modelo de 'guia', prefigurando simplicidade de textos aliada a uma ilustração de qualidade, onde o detalhe reconstruía o geral, induzindo o leitor à procura de outras realidades antecipando um outro itinerário, não foi compreendida pela crítica intelectual, que acusava a excessiva 'ligeireza' do texto, considerado menor, sem perceber o verdadeiro intuito que a colecção perseguia: acessibilidade e seriedade informativa adequada a um vasto e heterogéneo público. Essa crítica resguardava-se do ataque ao acervo fotográfico ou à sua qualidade, consciente da sua capacidade de atracção sobre o público consumidor.

A imediata identificação das capas, com a gravura nelas impressa, constituía uma marca inconfundível no mercado editorial de índole turística. Essa coesão estrutural, aliada ao fácil manuseamento e à boa encadernação, era corroborada por preço acessível, e cobria um universo de locais 'turísticos' determinados quer pelas instituições tutelares - Sociedade de Propaganda de Portugal, Conselho Nacional de Turismo - quer pela capacidade promocional das diferentes localidades com forte potencial turístico, quer ainda pelos Guias mais

[405] Malraux, A. [19--]. *As Vozes do Silêncio*. Vol. I. O Museu Imaginário. As Metamorfoses de Apolo. Lisboa: Livros do Brasil. p. 26. "A História da Arte dos últimos cem anos - quando escapa aos especialistas - é a história do que é fotografável."

abalizados. Como exemplo, o artigo publicado na revista *La Bibliofilia*[406], referia a importância da colecção como divulgadora do património artístico português, justificada por um mercado marcado pela ausência 'absoluta' de fotografias artísticas comercializáveis, que tanta falta faziam aos estudiosos de arte estrangeiros. E acrescentava que as fotografias de Marques Abreu, de bom gosto, conjugavam a nitidez com a escolha judiciosa dos detalhes artísticos. Esta afirmação ia ao encontro do conceito base da *A Arte em Portugal*.

Com o lançamento dos *Monumentos de Portugal*, colecção 'concorrente' dirigida por Carlos de Passos, entrávamos num conceito diferente. Enquanto Marques Abreu exercia um controle completo sobre as imagens, sobre o texto - embora não declaradamente - e sobre a componente gráfica e estética, na *Monumentos de Portugal* encontrávamos uma outra realidade: à Litografia Nacional, portuense, tinha-lhe sido proposto, ou propusera Carlos dos Passos, um projecto editorial[407], integrando diversos autores, ligados à Associação dos Arqueólogos Portugueses, que patrocinava a colecção, à Universidade e Instituto de Coimbra e à Real Academia de História de Madrid, com a colaboração fotográfica de Domingos Alvão, figura grada da fotografia portuense e garantia de trabalho fotográfico de qualidade.[408]



Fig. 121 - Monumentos de Portugal - Batalha

[406] *La Bibliofilia* (1932). Florença: Editore Olschki. Anno XXXIV, nº 8-9 (agosto-settembre), 352. Espólio Marques Abreu.
[407] Carlos de Passos não esclareceria sobre a paternidade da colecção: sua ou da Litografia Nacional.
[408] A sua assinatura aparece sempre no canto inferior esquerdo ou direito das fotografias, além do seu nome constar da folha de rosto.

As dimensões dos volumes eram ligeiramente maiores que *A Arte em Portugal*, 12,5x17cm contra 10,6x15,5cm. A maior diferença residia no texto, de maiores dimensões, entre 35 e 85 páginas, com um manancial de informação, em alguns casos, inédito, que reflectia um aturado trabalho de investigação dos


LADO SUL — Com a Capela do Fundador e braço direito do transepto
Côté sud — Avec la Chapelle du Fondateur et bras droit du transept
South side — with the Chapel of the Founder and the right transept

Fig. 123 - Batalha. Fot. Alvão

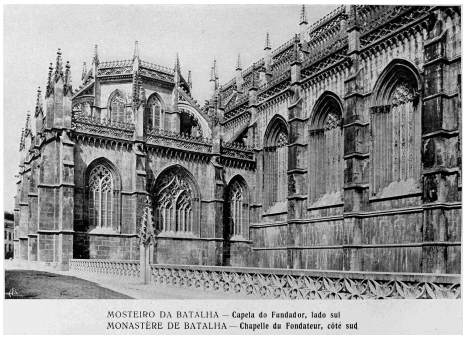

MOSTEIRO DA BATALHA — Capela do Fundador, lado sul
MONASTÈRE DE BATALHA — Chapelle du Fondateur, côté sud

Fig. 122 - Batalha. Foto.MA

autores, devidamente ilustrado por Amoroso Lopes, nas capas, e Manoel Abella y Fernandez, nos desenhos e tarjas. Se a qualidade de impressão das similigravuras estava longe de igualar a de Marques Abreu, um dos mestres incontestados da arte da fotogravura, já as fotografias de Alvão & Cª indiciavam o seu gosto pictorialista, em alguns casos apresentando enquadramentos que não observavam os princípios norteadores da fotografia monumental e documental, privilegiada nestas publicações. Alvão optava por enquadramentos dramáticos, onde os contrastes tonais eram, definitivamente, mais importantes que o detalhe, construindo um conjunto de imagens imponentes, soberbas do ponto de vista estético, mas escassas na informação prestada. Os textos estruturavam a informação, as imagens atomizavam-na.

Os resumos e legendas estavam traduzidos em francês e inglês, revelando o público pretendido. A colecção descrevia-se nos seguintes termos, salientando alguns aspectos do património nacional:

> "Embora não seja, em conjunto, de notavel imponencia o patrimonio artistico-monumental portuguez, é mui valioso e interessante e offerece excelentes e uteis lições d'arte a todos os que se entregam ao seu estudo. Propagar o conhecimento das preciosidades artisticas da nossa pátria, facilitál-os a toda a gente, é o empenho que nos move n'esta empresa, que será constituída por uma série de cinquenta volumes com abundante reproducção photographica dos melhores e mais frisantes aspectos dos nossos

monumentos."[409]

Ao contrário da *A Arte em Portugal*, mera "vulgarização artística e arqueológica", os *Monumentos de Portugal* pretendiam "propagar o conhecimento" e, com isso, educar e estender o conhecimento do património artístico português a um mais vasto leque de pessoas, embora procurando o público especialista, mas lembrando que não era pela imponência que esse património se destacava. Pelos seus volumes perpassava uma vertente pedagógica e de investigação, bem visível nos estudos apresentados pelos seus autores. O peso da fotografia, na economia da publicação, era menor. Os desenhos ganhavam maior autonomia e projecção, secundados por gravuras de outras publicações, acompanhando e ilustrando os textos.

O carácter ambicioso da colecção anunciava 50 volumes. Esta, ao 10º volume, sofreria uma breve suspensão, retomada por uma segunda série, em 1933/34, com um volume sobre *Mafra*, que seria o último. A recepção do público generalista não tinha sido o calculado, embora os especialistas e interessados em história da arte e património rejubilassem com a colecção, que respondia aos seus anseios de estudos qualificados, suficientemente ilustrados, e a preços ajustados ao momento económico - 8$50, mais caro que *A Arte em Portugal*, proposta a 7$50 -, enquadrando-se mais em monografias de carácter científico que publicações de mera divulgação histórica e artística.

Era uma colecção geograficamente centrada no Centro e Grande Lisboa, exceptuando-se o volume sobre o *Porto*, da autoria de Carlos de Passos, num hipotético desafio ao estudo que desenvolvera para a colecção concorrente. Carlos de Passos não esquecera o episódio com Marques Abreu, e acusá-lo-ia, agora, de "mystificação" sobre a 'inédita' publicação da gravura do cofre de prata de S. Pantaleão, publicada anteriormente na *Arte Portuguesa*, em 1882, e posteriormente no *Portugal Artístico*, em 1905, antes de o ser na *Arte*, de 1912[410]. Esquecera o facto de que o texto original aparecera n' *A Arte Portuguesa* nº 6[411] e

[409] *Batalha*, nº 1, 1929.
[410] Passos, 1929: 34. Vasconcelos, J. (1912). O cofre de S. Pantaleão, roubado da Sé do Porto. *Arte* nº 91, Julho, 56-60.
[411] *Arte Portuguesa,* Junho de 1882, p. 55-56.

nº 7[412], da autoria de Joaquim de Vasconcelos, sob o título *"O Cofre de S. Pantaleão",* como é referido.

Esta colecção distinguir-se-ia por uma outra faceta, a dimensão e as especificações dos títulos, recordando permanentemente o seu carácter de 'estudo histórico-artístico-arqueológico', numa remissão para o seu estatuto de estudo de investigação sério e comprovadamente científico, destacando-se da *A Arte em Portugal*, com textos 'leves' e de 'duvidosa seriedade científica', na sua fase inicial. O quadro seguinte elenca os 11 títulos da *Monumentos de Portugal*.

Quadro 6 - Lista dos títulos da Monumentos de Portugal

Nª	Data	Título	Autor	Foto	Ilustrador	Ilust.
1	1929	Batalha: estudo histórico-artístico-arqueológico do Mosteiro da Batalha	Vergílio Correia	Alvão & Cª	Amoroso Lopes	40 fotos 12 desenhos 2 rep. de Murphy Planta de Watson 71 pp
2	1929	Thomar: notícia histórico-archeológica e artística do Monumento de Christo e das Egrejas de Santa Maria dos Olivais, de Santa Iria e de S. João	Vieira Guimarães	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	38 fotos 1 panorama 17 desenhos 1 planta 78 pp
3	1929	Porto I: notícia histórico-archeológica e artística da Cathedral e das Egrejas de Cedofeita e S. Francisco	Carlos de Passos	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	40 fotos 22 desenhos 1 planta 79 pp
4	1929	Alcobaça: estudo histórico-archeológico e artístico da Real Abbadia de Santa Maria de Alcobaça	Ernesto Korrodi	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	40 fotos 17 desenhos do autor 2 plantas do autor 65 pp
5	1929	Santarém: estudo histórico-archeológico e artístico das Egrejas de Santa Maria de Marvilla, Nossa Senhora da Graça, S. João de Alporão, S. Francisco, Ermida de N. Sa. do Monte e Fonte das Figueiras	Nogueira de Brito	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	37 fotos 1 panorama 15 desenhos 1 gravura 46 pp
6	1929	Leiria: breve estudo crítico das suas origens e notícia histórica, arqueológica e artística das ruínas do seu Castelo, da Cathedral, do Santuário da Sa. da Encarnação e da Egreja de S. Pedro	José Saraiva	Alvão &Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	37 fotos 1 panorama 1 planta do autor 14 desenhos 113 pp
7	1930	Cintra: notícia histórico-	Nuno C.	Alvão &	Amoroso	40 fotos

[412] *Arte Portuguesa,* Julho de 1882, p. 62-64

		arqueológica e artística do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros	Cardoso	Cª	Lopes Manoel Abella y Fernandez	1 panorama 39 desenhos 4 gravuras 72 pp
8	1930	Sé de Lisboa: estudo histórico-arqueológico e artístico	Matos Sequeira Nogueira de Brito	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	40 fotos 1 panorama 1 planta 17 desenhos 2 gravuras 33 pp
9	1931	Batalha II: estudo histórico-artístico da escultura do Mosteiro da Batalha	Vergílio Correia	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	37 fotos 1 foto antiga (mais de 30 anos) 1 panorama 1 planta 10 desenhos 1 gravura 65 pp
10	1932 capa-1930	Queluz: Monografia Histórica e Arqueológica-Artística	Matos Sequeira	Alvão & Cª	Amoroso Lopes Manoel Abella y Fernandez	40 fotos mapa dos jardins 12 gravuras 11 desenhos 38 pp

A concorrência entre as duas colecções levaria ao aparecimento de títulos quase idênticos, com escolhas de vistas e enquadramentos muito semelhantes, pelos seus fotógrafos, mas onde a objectividade documental e detalhada de Marques Abreu se distinguiria da leitura marcadamente mais estética de Alvão. A *Monumentos de Portugal* apresentava monografias de sete monumentos e de quatro localidades, notando-se a ausência de museus, em oposição às monografias de cinco monumentos, de três museus e de 16 localidades escolhidas pel' *A Arte em Portugal*. Era a própria designação das duas colecções que espelhava essa escolha: a primeira mais centrada no monumento, a segunda mais generalista nos seus propósitos.

Estes dois modelos de colecções de vulgarização originariam uma terceira, com dimensões semelhantes, lançada pelo *Diário de Notícias*. Era uma "ARTE: colecção de vulgarização", dirigida por Albino Forjaz de Sampaio[413] e o primeiro volume, de 1927, intitular-se-ia **A Velha Lisboa**. A capa evocava o modelo da *A Arte em Portugal*, onde a gravura, num óculo, era envolvida pelo motivo

[413] Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949), jornalista de crítica social e profundo conhecedor do submundo lisboeta, interessa-se, nos anos 20 do séc. XX, pela história da literatura portuguesa. Albino Forjaz de Sampaio. Projecto Vercial. Letras & Letras. Tirado de http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/contactos.htm, acedido em 29.7.2013.



Fig. 124 - A Velha Lisboa - DN

ornamental da grade românica da Sé de Lisboa. Escrevera o texto, de 15 páginas, Augusto Vieira da Silva [414], acompanhado por 48 ilustrações, e traduzida em francês e inglês. Provinham os "clichés, na sua maioria, da colecção J. Bárcia[415], artista amigo de Júlio de Castilho e que com ele trabalhou na evocação da velha Lisboa", como elucidava o próprio volume na página IV. As ilustrações dividiam-se por 41 gravuras e 9 fotografias. O propósito deste volume era relembrar um passado lisboeta,[416] bem evidente na escolha das gravuras, descobrindo uma cidade antiga, em detrimento das fotografias, mais recentes. A homenagem a Júlio de Castilho, eminente olisipógrafo, e à sua *Lisboa Antiga* patenteava uma publicação nostálgica, virada para um público restrito, que o segundo volume reflectiria: **A Tipografia Portuguesa no séc. XVI**, de Albino Forjaz de Sampaio, de 1932. Esta colecção não teria continuidade.

O *Guia de Portugal*, de Raul Proença, lançado em 1924 pela Biblioteca Nacional, seguia o modelo dos guias gerais. O recurso a uma plêiade de autores, de vários quadrantes, garantia-lhe uma informação extremamente variada e completa, propondo percursos diversificados, onde a fotografia assumia um papel secundário, como mera informação conjuntural. A escolha desses autores, que Raul Proença, e posteriormente Sant'Anna Dionísio, congregara à sua volta, elevaria a qualidade literária e informativa a um patamar desconhecido em Portugal e que, durante muitos anos, se manteria sem concorrente.

A Arte em Portugal tinha uma finalidade mais pragmática e universal, privilegiando a imagem, acompanhando um texto que pretendia situar, descrever e sintetizar os temas escolhidos. *Monumentos de Portugal* privilegiava o texto

[414] Augusto Vieira da Silva (1869-1951), olisipógrafo, autor de vários estudos sobre Lisboa e vogal da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia , de 1938 a 1951. Dias, J. (1951). Engenheiro Augusto Vieira da Silva. *Revista Municipal*, nº 48, 1º trimestre, 5-18. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.
[415] José Artur Leitão Bárcia (1871 ?-1945), fotógrafo, "amante de Lisboa antiga e coleccionador de imagens sobre a cidade, compilou um Álbum sobre iconografia de Lisboa, ... em 1915, e ... editou duas colecções de postais sobre a mesma temática. ... fundador do grupo Amigos de Lisboa". *Provas Originais 1858-1910*, Arquivo Fotográfico da C. M. Lisboa, 1993
[416] *Novidades* de 30.6.1928. Referia-se à III Fiera del Libro à Firenze, 1928: "Também o Diário de Notícias iniciou uma colecção de arte; mas o primeiro volumezinho sobre Lisboa antiga, deixa tudo a desejar: escolha pouco feliz das ilustrações, execução e impressão deficientíssima."

elaborado, cientificamente sustentado, com a imagem a pretender igual estatuto autoral. Nenhuma destas colecções colidia com o *Guia de Portugal*, antes o completavam. Estes "guias" tinham como finalidade acompanhar e ajudar o viajante/turista que se deslocasse ao nosso país, de comboio ou utilizando "o moderno comboio que é o automóvel."[417] Neste sentido, estes "guias", com o apoio directo ou tácito quer da Sociedade de Propaganda de Portugal, quer do Conselho Nacional de Turismo, promoviam a divulgação do património cultural português no quadro de um nascente turismo nacional, que encontraria eco na revista *Panorama*, a partir de 1941.

Marques Abreu não inventara um modelo de monografia de divulgação turística, aproveitara antes o modelo definido pelos guias congéneres britânico, italiano e espanhol e melhorara os aspectos que melhor conhecia e dominava:

- a qualidade de impressão, num patamar superior, mesmo em relação às suas congéneres italiana e espanhola;
- o acervo fotográfico, actual e de grande qualidade, com múltiplos enquadramentos e detalhes, fugindo ao estereótipo comercial;
- as fotografias, agrupadas temática e estruturalmente, permitindo uma apropriação de percursos sequenciados, e não imagens dispersas, induzindo em percursos aleatórios;
- uma colecção de grande abrangência geográfica, indo da urbe ao monumento individual e ao museu, construindo uma coerência temática que dignificava e identificava o seu título: *A Arte em Portugal*. A sua interrupção, em 1932, e o seu tardio recomeço, nos finais das anos 1950, mostrava a actualidade e a pertinência do modelo, traduzido no razoável número de reedições.

As críticas nem sempre positivas, ou objectivas, incidiam nos textos e nos respectivos autores. No *Boletim de Arte e Arqueologia* nº 1, de 1929,[418] editado pelo Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição - Coimbra -, seriam analisados, em simultâneo, *A Arte em Portugal* e *Monumentos de Portugal*. Esta revista, do Conselho de Arte e Arqueologia, encarregue da "defeza e valorização

[417] Carta de 11.6.1930, de Marques Abreu para Alfredo de Magalhães.
[418] *Boletim de Arte e Arqueologia* nº 1, de 1929, secção *Livros*.

artística, nos seus vários aspectos, de uma vasta região que abrange os distritos de Coimbra, Castelo Branco, Guarda, Viseu e Aveiro", prestava "homenagem a todas as iniciativas e tentativas de carácter particular que directa ou indirectamente a auxiliem nos seus planos."

Abordando *A Arte em Portugal*, "voluminhos de estampas, precedidos de uma rápida notícia descritiva, com tradução em francês, no gosto da Colecção Tomás, espanhola", apresentava o volume de Coimbra, "prefaciado pelo professor António Augusto Gonçalves," por respeitar à área da sua circunscrição. Não questionando o texto, chamava a atenção para a qualidade da tradução francesa, descuidada, "principalmente no que se refere à terminologia técnica." Fora a fórmula encontrada para denunciar o desagrado pela colecção. 'Estampas', 'prefácio' e 'tradução descuidada' eram expressões que, devidamente contextualizadas, significavam publicação ligeira, para um público pouco exigente, onde a ilustração tinha prioridade, não coincidente com a análise do investigador[419], demasiado centrado no elitismo da informação, sem se aperceber que o público a que se destinava dava prioridade aos itens que criticava, e menosprezando o texto do autor. A forma como as fotografias e a impressão eram apreciadas mostrava esse distanciamento, que a Bauhaus alemã, na pessoa de Moholy-Nagy (1928), defendia: o primado da imagem sobre o da escrita.

Ao analisar *Monumentos de Portugal*, valorizava a editora da História da colonização portugueza no Brasil, pois as

> "suas monografias de arte, que não são repositórios de estampas precedidos de um prefácio, mas pequenos tratados arqueológico-histórico-artísticos, acompanhados das plantas dos edifícios monografados, das listas dos seus artistas e de resumos em francês e inglês, trazem uma explanação gráfica de 40 estampas, impressas a sépia em dous tons."

Os 'tratados' identificavam imediatamente o conceito subjacente às monografias, que o crítico[420] se apressava em identificar os respectivos autores:

[419] No "gôsto da Colecção Tomás" sublinha essa distanciação e incompreensão do valor da ilustração, apoiada em textos simples mas eficazes na forma como lidam com a informação disponibilizada.
[420] Vergílio Correia era o crítico encarregue desta secção.

'professor' V. Correia, 'dr.' Vieira Guimarães e Carlos de Passos, 'arquitecto' E. Korrodi. Plantas e listas dos artistas estudados exemplificavam o estudo sério realizado, suportado pela 'explanação' gráfica, não confundível com mero 'repositório', que levava à equiparação conceptual entre texto e fotografia. M. Jirmounsky[421] fazia o ponto sobre o volume de *Mafra*, ao identificá-lo como uma monografia editada pela Associação dos Arqueólogos portugueses, de acordo com um plano que ele aprovava, escrito por especialistas[422] para amadores que pretenderiam informação completa: "l'exposé reste toujours clair, sans pédanterie." Concluiria com uma referência às ilustrações, *"nombreuses et fort bonnes."*

Em comparação, a revista *La Bibliofilia* noticiava o papel da *A Arte em Portugal* e do seu editor:

> "com este título a editora Marques Abreu do Porto vem publicando uma série de pequenos volumes (11x15cm), sob o modelo da célebre colecção inglesa Gowans e da nossa Alinari, destinados a ilustrar uma cidade ou um monumento de Portugal. Cada volume tem uma introdução em duas línguas - português e francês - e uma série de 48 ilustrações fotográficas, optimamente impressas sobre papel couché. A capa, em papel de pergaminho a duas cores, apresenta um desenho à mão, referindo-se ao sujeito do volume, fechado dentro de um quadro artístico. O preço de cada volume é de escudos portugueses 7.50, equivalente às nossas 5 liras. Já saíram 15 volumes [...] Muitos outros estão em preparação. A iniciativa desta publicação é para louvar em si mesma quando se conhece a escassez, para não se dizer a ausência absoluta, de fotografias artísticas no mercado português, e assim a dificuldade para os estudiosos de encontrar os elementos indispensáveis para o seu próprio trabalho. As fotografias de Abreu são tão nítidas e impressas com tão bom gosto e com uma escolha tão criteriosa dos detalhes artísticos, de conseguir uma grata recordação para os visitantes, como um precioso auxílio para os estudioso da arte" [tradução nossa].[423]

Este pequeno artigo sintetizava, do nosso ponto de vista, a colecção e o seu

[421] Gazette des Beaux-Arts, de 1936, 1er semestre, p. 380. Disponível em ftp://ftp.bnf.fr/610/N6102833_PDF_1_-1DM.pdf, acedido em 21.6.2013.
[422] Jirmounsky, 1936, 380. "Le problème délicat des jugements contradictoires qu'a suscités le monument, depuis sa construction jusqu'à nos jours, est indiqué d'une main prudente mais sûre."
[423] *La Bibliofilia*, da Editora Olschki, de Florença, nº 8-9 (Agosto-Setembro 1932, ano XXXIV, p. 352.

propósito, focando ainda um ponto sensível e premente, o da falta de imagens de qualidade e acessíveis, disponíveis no mercado português, sobre o património artístico e monumental português. Guido Battelli já denunciara, em 1928, esta situação no artigo "Depois do encerramento da Feira do Livro (observações e conselhos dum amigo),"[424] onde não só descrevia a excelente aceitação das publicações portuguesas na III Fiera del Libro, em Florença, como chamava a atenção para a produção científica portuguesa, de 'primeira ordem'. E referia-se ao gosto do público, que

> "comprou de preferência romances, [...] e livros de arte. As belas edições de Marques de Abreu, do Porto, foram as mais procuradas: se ele tivesse mandado uma colecção mais numerosa, teria feito negócios de oiro. É que o público estrangeiro não quer só ler; acima de tudo quer ver; é necessário dar-lhe belas monografias artísticas, bem ilustradas, fazer-lhe admirar as belezas das paisagens e dos monumentos, a fim de lhe incutir depois o desejo de conhecer a literatura. Na próxima Feira [...] o público italiano pudesse conhecer as várias regiões de Portugal nos seus aspectos, nos seus monumentos, nos seus costumes característicos, através de belas e nítidas fotografias [...] reproduzidas com toda a perfeição. Ao lado destes álbuns [...] deveriam figurar também pequenas monografias, ricamente ilustradas, sobre as principais cidades de arte, os notáveis mosteiros de Alcobaça, da Batalha, de Tomar; os museus de Lisboa, do Porto, de Coimbra, de Viseu. [...] deviam ter poucas páginas, em duas línguas (português e francês), ilustrações muito boas e um preço modesto, por cinco a dez escudos, o máximo. As grandes publicações não favorecem a divulgação; [...] Sei que Marques Abreu, do Porto, começou a fazer qualquer coisa de semelhante[...]; é necessário encorajá-lo a continuar e a completar a série.
>
> [...] Hoje requerem-se belas fotografias, reproduzidas de forma impecável. [...] uma das razões por que Portugal é tão pouco conhecido no estrangeiro, é [...] pela falta duma grande Casa Fotográfica, que recolha vistas de todo o país, de todas as obras de arte que se encerram nas igrejas e nos museus. Se se quiser uma fotografia de Itália, basta dirigirmo-nos a Alinari, a Brogi, a Anderson [...] Mas em Portugal [...] as fotografias faltam, e quando existem são propriedade de pequenos fotógrafos de província, [...] surgisse uma grande

[424] *Novidades* de 30.6.1928. Referia-se à III Fiera del Libro à Firenze, 1928.

> Casa Fotográfica Nacional, publicaria o catálogo [...] espalhá-lo-ia no estrangeiro nas Universidades, nos Liceus, onde é obrigatório o estudo da história artística. [...] Mas quem é que já viu no estrangeiro uma fotografia da Batalha, [...] ? Se nem sequer em Portugal se encontram !
>
> [...] Um livro [...] sobre [...] Portugal, que recolhesse [...] escritores portugueses que descrevem o país, os monumentos, [...]. "[425]

Guido Battelli delineava, nestas poucas linhas, um projecto editorial e de comercialização de fotografias decalcado no da Fotografia Alinari, empresa que ganhara reputação na reprodução fotográfica de obras de arte e monumentos italianos e na sua comercialização através de catálogos, ao mesmo tempo que editava excelentes obras ilustradas sobre arte e arquitectura italiana, entre os meados do séc. XIX e o final do séc. XX. A premência de uma casa editora de fotografia, que se aproximasse do modelo Alinari, era, para Battelli, essencial para a divulgação do património artístico e monumental português, e da sua paisagem. A referência directa à casa Marques Abreu e às suas edições mostrava que a conhecia, pressionando-a a responder a este desafio, que considerava perfeitamente viável pelas qualidades gráficas e fotográficas reconhecidas.

As monografias da Litografia Nacional não eram referidas, pois ainda não tinham sido lançadas. *A Velha Lisboa*, do Diário de Notícias, editada em 1927, comparada com *A Arte em Portugal*, era de uma indigência confrangedora, como Battelli fazia questão de recordar. Desconhecendo a Casa Alvão, mas conhecendo os pequenos fotógrafos locais e provincianos, cujas imagens não respondiam às exigências técnicas, documentais e estéticas requeridas pelos estudiosos e investigadores estrangeiros e nacionais, Battelli via em Marques Abreu o profissional com o perfil adequado, sensível e conhecedor da realidade patrimonial portuguesa, capaz de satisfazer todos os pedidos formulados.

Esta ausência de boas fotografias sobre o Património Português iria ser

[425] Guido Battelli (1869-1955) amigo de Florbela Espanca, cuja obra divulgará em Itália, colaborará na *Ilustração Moderna* de Marques Abreu, durante a sua estadia em Portugal, e publicará *Andrea Sansovino e l'arte italiana della rinascenza in Portogallo*, em 1936.

testemunhada por Gertrud Richert[426], que se encontrava em Portugal a estudar a arquitectura medieval portuguesa, conforme notícia na *Ilustração Moderna* nº 19, de Janeiro 1928. Marques Abreu fornecer-lhe-ia todas as fotografias de que necessitaria para o seu estudo *"La ornamentación de los tímpanos en las Iglesias románicas de Portugal - Investigación y Progreso",* saído em 1931, como comentaria com Alfredo de Magalhães[427]:

> "Esta senhora que eu conheço há cerca de três anos tem estudado mais, nos três anos decorridos, o nosso património artístico do que todos os portugueses juntos, da actualidade. E depois tem a grande vantagem de se socorrer das minhas fotografias por um custo insignificante, coisa que eu paguei por um alto preço representado por despesas de viagens, sacrifícios e lucros cessantes na minha oficina."

4.3.4. Os Álbuns da Academia Nacional de Belas Artes

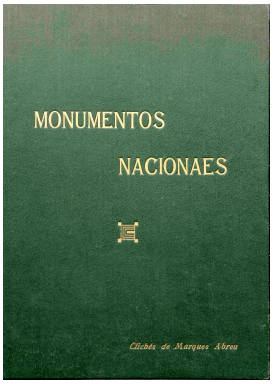


Fig. 128 - Monumentos Nacionais - ANBA

O acesso ás fotografias de Marques Abreu não era privilégio de alguns estrangeiros, como os dois acima mencionados. O *Conselho de Arte e Arqueologia* e, depois, a *Academia Nacional de Belas Artes*, através de pedidos formulados por Garcez Teixeira, possuíam uma excelente colecção de fotografias, sob o título **Monumentos Nacionais**, iniciada em 1925[428], terminada em 1935, e composta por 8 - mais duas não contabilizadas - carteiras:

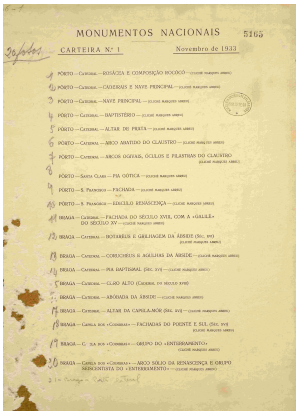
<u>Carteira 1</u> (21 fotografias):

- <u>Porto:</u> 10 fotografias - Sé, S. Clara e S. Francisco
- <u>Braga:</u> 11 fotografias - Sé e capela dos Coimbras

[426] Gertrud Richert (1885-1965), historiadora de Arte, encarregue pelo Instituto Ibero-Americano para "escrever um resumo da história da arte espanhola e portuguesa, destinado a ser publicado em edição profusamente ilustrada pelo referido Instituto." *Ilustração Moderna* nº 19, Janeiro 1928, p. 23

[427] Carta de 11.6.1930, de MA para Alfredo de Magalhães.

[428] Carta de 15.3.1925, de Garcez Teixeira para MA.


MONUMENTOS NACIONAIS 5165

CARTEIRA Nº 1 Novembro de 1933

Fig. 129 - Índice carteira 1. Monumentos Nacionais - ANBA

Carteira 2 (21 fotografias):

- Vila do Conde: 9 fotografias - Matriz, Mosteiro de S. Clara e Igreja do Mosteiro de S. Clara
- Azurara: 1 fotografia - Matriz
- Alcobaça: 11 fotografias - Mosteiro e túmulos de Pedro e Inês

Carteira 3 (24 fotografias):

- Coimbra: 10 fotografias - Universidade, S. Cruz, S. Clara, Sé velha, Porta do Colégio de S. Tomás e Palácio de sobre-Ripas
- Tomar: (dividido por duas carteiras) 14 fotografias - Convento de Cristo

Carteira 4 (24 fotografias):

- Tomar: 24 fotografias - Convento de Cristo, Igreja S. Mª Olival, Igreja de S. João Baptista, Igreja S. Iria e Ermida da Conceição.

Carteira 5 (20 fotografias):

- Batalha: 20 fotografias

Carteira 6 (20 fotografias):

- Batalha: 12 fotografias - Mosteiro e Portal da Matriz
- Santarém: 8 fotografias - S. João de Alporão e Igreja da Graça (faltam 2 fotografias nesta carteira)

Carteira 7 (20 fotografias):

- Santarém: 17 fotografias - Igreja Graça, Igreja do Convento S. Francisco, Igreja do Convento S. Clara, Capela Sª do Monte, Igreja do Milagre e Igreja de Marvila
- Évora: 3 fotografias - Catedral (faltam 2 fotografias)

Carteira 8 (20 fotografias):

- Évora: 20 fotografias - Catedral, S. Francisco, Loios/S. João

Evangelista, Igreja da Graça, Ermida S. Brás, Palácio Cardeal D. Henrique, Convento da Cartuxa, Convento S. Helena do Monte Sinai, Casa do Bispo D. João de Aguiar, Casa Soure e Casas do Conde de Basto.

A totalidade destas fotografias faziam parte da colecção *A Arte em Portugal*. Algumas, mais antigas, constavam do seu Arquivo. Em Março de 1925, Garcez Teixeira faz uma primeira encomenda de 'uma colecção de fotografias de monumentos', sem especificar número ou temática.

Por carta endereçada a Marques Abreu, em Maio de 1932, Garcez Teixeira propõe a aquisição de 2 fotografias de Ourém - cripta e túmulo de D. Diogo Pinheiro - para o *Álbum dos Monumentos*, indiciando a sua constante actualização com fotografias de vários aspectos do património monumental português, sendo Marques Abreu um dos fotógrafos colaboradores.

Perante a necessidade de ampliar a "colecção de fotografias documentais dos nossos monumentos", Garcez Teixeira iria propor a José de Figueiredo a aquisição de novas imagens, mas que não figurassem "na colecção da Arte Românica que já cá há." Especificava o modelo de apresentação - "coladas sobre cartão fraco, para serem encadernadas em livro ou pasta" - e a dimensão - "o tamanho não pode ser pequeno, para serem documentais"[429]. Especificava as dimensões, que deveriam ser idênticas às da *Arte Românica*, e sintetizava a preferência nos "estilos gótico e renascença". O número de álbuns poderia ser 2, 3 ou 4, de acordo com a verba disponível de 969$20. A questão do pagamento era frequentemente aflorado.[430]

Em Dezembro de 1933 a Academia já recebera os álbuns, que tinham agradado "a todos". É proposta, em Novembro de 1934, a compra de mais dois álbuns, com monumentos a partir de Tomar para o Sul. Pouco depois, em Março de 1935, são pedidos mais dois álbuns. Nesta carta, Marques Abreu anotou que "em 1932 ou 33 foram 4 carteiras com 89 provas", e que as novas colecções custariam 470$00 cada.

A escolha das suas fotografias, para o arquivo de imagens da Academia,

[429] Carta de 1.6.1933, de Garcez Teixeira para MA.
[430] Carta de 29.6.1933, de Garcez Teixeira para MA. Apesar de ainda não ter escolhido as fotografias, podia antecipar o pagamento.

evidenciava uma identificação na escolha dos enquadramentos e dos detalhes que Marques Abreu procurava nos monumentos, permitindo-lhe a construção de uma sintaxe arquitectónica determinante para a sua compreensão como um todo, disputando a afirmação de Malraux de que 'tudo é fotografável'[431]. A descoberta do diferente, do desconhecido, era sempre um desafio para o fotógrafo, em particular num monumento já esquadrinhado de alto a baixo.

Marques Abreu vendera, ainda, várias fotografias às Comissões de Iniciativa das localidades que integraram *A Arte em Portugal,* como Santarém, Tomar, Porto ou Évora.

A pedido de Reynaldo dos Santos, passara a positivo alguns negativos do românico para serem projectados nas conferências que realizaria em Paris - Sorbonne e Louvre - em 1927[432]. O uso de diapositivos em comunicações tornara-se usual no início do séc. XX e, em Portugal, a partir dos anos 20.

Voltaria a colaborar com a Academia Nacional de Belas Artes, de novo a pedido de Garcez Teixeira, para fornecer fotografias do Convento de Cristo ao Conde Loukomski[433], que procedia a *"estudos para um livro sobre arquitectos espanhóis, e sobre sinagogas [...]"*, e sendo ele *"vogal correspondente da Academia, deseja esta satisfazer-lhe o intento*", pois Loukomski queria autorização para as reproduzir no livro.



Fig. 130 - Loukomski - Tomar

"Aquele arquitecto é um verdadeiro artista, trazendo uma colecção de desenhos a lápis sobre papéis [...], de que fará, à sua volta a Lisboa, uma exposição deveras interessante. [...] mas eu procuro sempre ser agradável com os estrangeiros que a Portugal vêm fazer estudos, para que não vão lá para fora fazer propaganda contra nós."[434]

[431] Malraux, A. [19--]. *As Vozes do Silêncio*. 1º vol.: O Museu Imaginário. As Metamorfoses de Apolo. Lisboa: Livros do Brasil, 26.
[432] Carta de 27.4 1927, de Reynaldo dos Santos para MA.
[433] G. Loukomski expôs em Paris, na casa de Portugal, em 1937, publicando o catálogo *Les Beaux Palais du vieux Lisbonne et le Couvent du Christ à Tomar: exposition des oeuvres du prince G. Loukomski* [textos] António Ferro, René Jean.
[434] Carta de carta de 6.2.1936, de Garcez Teixeira para MA.

Em Maio de 1936, Garcez Teixeira agradeceria a Marques Abreu, transmitindo-lhe a satisfação de Loukomski pela excelente qualidade das fotografias.

Em Dezembro de 1939, João Barreira[435]

> "concluiu um trabalho sobre o Coro do Convento de Cristo, para publicar na Gazette des Beaux-Arts, e desejava ilustrá-lo com fotografias dignas dos excelentes processos de reprodução que emprega aquela Revista. Lembrou-se naturalmente dos belos clichés que possui o meu Exmo. Amigo e daí o pedir-me para servir de intermediário para apresentar o seu pedido. [...] São os seguintes: = Portal principal da Igreja; = Fachada Sul do Coro (aquele cliché que a dê melhor); = Fachada da janela da Casa do Capítulo; = Janela da Casa do Capítulo (interior); = Janela sul que servia de porta da Casa do Capítulo. Ele também desejava uma vista do interior do Coro, mas já lhe mandei dizer que nunca vi nenhuma vista assim, nem julgo que exista. É ainda favor mandar-me a nota de custo dessas provas, para ser satisfeita."[436]

Não encontrámos documentação que corroborasse este pedido de Garcez Teixeira, só não dispondo de fotografia do interior do coro. Constavam do volume *Tomar*, da *A Arte em Portugal* e das carteiras 3 e 4 dos *Monumentos Nacionais*, encomendados pela Academia Nacional de Belas Artes.

[435] João Barreira publicou vários estudos sobre o manuelino e pintura primitiva portuguesa nesta revista: 1931, 1932 e 1934 (disponíveis em http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343486585)
[436] Carte de carta de 14.12.1939, Garcez Teixeira para MA.

CAPÍTULO 5. A DEFESA DO PATRIMÓNIO: O CASO DE S. PEDRO DE LOUROSA

5.1. AS REVISTAS A ILUSTRAÇÃO MODERNA E ARTE

A preocupação na defesa do património monumental começar-se-ia a manifestar na sua primeira experiência editorial, ao decidir, em 1898, e a título individual, lançar *A Illustração Moderna - Revista mensal de Litteratura e Arte*, que existiria até 1903, com algumas contingências. Na 1ª série, o director literário fora Oliveira Passos[437] e o director artístico Marques Abreu. Com uma capa extremamente elaborada, entre um eclectismo fim de século e uma aproximação à Arte Nova, espelhava, acima de tudo, a mestria do jovem gravador, aprendiz no atelier Courrège & Peixoto[438], de 1893 a 1895, tendo ingressado posteriormente no atelier de gravador, de Eduardo Gama Sarramayou, na Rua de S. Lázaro, 432[439]. As capas, até ao nº 6, de Setembro de 1898, apresentavam uma gravura reproduzindo ora uma escultura ora um quadro.



Fig. 131 - *A Ilustração Moderna* 1 - 1898



Fig. 132 - *A Ilustração Moderna* 1. 2ª série

A 2ª série, iniciada a 1 de Novembro de 1898, alterava a composição da capa: uma gravura - a partir de uma fotografia -, ocupava todo o espaço, inscrevendo-se o título em linhas diagonais. A qualidade das gravuras, aliada ao

[437] Manuel de Oliveira Passos Jr., poeta, fundou o *Bistori* (1881-1885), com Manuel de Moura. Publicou o *In Memoriam*, número comemorativo do 5º Centenário do nascimento do Infante D. Henrique, em 1894. Escreveu *Lágrimas* (1894, *Crepusculos* (1895) e *Livro intimo* (1904), entre outros. Disponível em http://www.arqnet.pt/dicionario/passosmo.html, acedido em 12.9.2008

[438] Primeiro atelier no Porto a iniciar os trabalhos de similigravura, com a ilustração de *Scandinavia*, de Francisco Braga (1894), um tratado sobre Telegrafia, de Jorge da Cunha e o *Centenário do Infante D. Henrique, no Porto*, por Firmino Pereira (1894). *A Palavra*, 9.7.1910.

[439] Informações recolhidas do caderno de notas manuscritas de Marques Abreu.

vasto rol de colaboradores, atrairia Ana de Castro Osório[440] que, em carta dirigida a Oliveira Passos, referia ter visto o nº 1 - 2ª série de "A Illustração Moderna" - que não conhecia, apresso-me a enviar-lhe as minhas publicações 'Para as crianças".[441] E recordava que "como a sua interessante revista é especialmente destinada às arte e literatura, muito agradecia [...] qualquer referência aos meus livros". Este seu pedido explicava-se pela extensa lista de colaboradores literários: Alves Mendes, Adolfo Portela, Acácio Pereira, Alberto Bessa, António Cruz, Bolhão Pato, Cândido de Figueiredo, Clorinda de Macedo, Júlio Brandão, J. Pimentel, Manuel de Moura, Trindade Coelho, entre outros. Entre os colaboradores artísticos contavam-se Augusto Santos, Júlio Ramos, Raul Maria, Adolfo Nunes, Marques Abreu, ...

Esta nova série introduzia um *Sumário*. As condições de assinatura em Portugal e Espanha eram idênticas - 280 reis por ano -, e as do Ultramar e estrangeiro atingiam os 840 reis anuais. As condições para os anunciantes eram de 500 reis pelo "espaço indicado, e por cada vez", havendo excepções. Estes dados permitiam apreender a notoriedade da revista, ultrapassando o território nacional, e caminhando para a sua internacionalização.



Fig. 133 - *A Ilustração Moderna* 3 - 1899

O nº 3, de Janeiro de 1899, era ilustrado por várias gravuras, tiradas de fotografias de monumentos, como a Colegiada de Guimarães, o Portal axial dos Jerónimos e o Paço de Quintela. O nº 4, de Fevereiro de 1899, era o primeiro número dedicado a Almeida Garrett. Depois de um interregno de cerca de sete meses, reaparecia com nova capa, semelhante à primeira, mas de gosto Arte Nova. Entravam novos colaboradores, principalmente artísticos: Alfredo Keil, Carlos Reis, Abel Cardoso, E. Condeixa, José de Brito, Malhoa, Marques

[440] Carta encontrada no site do alfarrabista Doutro Tempo, em 16.06.2012. Ana de Castro Osório colaborará frequentemente n'*A Ilustração Moderna*. Ana de Castro Osório (1872-1935) foi a fundadora da literatura infantil em Portugal, reformulando contos populares portugueses e criando novas histórias. Publicou obras sobre a educação infantil e a condição feminina. Republicana, colaborou na lei do divórcio com Afonso Costa. Disponível em http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/biografias?registo=Ana%20de%20Castro%20Os%C3%B3rio. Acedido em 15.8.2012.

[441] Carta de 14.11.1898, de Ana Castro Osório para Oliveira Passos. O público do Norte teria a possibilidade de conhecer a sua actividade literária relacionada com a literatura infantil.

d'Oliveira, M. Gustavo Bordalo Pinheiro, Roque Gameiro, Teixeira Lopes, entre outros.

O nº 4, de Dezembro de 1900, renovava as ilustrações sobre monumentos, com duas fotografias do Convento de Santa Clara do Porto, e o nº 5, 1-1901, apresentava a primeira fotografia de Marques Abreu - *Paisagem (arredores de Vila Nova de Famalicão)* -, ainda hesitante no enquadramento, compreensível num jovem gravador, que apreendia os segredos da composição fotográfica a partir das fotografias que gravava. Camilo Castelo Branco era homenageado no duplo número 8-9, Junho de 1901. As homenagens a homens de letras e das artes seria uma prática editorial que se manteria até ao fim da publicação.

O nº 1 de Janeiro de 1902 apresentava 4 fotogravuras de monumentos: Torre da muralha do Porto, entrada das Capelas Imperfeitas da Batalha e claustro e retábulo do Mosteiro de Celas, de Coimbra. Nova paisagem de Marques Abreu, em Avintes, aparecia no nº 2, Fevereiro de 1902. Almeida Garrett era alvo de nova homenagem, em número duplo, 4-5, Maio de 1902, ilustrada com 6 clichés de Marques Abreu. O nº 6, Agosto 1902, introduzia o fotógrafo Cunha Morais[442], com uma excelente fotografia documental de cariz 'social' *Na estação de Vila do Conde - esperando o comboio*, onde um casal, de idade, adormecera, na sala de espera envolta em horários, enquanto esperava o comboio. Uma fotografia que remetia para os ambientes sombrios de um Lewis Hine[443] ou de um Jacob Riis[444], fortemente empenhados na denúncia do trabalho infantil, do ambiente de promiscuidade vivido pelos


Na estação de Villa do Conde—Esperando o comboio. (Cliché do Cunha Moraes, grav. de Marques Abreu)

Fig. 134 - Na estação de Vila do Conde. Fot. Cunha Moraes

[442] José Augusto Cunha Moraes (1855-1933) fotógrafo, colaborador e sócio de Biel & Cª, desde 1900, autor de *Africa Occidental - Album Photographico e Descriptivo*, 1885-1888, da responsabilidade de David Corazzi.

[443] Lewis Hine (1874-1940), sociólogo e fotógrafo documental, cujos trabalhos incidiram na denúncia da exploração do trabalho infantil e das injustiças sociais (reportagem sobre a imigração nos EUA). Vigil, J. (2007). *Del Daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, instituciones.* Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L.

[444] Jacob Riis (1849-1914), fotógrafo e escritor dinamarquês, pioneiro da fotografia documental. A partir de 1878 trabalha como repórter fotográfico da polícia, mostrando a situação social na imprensa. Publicou *How the other Half Lives*, denunciando a exploração infantil. Vigil, J. (2007). *Del Daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, instituciones.* Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L.

emigrantes e da sua exploração. A participação de Cunha Morais era referida no 'suplemento explicativo' ao número de Dezembro, assinado pelo *"gerente, Marques Abreu"*:

> "A Illustração Moderna dispõe do valioso auxílio do distinctissimo photographo snr. Cunha Moares, que gentilmente se encarregou de visitar os principaes pontos do paiz, photographando tudo quanto encontre digno da nossa Revista. Dada a subida competência, rara entre nós, do ilustre photographo, será lícito aos nossos assignantes esperar maravilhas dos trabalhos por elle apresentados."

Num outro ponto deste Suplemento especificava que

> "archivará [...] os produtos architectonicos, [...] aspectos naturaes, [...] que merecendo-o pela sua originalidade ou porque encerrem elementos apreciáveis para futuras reconstituições históricas, estejam, todavia, ameaçados dum total desaparecimento, originado na incúria dos homens, nas exigências duma civilização utilitaria ou na vontade prepotente."

1903 - 4º ano da 2ª série - assistia a nova remodelação, com a criação de nova capa, representada por um baixo-relevo de Júlio Vaz, intitulado *Flora*. O novo anúncio-reclame era de Pinho e Costa. A oferta de brindes, prática comum em revistas ilustradas, era expressa, no nº 3, de 1 de Fevereiro de 1903, por uma imagem do *Desterrado*, de Soares dos Reis. Esta reformulação caracterizar-se-ia por maior número de fotografias de monumentos, destacando-se Vila do Conde, Porto - Sé, Santa Clara, S. Francisco, Ribeira -, S. Tiago de Antas, Santarém, Queluz, Amarante e Lorvão, o que reforçava o enunciado no suplemento de Dezembro de 1902. O seu último número, duplo, de 30 de Junho de 1903, seria uma homenagem a Soares dos Reis, com capa alegórica, de Júlio Vaz.

Esta primeira experiência editorial demonstrava o crescente domínio técnico de Marques Abreu na similigravura, por um lado, e o progressivo controle

da direcção artística e, indirectamente, da literária, detectável no último ano, onde colaborava Cunha Morais. Até ao final de 1902, *A Illustração Moderna, revista mensal de Literatura e Arte*, era propriedade do Atelier de Gravura de Marques Abreu, situado na Rua S. Lázaro, 310 - Porto, mas mantendo duas direcções, literária e artística, com moradas distintas para a correspondência recebida.

A partir de 1903, redacção e administração centralizavam-se na rua de S. Lázaro, 310 - Porto, e a direcção literária era repartida entre Manuel de Moura e Oliveira Passos. Marques Abreu aparecia como director artístico e gerente, e "a propriedade desta REVISTA pertence ao atelier de gravura de Marques Abreu & C.ª" [sublinhado nosso)]. A sigla **& Cª** denunciava a co-propriedade da revista, indiciando uma mudança da estrutura comercial, o que iria ao encontro de informação de que Cunha Moraes se teria associado a Marques Abreu, facto que não conseguimos comprovar nas consultas aos arquivos dos notários portuenses, mas referido em artigos de imprensa[445] e por Paulo Baptista (1994).



Fig. 135 - *Arte* nº 1

Após a publicação do seu primeiro "estudo" técnico, *A Gravura Chimica*, em 1904, saudado pela crítica, Marques Abreu iniciava nova revista, a *Arte: Archivo de obras de Arte*, em 1905. A sua vida prolongar-se-ia por 8 anos, longevidade excepcional para uma revista com estas características. Segundo José-Augusto França, a qualidade desta revista "deixava, [...], a desejar; dirigida pelo fotógrafo gravador mecânico Marques de Abreu, tinha uma cuidada apresentação gráfica, mas manifestava grande indigência intelectual, ressumando provincianismo em cada um dos seus 96 números de 4 ou 8 páginas em excelente couché" (França, 1966, II, 112). Pensamos que esta posição, compreensível para um investigador da contemporaneidade, colidiria com o modelo de revista que grassava pela Europa neste período. Eram publicações sem pretensões vanguardistas, antes defensoras de uma situação estética de compromisso, numa dinâmica de 'mainstream', que produziria títulos semelhantes em Espanha, França, Inglaterra, Alemanha. A *Arte* não fugiria a este estereótipo e José-Augusto França frisa-o bem, quando escreve

"Ocupando-se especialmente de artistas locais,

[445] *O Gráfico*, nº 53, Maio de 1948.

> dedicava-se também à divulgação de obras célebres, dos Gregos a Rembrandt, e achava [...] o hotel manuelino do Buçaco garantia de "renascimento das belas épocas da nossa arquitectura", ao mesmo tempo que atacava [Março a Maio 1907], sem citações, "A Arte de hoje", com o seu *género descabelado* e seu *género imbecil*, seguindo os Etruscos em vez de Miguel Ângelo, vítima de uma *originalidade mal entendida* (nr. 28). Encontra-se ali provavelmente o 1º ataque polémico contra novos esquemas da arte ocidental [...]." (França, 1966 II, 112)

José-Augusto França sublinharia uma outra faceta desta revista, ao afirmar que "a dedicação pelos monumentos nacionais, com valorização especial (e epocal) do roman[t]ico através de uma notável série de artigos de J. Vasconcelos, imprimiu [...] inegavelmente utilidade à Arte" (França, 1966 II, 112). De facto, a *Arte*, como o afirmara o seu director, no primeiro número, de Janeiro de 1905, pretendia "contribuir para o desenvolvimento do culto da arte, entre nós, e de tornar conhecidas dos grandes meios artísticos estrangeiros as nossas obras primas e os nomes dos seus autores", seguindo a intenção enunciada por Ramalho Ortigão no dia da inauguração do *Desterrado* de Soares dos Reis. E acrescentava que "porá também em evidência os progressos dos diferentes processos de reprodução pela gravura, [...], as maravilhas e aperfeiçoamentos da fotografia, da composição e impressão tipográficas em Portugal, etc."[446]. Ao longo dos seus 8 anos de existência, a *Arte* foi ganhando qualidade, com predominância de artigos sobre Arte - pintura, escultura -, permitindo a construção dum arquivo de obras de arte, que rapidamente se comercializariam[447].

Os estudos de Património monumental assumiriam um peso cada vez maior, através de autores como Marques Gomes, Alves Mendes, Joaquim de Vasconcelos, José de Figueiredo, Manuel Monteiro, José Pessanha, Abade Vasco Moreira, António Augusto Gonçalves e Mons. Augusto Ferreira. Seriam estes artigos, monográficos na sua maioria, que permitiriam a Marques Abreu iniciar o percurso da sua defesa e divulgação, tecendo uma rede de contactos que lhe

[446] *Arte*, nº 1, Janeiro 1905 - artigo não assinado, presumivelmente de Marques Abreu.
[447] Carta de Vicente Borges Sousa, de 2.10.1906, pedindo uma colecção de gravuras e fotografias dos grandes mestres, que a *Arte* disponibilizava, para oferecer a um amigo.

permitiria funcionar como elemento central de um projecto de grande dimensão, usando a *Arte* como plataforma giratória e, subsequentemente, como palco de experiências e procedimentos que lhe seriam muito úteis posteriormente.

Marques Abreu não era um 'patrocinador', um mecenas do património, mas, em primeiro lugar, proprietário e gerente de uma revista, a *Arte*, utilizada como plataforma divulgadora, 'gratuita', do património medieval português. De facto, e olhando para os títulos dos artigos, verificamos múltiplos temas e uma plêiade de autores que extravasavam os nomes de Joaquim de Vasconcelos ou Manuel Monteiro.

O primeiro iria encontrar em Marques Abreu o companheiro ideal, o aluno atento, o fotógrafo que fugia ao ortodoxo, procurando, com a sua câmara fotográfica, apreender o olhar do arqueólogo e do historiador, explorando os monumentos em detalhe, em sintonia com a defesa e divulgação do património românico português.

A relação de Joaquim de Vasconcelos com a fotografia remontava a 1880, ou antes, com plena consciência das suas potencialidades e limitações. Estando em Viseu, entre Junho e Julho de 1880, encontrar-se-ia com um fotógrafo francês seu conhecido, Morin, "que se propõe reproduzir os quadros com licença que eu arranjo."[448] Mas estava ciente das limitações que a reprodução de obras de arte pela fotografia impunha, pois acrescentava que "o que me importa é fixar certos traços característicos dos quadros, e a fotografia não triunfa em todos os casos, mormente tratando-se de quadros que estão em m.^{to} mau estado."[449]

As placas isocromáticas eram quase desconhecidas em Portugal, e só os fotógrafos profissionais usavam iluminação artificial, devido ao seu custo elevado. Esta progressiva adaptação à fotografia levá-lo-ia a comentar, 10 anos depois, que "não torno a sair em excursão, sem levar um máquina fotográfica, com clichés secos."[450] A industrialização e comercialização de chapas fotográficas de gelatino-

[448] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 29.6.1880, in *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, p. 16 [1973].
[449] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 19.7.1880, in *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, p. 17 [1973].
[450] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 24.12.1890, in Cartas de Joaquim de Vasconcelos, p. 145-146 [1973].

bromuro de prata, em caixas, facilitaria enormemente o trabalho do fotógrafo amador, pois permitiria que a revelação fosse feita posteriormente, em casas especializadas. De facto, ele próprio acrescentaria que "não imagina a colheita que se faz; e agora, com os clichés preparados, o trabalho é pequeno,"[451] o que o levava a ponderar a aquisição de *"uma boa máquina fotográfica"* para o Museu, "porque fiquei muito arrependido de não a ter levado na mª excursão do ult. ano."[452]

Por outro lado, a sua opinião, sobre os fotógrafos 'profissionais', era bastante negativa.

> "As desculpas que [...] alegam, a alusão a despesas não compensadas, etc – tudo isso é uma tolice. Eles não sabem trabalhar com método; reproduzem todos as mesmas coisas, os mes (sic) edifícios, as mesmas curiosidades, há 30 anos ! E deixam ficar, a perder-se, o que há mais interessante !"[453]

A colaboração fotográfica e editorial, entre Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos, seria extremamente profícua, pois a empatia entre estes dois homens, com uma diferença de idades de 30 anos, manter-se-ia ao longo dos anos, proporcionando um levantamento de monumentos verdadeiramente assombroso[454], se nos reportarmos à época em que fora realizado e aos meios disponíveis. Comparando projectos semelhantes, o mais equiparável fora *A Arte e a Natureza em Portugal*, da Casa Biel, mas sem a preocupação de inventário sistemático que iriam implementar e concretizar na *Arte* e noutros projectos futuros. A *Arte* iria experimentar novas metodologias na abordagem de temas sensíveis, como projectos no campo do património cultural e monumental, chamando a atenção para as entidades competentes, mas estando ciente que uma voz do Norte, sem o devido apoio institucional, não veria resultados imediatos. A própria situação

[451] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 4.6.1891, in Cartas de Joaquim de Vasconcelos, p. 150 [1973].
[452] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 4.6.1891, in Cartas de Joaquim de Vasconcelos, p. 150 [1973].
[453] Carta de Joaquim de Vasconcelos para António Augusto Gonçalves, 4.6.1891, in Cartas de Joaquim de Vasconcelos, p. 149 [1973]..
[454] Vasconcelos, J. (1909):"O Snr. Marques Abreu levou o escrúpulo a ponto de repetir esse lado, em proporções novas, detalhando numa terceira estampa, tomada de perto, o formoso friso de estrelas, assente em onze modilhões historiados, de perfeita conservação." *Arte* nº 50, 14.

política não ajudaria.

Assim, seria pela correspondência, e com os vários artigos publicados na *Arte*, que Marques Abreu procuraria as vias que perseguiria: defender, inventariar e divulgar, e evitar a degradação do património arquitectónico medieval, e em particular, o românico. A *Arte* divulgaria outros assuntos, como artigos sobre fotografia, logo no início da publicação - Charles Bailly, Rogério de Liz e Jaime de Magalhães Lima -, arte da gravura, novas técnicas aplicáveis à impressão, com particular ênfase na Escola de Viena, de Josef Maria Eder[455], por quem Marques Abreu nutria verdadeiro admiração.

O quadro 6 descreve os artigos que incidem no campo do Património artístico e monumental, publicados ao longo dos 8 anos da revista. (v. Anexos)

5.2. ILUSTRAÇÃO MODERNA

A existência de um *Núcleo do Porto* é proposta por Botelho (2006), ancorada no trabalho pioneiro de Joaquim de Vasconcelos e de Manuel Monteiro, que defendia o estudo e a defesa, e o consequente restauro dos Monumentos do Norte, destacando-se a arquitectura românica. Marques Abreu integraria este Grupo, tal como Alfredo de Magalhães, Baltazar de Castro, Aguiar Barreiros e José Vilaça. Para a construção da génese deste grupo, baseou-se no discurso que Marques Abreu proferira na *Homenagem aos 80 anos de Joaquim de Vasconcelos*, onde referia explicitamente que

> "constituiu também, sem dúvida, o passo decisivo para a divulgação do culto pelos monumentos nacionais. Foi nessa época, de facto, que a chama desse culto se acendeu, vivaz e forte, no espírito do único homem público português que até hoje se interessou pelo estudo, propaganda e conservação das nossas preciosidades artísticas e arquitectónicas. Refiro-me ao Senhor Doutor Alfredo de Magalhães, que da primeira vez que sobraçou a pasta da Instrução não teve tempo de pôr em

[455] Josef Maria Eder (1855-1944), químico austríaco, fundador da "k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren" (1888), em Viena, e autor da *Geschichte der Photographie* (última edição em 1932) e do *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik* (a partir de 1887). Faber, M. (2003). J.M. Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855-1918. *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*. Paris: Seuil/Albertina, p. 142-169.

prática os seus desejos."[456]

Na mesma publicação, mas em Fevereiro de 1928, Marques Abreu aludira directamente ao papel pioneiro de Alfredo de Magalhães e ao patrocínio que prestava às iniciativas da *Ilustração Moderna*, como a "série de excursões artísticas aos monumentos nacionais, de estilo românico, existentes no Centro e Norte do País."[457] Aceitar que este *Núcleo do Porto* se teria constituído sobre os estudos daqueles dois autores, a que se acrescentaria o nome de Ramalho Ortigão, parecia-nos ser delimitativo. A razão desta nossa posição baseava-se num conjunto de argumentos que remontavam à *Exposição de Arquitectura Românica*, de 1914, e à subsequente empresa da *Arte Românica em Portugal*, corolário lógico e impositivo, de acordo com o próprio Marques Abreu, quando descrevia, em tom amargo, o desdém a que fora votada aquela Exposição, e corrigindo-se na reflexão sobre o papel inovador da *Arte Românica em Portugal* associado ao ressurgimento do interesse pelos monumentos, mas com uma ressalva, que reputamos de fundamental:

> "Fazia-se a lição teórica, pela palavra; faltava a lição prática, a lição de coisas, interessando a vista, [...] , despertando o desejo. Foi essa a que se fez com a publicação ilustrada. E o número dos defensores, dos cruzados, dos apologistas, dos pioneiros foi aumentando.
>
> Pouco a pouco também, os párocos das freguesias onde havia monumentos foram [...] interessando-se e interessando o povo no movimento em prol da conservação e restauração do nosso património artístico e monumental.
>
> A campanha ia dilatando-se pelo país, conquistando novos adeptos. [...]. Só o Estado se desinteressava. Só esse se conservava absolutamente alheio ao fragor que à sua roda levantava a iniciativa particular, não a aplaudindo, não a

[456] Marques Abreu (1929). O 80 º Aniversário natalício do Mestre. *Ilustração Moderna* nº 30, p. 288-290.

[457] *Ilustração Moderna,* nº 20, Fev 1928: 41. Carta de 20.1.1928, de Alfredo de Magalhães para MA: "Ingrato momento este para empreendimentos espirituais ! [...] é preciso empenhar a maior energia para vencer as resistências da ignorância cínica. O espírito há-de acabar por triunfar [...] Se disto não estivesse eu bem certo, teria já desistido da santa cruzada em q. ando. Na próxima primavera será necessário promover uma digressão pelos monumentos do norte, interessando nela alguma gente boa q., graças a Deus, ainda há. Nem tudo está perdido. Seria bom q. realizássemos então, nas principais cidades, algumas conferências de propaganda, com projecções luminosas, capazes de espevitarem a sensibilidade romba dos nossos compatriotas."

> coadjuvando, não lhe incutindo nenhuma espécie de alento."[458]



Fig. 136 - *Ilustração Moderna* nº 1

Durante a publicação da *Arte Românica*, entre os finais de 1916 e finais de 1918, inícios de 1919, foram vários os ministros da Instrução Pública que tutelaram o Património Nacional, através da Repartição de Instrução Artística. Alfredo de Magalhães foi ministro entre 11 de Dezembro de 1917 e 27 de Janeiro de 1919, período coincidente com a publicação dos fascículos 11 a 25, isto é, mais de metade da publicação, e com a saída dela em volume. Joaquim Pedro Martins fora o ministro do início, entre Março de 1916 a Abril de 1917, e Barbosa de Magalhães acompanhara-a, na sua maturação, até à nomeação de Alfredo de Magalhães. Este manterá uma relação de amizade e de comum interesse pelos monumentos nacionais com Marques Abreu, que teria o seu corolário com o aparecimento da *Ilustração Moderna*, concretização de um projecto, bem estruturado, iniciado na *Arte*, consubstanciado na *Arte Românica,* entrando no restrito mundo editorial das monografias sobre monumentos, profusamente ilustradas. A *Ilustração Moderna*, uma publicação mensal com forte carga ilustrativa e de grande qualidade gráfica, propunha-se como moderno veículo de propaganda da defesa e divulgação do Património artístico e monumental, bem evidenciado naquele excerto do artigo da *Ilustração Moderna* de 1930, e no artigo preambular de Maio de 1926, onde se disporá a "coadjuvar, nas suas possibilidades de acção, mas registará também, com prazer e regozijo, o labor reconstrutivo dos pacientes e abnegados obreiros que andam auscultando e fazendo reviver" as obras do passado.

O *Culto dos Monumentos,* isto é, a cruzada da sua defesa e divulgação, e que Marques Abreu designara de campanha, terá dupla origem, do nosso ponto de vista:

a) no papel fundamental da *Arte Românica em Portugal* na sensibilização

[458] *O Culto dos Monumentos – recordando o passado – a obra realizada – a caminho de novos destinos*. *Ilustração Moderna*, nº 40, Fev 1930, 26-29

da população em geral e nas franjas mais esclarecidas, onde se incluíam os párocos das aldeias e as elites locais, num movimento de gradual amplitude que lhe permitirá aventurar-se nas monografias de arte ilustradas,

b) na nomeação de Alfredo de Magalhães[459] para a pasta da Instrução Pública, em 1926, e no apoio que proporcionaria, declaradamente, ás iniciativas de Marques Abreu, ou nas que ele próprio proporia (v. nota 445). Este assumia a 'liderança' de um grupo de entusiastas e de investigadores desta matéria, onde o próprio ministro se inseria, materializada nos múltiplos artigos, assinados por especialistas, mas com particular destaque para os não assinados, identificados com a Direcção/Marques Abreu, na *Ilustração Moderna*. Esta revista não restringia a sua actividade a esses estudos, antes ampliava a sua actuação no apoio evidente ao ministro Alfredo de Magalhães, acompanhando-o nas frequentes visitas aos monumentos em restauro, ou já restaurados, desdobrando-se num afã noticioso, em termos encomiásticos, no que poderíamos designar de publicidade institucional não oficial. Este apoio, declarado, marcaria um primeiro momento de entusiasmo no *Culto dos Monumentos*, numa campanha bem estruturada de propaganda e de divulgação de que os jornais locais e regionais davam particular relevância. A proximidade e simpatia de Alfredo de Magalhães grangeava-lhe uma empatia com as populações que permaneceria intacto, mesmo depois do seu regresso à vida 'civil'.



Fig. 138 - Alfredo de Magalhães Nov. 1927



Fig. 137 - Em Paço de Sousa Nov. 1927

A correspondência entre os dois manifestava essa intensa colaboração, transposta posteriormente para a revista, assumindo-se como iniciativa sua, onde

[459] José Alfredo Mendes de Magalhães (1870-1957), médico e republicano, foi deputado constituinte e desempenhou diversos cargos políticos, como Governador Civil de Viana do Castelo, Ministro da Instrução Pública de Sidónio Pais e da Ditadura, ou Presidente da Câmara Municipal do Porto (1933-37). Marques, Guinote, Mesquita & Dias. (2000) *Parlamentares e Ministros da 1ª República*. Lisboa: Assembleia da República; Porto: Edições Afrontamento (Colecção Parlamento: 5), p. 273-319 e Catálogo do Arquivo Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto in http://catac.letras.up.pt/creators/16420 acedido em 4.6.2012.

destacaremos as 'excursões artísticas', iniciadas na primavera de 1928. Mesmo após a nomeação de outros ministros, como Antunes Guimarães, igualmente do Norte, e que seria apoiado pela *Ilustração Moderna*, numa continuidade de prática política e de defesa dos monumentos bem aceite por Marques Abreu. Esta amizade nunca seria questionada, relembrando Marques Abreu, frequentemente, o papel fundamental e percursor de Alfredo de Magalhães na defesa e valorização dos monumentos nacionais.

Este proselitismo na defesa patrimonial iria agregar à sua volta um grupo de entusiastas, com destaque para os nomes nucleares de Aguiar Barreiros, Mons. Augusto Ferreira, António Augusto Gonçalves, António de Vasconcelos, José Pessanha e o próprio Joaquim de Vasconcelos. Não poderíamos deixar de acrescentar os nomes José Vilaça e de Baltazar de Castro, com outras responsabilidades na intervenção monumental. A este núcleo agregar-se-iam nomes como Garcez Teixeira, Guido Battelli, Marques Gomes, Carlos de Passos, Aarão de Lacerda, Pedro Vitorino, José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, Alfredo Guimarães, Vieira Natividade, entre outros, que participariam nas diversas actividades que a *Ilustração Moderna* levaria a efeito, vendo nesta revista o meio mais incisivo para veicular os seus ideais de divulgação e valorização de um património frequentemente pouco valorizado, mas que a qualidade das ilustrações sustentaria visualmente.

Este grupo encontraria nela a placa giratória e axial dos seus projectos, com o devido beneplácito de Marques Abreu e de Alfredo de Magalhães, mesmo quando este saiu do governo. A nomeação, para a recém-criada DGEMN, de Henrique Gomes da Silva, figura a que Marques Abreu se ligaria, permitir-lhe-ia abrir novos horizontes e novas formas de acção para os projectos de classificação e de restauro dos monumentos nacionais, valorizando substancialmente o trabalho desenvolvido por este grupo.

O arquivo fotográfico e documental do património arquitectónico, iniciado na *Arte*, e exemplificado na reutilização das fotografias insertas no *Ensaio sobre a Arquitectura Românica em Portugal*, na Exposição de Arquitectura Românica de 1914 e na *Arte Românica em Portugal*, continuaria nas monografias. O artigo de Mons. J. Augusto Ferreira, sobre o restauro da Matriz de Vila do Conde,

anunciava esta nova inflexão de Marques Abreu, concretizada na *Ilustração Moderna*. Entre esta revista e a *Arte*, um longo percurso fora completado. Consciente da realidade do estado dos monumentos e da necessidade do seu restauro, o seu programa era apresentado no primeiro número:

> "Esta revista, [...] não só coadjuvará, dentro das suas possibilidades de acção, mas registará [...] o labor reconstrutivo dos pacientes e abnegados obreiros que andam auscultando e fazendo reviver, dentre a poeira dos arquivos e as ruínas dos monumentos, as aspirações, as ideias, os sentimentos dos nossos antepassados, os seus gostos e predilecções, as suas agonias e martírios, o seu esforço atlético e sacrifício heróico, tudo isso, enfim que forma, concretiza e afirma a alma da nossa raça.
>
> […] Tinha um fim em vista: roubar ao abandono, à incúria e até ao vandalismo as preciosidades antigas, para que o brilho, que delas ainda se desprende, pudesse alumiar o caminho das novas gerações. Servia apenas uma causa: a da Religião e da Pátria. […]."[460]

O número 2, de Junho, noticiava a revolução do 28 de Maio de 1926. Na indefinição política do início da Ditadura Militar, não deixava de ser interessante olhar o extenso artigo ilustrado sobre a Revolução de 3 de Fevereiro de 1927, no Porto, contra a ditadura e pela democracia. As incursões no campo da política reduzir-se-iam substancialmente, incluindo alguns artigos de apoio à política de Mussolini. Com o novo governo e a nomeação de Alfredo de Magalhães para a Pasta da Instrução, em 22 de Novembro de 1926, iniciava-se uma nova política no campo do património, área a que este governante era particularmente sensível. Apesar de defender uma equidistância artística, literária ou política, "aceitando a colaboração de todos os escritores de talento [...] sem olhar às suas opiniões pessoais" para agradar "às pessoas cultas que sabem ler pensando e sentindo"[461], a *Ilustração Moderna* procurava divulgar arte e património, apresentando as obras *Inês de Castro* e *As Igrejas Românicas de Ribeira Lima*, um completo artigo sobre o Museu de Aveiro, de Marques Gomes e fotografias de Manuel de Abreu, terminando com o artigo *Culto do Passado,* homenagem dos vila-condenses a

[460] *Ilustração Moderna*, nº 1, Maio 1926, 25.
[461] *Ilustração Moderna*, nº 1, Maio 1926, 2.

Mons. José Augusto Ferreira[462].

Iniciava-se a divulgação das campanhas de restauro associadas ao Ministério da Instrução e a Alfredo Magalhães, com destaque nos Monumentos do Norte, numa "cruzada" de defesa dos monumentos pátrios. Além dos anteriormente nomeados, participariam ainda Luís de Pina, Armando de Mattos, Celestino David, David Bruno Soares Moreira, Francisco de Lima, Zeferino Sarmento e Nogueira de Brito, numa demonstração inequívoca da excelente aceitação desta iniciativa editorial e do interesse comum na defesa e propaganda da Arte e do Património.

Abordar-se-iam vários temas e descrever-se-iam e as várias excursões realizadas.

Quadro 7 - Temas na *Ilustração Moderna*

Localidades	Temas	Observações
Alcobaça	Túmulos e Mosteiro	
Igrejas românicas	Bravães, Paço de Sousa, Águas Santas, S. Pedro de Ferreira, Matriz de Barcelos, Leça do Bailio, S. Salvador de Arnoso, Santiago de Antas, Travanca, Cete, Serzedelo, Moreira de Rei, Tarouquela	
Porto	Museus, Sé e S. Francisco, Homenagem aos 80 anos de Joaquim de Vasconcelos	
Coimbra	Museu Machado de Castro, S. Cruz, Rainha Santa Isabel, S. Marcos, S. Tiago	
Vila do Conde		
Guimarães	Museus Sociedade Martins Sarmento, Alberto Sampaio), Centenário da Batalha de S. Mamede	
Trofa e Góis	Panteão dos Lemos	
Arouca		
Tomar	Convento de Cristo, Ermida da Conceição, Sansovino em Portugal	
Évora		
Oliveira do Hospital	complexo processo de restauro de Lourosa; Capela dos Ferreiros	pedido de classificação por Marques Abreu
Arganil	S. Pedro	pedido de classificação por

[462] *Ilustração Moderna* nº 1, Maio 1926, 27: fotografia do homenageado, ladeado por Marques Abreu e outras individualidades.

		Marques Abreu
Sintra		
Batalha		
Ucanha	Ponte	
Lisboa	Sé	
Queluz		
Santarém		
Braga	Sé; Mosteiro de Tibães	
Bragança	Domus Municipalis	

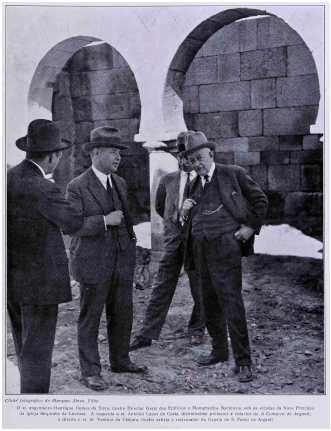


Fig. 139 - Gomes da Silva em Lourosa Out. 1931

Se o acompanhamento da actividade 'restauradora' de Alfredo Magalhães e das instituições tuteladas pelo seu Ministério (Custódio, 2008) era constante, com reportagens exaustivas e bem ilustradas, que recordavam algumas das publicações ilustradas estrangeiras, mas sem a magnífica e inovadora maquetagem e paginação das alemãs, com a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais/DGEMN e a nomeação do capitão-engenheiro Henrique Gomes da Silva para seu Director Geral, o papel desempenhado pela *Ilustração Moderna* cresceria para se tornar na publicação oficiosa daquela instituição e das suas campanhas de restauro, onde se destacaria o papel central desempenhado pelo arquitecto Baltazar de Castro, responsável pelos Monumentos do Norte. A DGEMN separara as zonas de intervenção em duas, Norte e Sul, encabeçadas respectivamente por Baltazar de Castro e Adães Bermudes, no início, substituído posteriormente por António do Couto, incidindo maioritariamente o apoio da *Ilustração Moderna* nos Monumentos do Norte.

A elevada percentagem de notícias sobre as deslocações de Gomes da Silva, a publicação da lista de monumentos restaurados, em vias de conclusão e a restaurar, franqueada pelo próprio, e as permanentes chamadas de atenção para projectos de restauro ou de renovação em museus - como o de Guimarães - traduzem essa faceta de publicação oficiosa. A aproximação de Marques Abreu a

Gomes da Silva[463], com a colaboração directa de Alfredo de Magalhães, originaria uma amizade, até ao fim das suas vidas[464], que determinará o novo rumo do projecto editorial desta revista. A correspondência trocada entre estes dois homens, relacionada com restauro, divulgação do património cultural português e gestão da DGEMN, mostrava amizade, respeito e colaboração entre ambos e, em alguns casos, confidências de carácter 'político' da parte de Gomes da Silva, muitas vezes indisposto com alguma 'arrogância' dos ministros que o tutelavam. Esta correspondência permitirá aferir, e entender o perfil e o percurso deste homem discreto, de quem pouco se sabe.

> "Com os muitos e variados projectos que, em geral, os ministros novos trazem na cabeça, não sei ainda o que o actual ministro das Obras Públicas pensará dos Monumentos"[465] .
>
> "Os ministros que entram têm sempre a preocupação de modificar o que está, porque se consideram melhores que os antecessores; mas na sua ansia de reformadores prejudicam por vezes os serviços bem organizados."[466]

A actividade de propaganda patrimonial encontrava em Gomes da Silva um excelente coadjutor, pelo que Marques Abreu agradeceria "as palavras de louvor aos meus trabalhos de propaganda dos Monumentos Nacionais", acrescentando "que a publicação por mim dirigida se ocupará sempre, [...] dos serviços do estado, por intermédio de V. Exª, está prestando ao nosso património artístico e monumental."[467] Esta confiança, se por um lado os aproximaria, por outro 'legitimaria' a crescente intromissão de Marques Abreu em vários projectos de restauro em curso - salientamos o Museu de Guimarães e a igreja de S. Tiago de Coimbra - com o propósito de nuns proteger a DGEMN[468], noutros acelerar o

[463] Portuense, engenheiro militar, nomeado Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais devido às suas relações militares, manter-se-á neste lugar até 1960. Defende o restauro monumental segundo os princípios de reintegração estilística. Neto, M. (2010) Henrique Gomes da Silva (1890-1969). In.: Custódio, J. (coord.) *100 anos de Património: Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*. (p. 205). Lisboa: IGESPAR, IP.

[464] Carta de 10.1.1930 de MA para Gomes da Silva: "[...] enviei algumas obras de que sou editor e colaborador, sentindo não poder mandar-lhe outras por estarem de há muito esgotadas."

[465] Carta de 24.7.1932 de Gomes da Silva para MA: referia-se a Duarte Pacheco.

[466] Carta de 21.11.1932 de Gomes da Silva para MA.

[467] Carta de 25.2.1930, de MA para Gomes da Silva.

[468] Caso do Museu Alberto Sampaio: "Sobre o Museu Alberto Sampaio não creio que haja o propósito de apoucar os serviços do Estado e do meu bom Amigo, mas há pelo menos, o que já é

processo de restauro[469] e, no de Lourosa, construir todo um conjunto de propostas de restauro paralelo ao dos Monumentos do Norte (Fernandes, 2002 e 2006).

Também se verificariam pedidos específicos de apoio, como os referentes à divulgação da *A Arte em Portugal,* a construção de uma escola primária em Lourosa[470], proporcionar água a Pereira - localidade onde Marques Abreu nascera -, ou propostas de classificação de monumentos, onde destacaremos as de S. Pedro de Arganil, da Capela dos Ferreiros, em Oliveira do Hospital, e da igreja de Mileu, nos subúrbios da Guarda. Nestes três casos Marques Abreu facultaria as imagens necessárias para ilustrar o processo, que seriam entregues a Baltazar de Castro, a pedido de Gomes da Silva[471].

A franqueza e a amizade patentes nesta correspondência cresceria[472], testemunhadas na apreensão que o pedido de exoneração[473] de Gomes da Silva provocara, sendo, de imediato, reportado na *Ilustração Moderna*[474]:

> "À sua energia, […] organização e realização, se devem muitas reformas e melhoramentos que vincam o seu nome, como o do sr. dr. Alfredo de Magalhães, à obra patriótica do culto e restauração dos nossos monumentos.
>
> E a saída do sr. Eng.º Gomes da Silva, a efectuar-se, realiza-se numa hora grave, porque estão iniciados trabalhos de alta importância, como os de reconstituição da igreja de Lourosa, que grave desastre nacional seria não ser concluída."

---

condenável, a falta de reconhecimento dos serviços que se devem principalmente ao meu presado Amigo [...] Há tempos escrevi ao Guimarães, fazendo-lhe ver que não era justo que a imprensa falasse só dele e omitisse sempre o nome do Baltazar e a Direcção Geral. Pouca importância ligou às minhas palavras. Depois fui propositadamente a Guimarães, falar com um escritor e jornalista das minhas relações e foi depois disto que os correspondentes dos jornais do Porto, "Janeiro" e "Notícias", fizeram justiça a V Exª mas o nome do Baltazar, foi cortado nas redacções dos diários, segundo informação que recebi de Guimarães" - carta de 22.10.1930, de MA para Gomes da Silva.

[469] Caso de S. Tiago de Coimbra, onde António e Vasconcelos e António Augusto Gonçalves integrariam a Comissão de Obras, por proposta de Marques Abreu, que acompanharia de perto todo o restauro.

[470] Da autoria de Rogério de Azevedo e Baltazar de Castro. *Ilustração Moderna* nº 58, Nov-Dez 1932, 561-562 . A anterior era na própria igreja.

[471] A carta de 5.5.1930 elucidaria sobre a eficácia dos intervenientes, lembrando Gomes da Silva o necessário parecer do Conselho de Arte.

[472] Proposta de ingresso de Marques Abreu Jr na DGEMN – secção do Norte, em 1935, seguindo a norma processual.

[473] Esta questão será analisada mais à frente.

[474] *Ilustração Moderna* nº 54, de Jan/Fev de 1932, p. 401.

A primeira explicação avançada para esta decisão poderia estar relacionada com o restauro da Matriz de Barcelos[475],

> " É certo que a obra de Barcelos talvez tenha saído um pouco do restauro que estaria indicado, mas já mandei dizer ao Baltazar que estudasse o assunto para lhe dar pronto remédio.
>
> "Há certa gente com vontade de iniciar campanha contra a obra que se está realizando em Monumentos, mas os pobres diabos de vez em quando lembram-se que em toda a sua vida nada mais fizeram que criticar por aqueles processos [...] que se desfazem perante a orientação firme da Direcção geral que levará a cabo custe o que custar a obra de restauração de todos os Monumentos Nacionais."[476]

O pragmatismo desta atitude, embora apreciado por Marques Abreu, poderia ter tido outra leitura ministerial. Veremos que não será o caso.

Rejeitado o pedido de exoneração, assunto devidamente noticiado na *Ilustração Moderna*, os princípios norteadores da revista retomariam o seu curso:

> "Estamos numa época de utilitarismo grosseiro. O interesse mesquinho domina tudo. O brilho do oiro deslumbra os espíritos[...]. E hoje mais que nunca, [...] a Pátria [...]
>
> […] está metida no gosto da cobiça e na rudeza duma austera, apagada e vil tristeza. [...]."[477]
>
> "Infelizmente, não é norma seguida em nosso país reconhecer o mérito e o valor em quem os possui e dedicadamente zela o bem estar do Estado ou da colectividade."[478]

Esta visão, algo redutora, iria ser actualizada por um maior pragmatismo de Marques Abreu, que conciliaria o lado prático com alguns postulados teóricos determinados pelas diferentes situações com que iria deparar.

[475] Marques Abreu teria participação directa na campanha de restauro da Matriz de Barcelos, devidamente noticiada na *Palavra*, de 19.3.1910, revelando o papel da Junta da Paróquia para que, através da fotografia, pudesse testemunhar todos os aspectos da igreja. Esta situação seria esclarecida, numa carta de João de Sousa (de 9.3.1910) onde, em nome da Paróquia, diligenciaria a vinda de Marques Abreu, explicando que as fotografias seriam apresentadas a um arqueólogo convidado para projectar o respectivo restauro.
[476] Carta de 5.5.1930, de Gomes da Silva para MA.
[477] *Ilustração Moderna*. nº 1, Maio 1926, p. 25.
[478] *Ilustração Moderna* nº 55, Mar-Abr 1932, 420.

As páginas da *Ilustração Moderna* abrir-se-iam à História da Arte, apoiariam os responsáveis pela recuperação/restauro dos monumentos nacionais, divulgariam novos espaços museais e patrimoniais, utilizando como veículo privilegiado a fotografia. Os estudos caracterizar-se-iam pela imensa ilustração - fotografias, desenhos, plantas, ... -, num verdadeiro 'luxo' gráfico, bem orquestrado e melhor gravado. O aspecto visual, onde se destacariam as capas com uma imagem primorosamente reproduzida - fotografia ou gravura -, a cuidada paginação, a qualidade do papel, a dimensão das fotografias, quase sempre de página inteira, ou de duas por página, apelariam à visualidade e à sua contemplação, num modelo pouco usual em Portugal. O próprio preço, 7$50 por número, 36$50 por semestre ou 70$00 por ano, considerada a qualidade geral, era caro, mas concorrencial[479]. Bastava comparar o valor pedido por cada volume da *A Arte em Portugal*, idêntico. Marques Abreu confessaria a António de Vasconcelos que uma das zonas de maior implantação, leia-se de maior número de assinantes era, precisamente, Coimbra.

A fotografia e a sua capacidade de divulgação e atracção marcariam a excelente aceitação da *Ilustração Moderna* entre o público empenhado e preocupado pelo estado do nosso património. Gomes da Silva, apesar da insistência de Marques Abreu em aceitar gratuitamente a revista, faria questão de a assinar, quer a título pessoal, quer institucionalmente. A DGEMN disporia, assim, de várias colecções: a do Director-Geral, e as das Direcções do Norte e do Sul.[480]

Esta equidistância entre a DGEMN e a revista, a partir de fins de 1929, tivera origem nas visitas patrimoniais do ministro Alfredo de Magalhães, com elucidativa sequência fotográfica, legendada descritiva e extensivamente. As legendas, frequentemente, assumiriam o próprio texto noticioso, antecedidas por pequena nota introdutória. Se procedêssemos ao cálculo percentual do peso da fotografia sobre o do texto concluiríamos por um valor rondando, aproximadamente, os 65%, demonstrativo do programa editorial da *Ilustração Moderna*. Os artigos que se debruçariam sobre História da Arte, Património e

[479] Em manuscrito, de 1933, Marques Abreu afirma que nenhuma revista de arte "se pode aguentar além da meia dúzia de anos, sem que o Estado ou alguém a ampare financeiramente".
[480] Carta de 25.2.1933 de Gomes da Silva para MA: "As Direcções receberam os volumes que requisitaram, tendo já sido concedida a dotação necessária para a sua liquidação."

Restauro dispunham do maior número de ilustrações, confrontados com os que abordavam exposições de arte, colectivas ou individuais, exceptuando-se a de Cândido da Cunha.

Esta quase obsessão pelo uso da fotografia em larga escala, praticada em revistas congéneres internacionais, pode ser interpretada à luz de uma célebre citação de Moholy Nagy: "O analfabeto de amanhã não será aquele que ignora a escrita, mas o que ignora a fotografia,"[481] integrada numa mais lata acepção do papel da fotografia na sociedade capitalista de entre as duas guerras, tema analisado por Walter Benjamin na sua *Kleine Geschichte der Fotografie*, de 1931. Desconhecemos se Marques Abreu conheceria esta citação de Moholy-Nagy, ou o projecto Bauhaus, onde este era docente, mas o facto da *Ilustração Moderna* apostar na larga utilização da fotografia, de a legendar de uma forma que Benjamin entendia como a "literalização das condições de vida, e sem a qual todo a construção fotográfica permanece incerta"[482], poderá ter alguma sustentação, alicerçada no facto de termos encontrado, em sua casa, uma revista alemã dos anos 20 e 30 do séc. XX, a *Das Deutsche Lichtbild*[483], onde eram publicadas fotografias de vários autores ligados à Nova Objectividade e à Nova Visão[484]. Algumas das fotografias que Marques Abreu iria fixar de Lourosa podiam-se enquadrar nestes dois movimentos.

Com a criação da DGEMN aumentaria o número de artigos de opinião não identificados, mas associados à Direcção da revista, isto é, a Marques Abreu. A sua identificação foi possível graças à correspondência trocada entre Gomes da Silva e Marques Abreu, quando o primeiro se "queixa" dos excessivos, mas desnecessários, encómios que o segundo lhe presta. Pensamos, por outro lado, que

[481] «Fotografie ist Lichtgestaltung», Bauhaus, vol. II, nr. 1, Januar 1928, 5: "die grenzen der fotografie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der Analphabet der Zukunft sein."

[482] W. Benjamin, Petite Histoire de la Photographie, trad. A. Gunthert, *Études Photographiques* 1, Novembre 1996, 11 [tradução nossa].

[483] Publicada pela Verlag Robert & Bruno Schultz, de Berlim, entre 1927 e 1935, era uma revista de fotografia anual alemã, próxima dos enunciados estéticos da Bauhaus.

[484] Nova Objectividade (Neue Sachlichkeit), movimento artístico alemão, pretendia recuperar o valor dos objectos, sem manipulações nem interferências, lutando contra a excessiva experimentação da vanguarda. A Nova Visão, movimento internacional, procurava as novas referências na arte, com prioridade aos primeiros planos, em enquadramentos picados e contra-picados e em composições em diagonal. Vigil, J. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, instituciones*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L. (p. 421)

esta sequência de textos de divulgação das actividades da DGEMN preparava o caminho que Marques Abreu trilharia quando iniciar o estudo e projecto de restauro de S. Pedro de Lourosa. Esta inferência estava patente no progressivo discurso técnico usado por Marques Abreu nas suas cartas a Gomes da Silva, que o levaria, mais de uma vez, a 'pisar o risco', como era possível depreender pelo teor de algumas respostas. No entanto, era óbvia a sintonia entre os dois homens quanto á pedagogia do restauro adoptada por Gomes da Silva, que este explicitaria em carta datada de 10.8.1931, e que encontraremos, bastante atenuado, nos Boletins da DGEMN sobre a Igreja de Leça do Bailio e sobre os 15 anos da sua existência[485]:

> De facto, as orientações divergem e, nesta altura, tenho de emitir a minha opinião acerca das restaurações em monumentos e de um modo especial para a de Lourosa. Entendo que uma restauração deve fazer-se procurando restituir o monumento à sua traça primitiva. Podemos falhar nalguns pormenores por não termos elementos seguros, mas, naqueles em que não há dúvidas, não devemos deixar de executar a obra dando aos monumentos a sua forma primeira. Eu posso ter dúvidas sobre as frestas, a iconostasis e as abóbadas de Lourosa; mas sobre a sacristia e a torre é que estamos todos de acordo na sua não existência quando a Igreja foi construída. E, sendo assim, para que havemos de juntar ao monumento restaurado dependências que não existiam? Aqui tem [...] a pergunta que faço constantemente e cuja resposta, a meu ver, não pode ser senão aquela que eu lhe dou. Juntar ao Monumento quaisquer dependências pelas necessidades da vida moderna não é restauro, mas sim adaptarmo-nos ao meio, nós cuja missão de restauradores não se coaduna com as exigências do culto. É minha opinião que não ficando as Igrejas restauradas em condições de satisfazer as necessidades do culto, devem ser abandonadas pelo clero. Aqui fica o motivo porque não concordo com a sacristia nem com a torre muito próxima da Igreja. Há na parte de trás do monumento terreno que pertence ao Estado e, neste local, pode ser reconstruído o campanário completamente separado da Igreja. Quais são os inconvenientes que o meu Amigo encontra nesta solução ?" [sublinhado nosso][486]

[485] *Igreja de Leça do Bailio,* Nº 1, Setembro de 1935, DGEMN; *15 anos de Obras Públicas: 1932-1947*, DGEMN, Maio de 1948.
[486] Carta de 10.8.1931, de Gomes da Silva para MA.

Esta sua posição 'ideológica' originaria algumas fricções com Marques Abreu, quando este ultrapassaria as suas funções de presidente da Comissão Administrativa da obra de Lourosa, para a qual tinha sido nomeado, e as de director da *Ilustração Moderna*, verdadeiro patrocinador deste projecto de restauro paralelo ao do Estado (Fernandes, 2002).

De facto, Fernandes (2002) colocava Marques Abreu e os seus colaboradores encarregues do "estudo rigoroso e científico do monumento de Lourosa, incluindo a definição da planta final a adoptar", cabendo a Baltazar de Castro e à DGEMN "a intervenção no edifício" (Fernandes, 2002, 167). Esta aparente oposição não encontrava, de início, quaisquer obstáculos à sua concretização. Tal como Fernandes concluíra, Baltazar de Castro e Marques Abreu partilhavam posições comuns quanto ao restauro, em termos teóricos. Na prática, pela análise do espólio de Marques Abreu, era possível compreender a teia de complexidades que ambos iriam tecendo para conduzir os seus projectos a bom termo. Este autor questionava as bases teóricas e científicas, no campo do restauro e da história da arte, que faltariam a Marques Abreu, como considerava a sua ruptura com Baltazar de Castro insuficiente para a desistência do projecto editorial da *Ilustração Moderna* (Fernandes, 2002, 172). Sem esse espólio epistolar, que Marques Abreu guardara, não teria sido possível reconstruir todo o historial relacionado com o restauro de Lourosa.

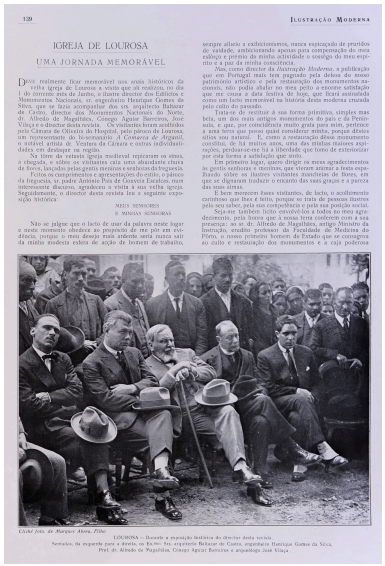
É nossa convicção que o financiamento necessário para este estudo fora garantido pela *Ilustração Moderna,* onde se incluíam as viagens de José Vilaça, autor dos desenhos e plantas publicados na revista, a Espanha[487], as deslocações a Lourosa - foram inúmeras as realizadas por Marques Abreu -, e a outros locais, cujas investigações esclarecessem este restauro, a realização das muitas colecções de fotografias que realizaria para Gomes da Silva, José Pessanha ou Aguiar Barreiros, ou para ele próprio - ajuizando, por comparação, o antes, o durante e o depois das diferentes fases do restauro, em permanente actualização gráfica.

Este processo de Lourosa, extremamente complexo por ser um templo de difícil contextualização histórica e artística, levantando inúmeras dúvidas,

[487] Visitaria Santa Comba de Bande, San Miguel de Celanova e San Pedro de las Rocas.

motivaria uma abordagem delicada por Marques Abreu. Uma prevista deslocação a Lourosa, a primeira em que Gomes da Silva estaria presente como Director Geral, em Junho de 1930, seria meticulosamente preparada pelo editor/fotógrafo [488], antecedida de viagem preparatória em 18 de Maio.

Preparar-se-ia o momento solene que iniciava, oficialmente, o processo de restauro de Lourosa, com a presença de Gomes da Silva, Alfredo de Magalhães, Baltazar de Castro, José Vilaça e Aguiar Barreiros, apresentado por um sentido discurso de Marques Abreu e devidamente noticiado na *Ilustração Moderna* nº 44 - *Igreja de Lourosa: uma Jornada Memorável*. O discurso reviveria o momento da descoberta do monumento - 1909 ou 1910 -, as três visitas de Joaquim de Vasconcelos e os artigos que iria publicar na *Arte*, em 1911 e 1912, as vicissitudes relacionadas com um monumento de difícil caracterização em território nacional, carecendo de estudos aprofundados, antes de se iniciar o respectivo restauro. Estas questões encontrariam, na *Ilustração Moderna*, espaço aberto para os artigos, fotografias, plantas, desenhos e contactos com diversos investigadores nacionais e estrangeiros - José Pessanha, Gomez-Moreno, Helmut Schlunk -, publicação de cartas, justificando o empenho posto nas diferentes propostas que determinariam as diferentes opções para o restauro. Neste campo, o estudo de Fernandes foi referencial, esmiuçando a documentação existente na DGEMN e a proporcionada pela *Ilustração Moderna*.


120 ILUSTRAÇÃO MODERNA

IGREJA DE LOUROSA

UMA JORNADA MEMORÁVEL

Fig. 140 - *Uma Jornada Memorável* Jun 1930

As restantes campanhas de restauro, empreendidas no Centro e Norte do país, debaixo da tutela dos Monumentos do Norte, dirigidas por Baltazar de Castro, seriam devidamente noticiadas pela revista. As fotografias, que as ilustravam, destacavam intervenientes e investigadores, sempre em poses de

[488] Carta de 15.5.1930, de MA para Gomes da Silva: "[...] Me informar se podemos estabelecer definitivamente o dia 1 de Junho para a nossa ida a Lourosa, como é desejo do Sr. D. J. Pessanha e no caso afirmativo se concorda com o seguinte programa: chegada a Coimbra a 31 de Maio, dormir ali e partir para Lourosa no domingo de manhã de modo a estarmos lá às 10.30 h para termos tempo de passar uma rápida visita ao monumento, almoçar e fazer uma segunda visita à igreja para em seguida haver troca de impressões sobre o plano de restauração, etc.."

grande contenção intelectual, observando e analisando estruturas parietais, pilares, coberturas, plantas, desenhos, apoiadas em legendas longas e detalhadas:

> "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."[489]

Dado o considerável volume de documentação de que dispúnhamos, e pela necessidade de estabelecer paralelos entre esta e a da *Ilustração Moderna*, decidimos implementar uma abordagem sequencial, por proporcionar um melhor entendimento de todo este enredo. Iniciada a campanha de restauro, em Junho de 1930, fora criada a Comissão Administrativa, composta por três pessoas, sendo presidente Marques Abreu - a conselho de Gomes da Silva -, acompanhado por Baltazar de Castro - obrigatoriamente - e Abílio Madeira dos Santos - residente em Lourosa -. Entre Maio/Junho de 1930 e finais de 1932, quando as obras, supostamente, seriam dadas por concluídas, muita tinta correria e muitos dissabores sofreria Marques Abreu. A *Ilustração Moderna* empreenderia uma campanha extremamente bem estruturada de divulgação dos diferentes projectos e etapas que iriam surgindo, a que as cartas dariam a devida interpretação.

Pequena cronologia dos artigos na Ilustração Moderna:

- Fevereiro 1928, nº 40: "O Culto dos Monumentos", texto da Direcção, não assinado; "Arquitecto José Vilaça", texto de Aguiar Barreiros; "A Igreja de Lourosa", texto de José Pessanha, com 10 desenhos e plantas de J. Vilaça.

- Abril 1930, nº 42: "Uma viagem de estudo", texto de Aguiar Barreiros, com 11 desenhos e plantas de J. Vilaça.

- Junho 1930, nº 44: "A Igreja de Lourosa: uma jornada memorável", texto da Direcção, não assinado, com diversas fotografias, destacando-se o retrato conjunto dos principais actores do restauro.

[489] *Ilustração Moderna*, nº 41, Março 1930.

- Agosto 1930, nº 46: "Melhoramento importante" - escola primária de Lourosa, com 4 desenhos de Rogério de Azevedo e Baltazar de Castro, texto não assinado; "Conservação dos Monumentos", texto de Garcez Teixeira.

- Novembro 1930, nº 47: "A Igreja de Lourosa - o estado dos trabalhos de restauração", texto da Direcção, não assinado, com 5 fotografias.

- Janeiro-Fevereiro 1931, nº 49: "Monumento Cristão da civilização árabe", artigo de Fortunato de Almeida, com uma fotografia.

- Março-Abril 1931, nº 50: "Monumentos Nacionais-prossegue com grande actividade a obra de restauro e reconstituição", texto da Direcção, não assinado.

- Julho-Agosto 1931, nº 52: "A caminho de Lourosa (a restauração do vetusto monumento)", texto da Direcção, não assinado, com 20 fotografias.

- Novembro-Dezembro 1931, nº 53: "Monumentos Nacionais - a obra do seu ilustre Director Geral", texto da Direcção, não assinado, com uma fotografia que exibe os participantes da viagem de Gomes da Silva a Lourosa. "Igreja de Lourosa - subsídios para a sua restauração: o projecto de José Vilaça", texto da Direcção, não assinado. "Memória justificativa do projecto de restauração da igreja de S. Pedro de Lourosa", texto de José Vilaça, com 11 desenhos de fachadas, secções, perspectiva, planta e projecção dos tectos.

- Janeiro-Fevereiro 1932, nº 54: "Igreja de Lourosa: A visita do Sr. Prof. Gomez Moreno a Portugal e o projecto de restauração do Sr. J. Vilaça", texto da Direcção, não assinado; "Edifícios e Monumentos Nacionais - Eng. Henrique Gomes da Silva", texto da Direcção, não assinado.

- Março-Abril 1932, nº 55: "Igreja de Lourosa: ainda a visita do Sr. Prof. Gomez Moreno - esclarecimento oportuno", texto da Direcção, não assinado, com 16 desenhos e uma fotografia; "Edifícios e Monumentos Nacionais - Eng. Henrique Gomes da Silva", texto da Direcção, não assinado.

- Novembro-Dezembro 1932, nº 58: "Monumentos Nacionais", Alfredo de Magalhães; "Dr. Helmut Schlunk - a sua visita à Igreja Moçárabe de Lourosa", texto da Direcção, não assinado, com uma fotografia; "Uma escola em Lourosa",

texto da Direcção, não assinado; "O Professor Gomez Moreno e a sua última visita a Portugal", texto da Direcção, não assinado.

Constatámos um grande número de notícias/artigos não assinados, atribuíveis à Direcção da Revista, e que considerámos terem sido escritos por Marques Abreu, por dois motivos: o primeiro, por alguns desses artigos terem motivado uma resposta de Gomes da Silva sobre o seu excessivo tom laudatório; segundo, porque encontrámos os rascunhos de alguns desses textos no seu espólio. Este constante elogio, na *Ilustração Moderna*, poderia ser interpretado como um mecanismo de pressão sobre Gomes da Silva para atingir os seus fins, numa conjecturada troca de serviços: a divulgação massiva da actuação da DGEMN em troco de apoio nos projectos de restauro em que Marques Abreu se encontraria empenhado. A correspondência ilustrava esta situação de forma muito clara. Por exemplo, Marques Abreu proporia a publicação duma lista dos monumentos nacionais [490], baseada no catálogo editado pelo Conselho de Arte da 1ª circunscrição - Lisboa, demonstrativa da actividade classificatória da DGEMN. Esta lista seria acompanhada por outros pedidos, como a descrição das diversas intervenções nos monumentos nacionais[491], que Gomes da Silva se apressaria a enviar, em muitos casos manuscrita, dando-lhe o aval institucional que confirmaria o estado das obras em curso em todo o país.

5.3. S. PEDRO DE LOUROSA

S. Pedro de Lourosa, pequena igreja pré-românica, localizada no concelho de Oliveira do Hospital, terá sido 'descoberta', provavelmente, em finais de 1908, por António Augusto Gonçalves e António de Vasconcelos, quando passeavam por esta zona. Posteriormente, Marques Abreu, ao passar na estrada, em 1910 ou 1911, divisara uma torre sineira que lhe despertara a curiosidade. Sendo habitante da zona, desconhecia esta igreja, pelo que se deslocaria para a fotografar. Estas primeiras fotografias conhecidas seriam apresentadas a Joaquim de Vasconcelos.

[490] Carta de 21.4.1930, de MA a Gomes da Silva.
[491] Gomes da Silva responderia, a 5 de Maio, que pode considerar aquela lista "como sendo nota enviada pela minha Direcção Geral".

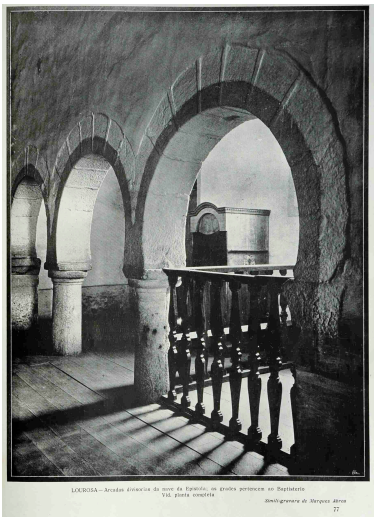


Fig. 141 - Lourosa 1910. Foto MA

Perante esta novidade arquitectónica em território nacional, visitá-la-ia em três viagens, efectuadas entre Outubro de 1911 e inícios de 1912, e escreveria um longo artigo, publicado em três números da *Arte*,[492] onde procederia à análise histórica e artística do edifício, socorrendo-se de plantas, desenhos e escorços que efectuara nessas visitas, e apoiando-se nos estudos de Lampérez y Roméa. Vergílio Correia visitaria, igualmente, Lourosa, produzindo um conjunto de artigos que seriam publicados na *Folha de Oliveira,* em 1911. Estes dois autores estariam no centro de uma pequena polémica sobre a primazia da descoberta e da sua divulgação, questão abordada por Fernandes (2002). O processo de classificação como monumento nacional culminaria no Decreto nº 2445, de 14 de Junho de 1916, sendo Ministro da Instrução Pública Joaquim Pedro Martins. Este processo de classificação fora antecedido por estudo de José Pessanha, publicado na *Terra Portuguesa*[493], tendo sido então acompanhado por Marques Abreu, em Maio de 1916.

Desde então, Lourosa fora alvo de algumas tentativas de restauro, que Fernandes elencou (2002). Mas será com a DGEMN que o projecto de restauro ganha protagonismo, com o evidente apoio da *Ilustração Moderna*, que verá nele o desenlace definitivo e uma possibilidade de participação directa, que não iria enjeitar.

Assim, em 1930, iniciar-se-ia a aproximação de Marques Abreu a Gomes da Silva, quando pediria para que fosse reservada verba para o restauro de Lourosa, pois "desejava que aquela obra, no caso de se fazer, não levasse muito tempo, visto que nos fica muito distante."[494] No mesmo dia, Gomes da Silva proporia a ida a Lourosa, a 4 de Maio, no que seria a sua primeira visita. Dada a necessidade da presença de José Pessanha, a data seria diferida, pois "sem o voto dele e dos

[492] *Arte*, nos 82 (Outubro 1911), 83 (Novembro 1911) e 87 (Março 1912).
[493] *Terra Portuguesa*, nos 9 (Outubro de 1916), 10-11 (Novembro-Dezembro de 1916) e 15 e 16 (Abril-Maio de 1917).
[494] Carta de 7 de Abril de 1930, de MA para Gomes da Silva.

seus colegas do Conselho de Arte não convém tratarmos daquela restauração que é de muita responsabilidade"[495].

Por outro lado, a presença de Baltazar de Castro, José Vilaça e Aguiar Barreiros seria útil para esclarecer o plano de restauro. Acrescentaria, na *Ilustração Moderna* nº 42, Abril de 1930, que "será publicado o estudo que o Vilaça fez na Espanha, onde viu S. Comba de Bande, S. Miguel de Celanova e S. Pedro das Rocas. [...] que muito esclareceram o problema de Lourosa".

Prosseguiriam os preparativos desta visita. Gomes da Silva contactaria José Pessanha, enquanto Marques Abreu faria o mesmo com os restantes acompanhantes.[496] A necessária presença de Baltazar de Castro em Lourosa era avançada para 17 ou 18 de Maio, mas este recordaria que estaria na Guarda, Gouveia e Coimbra - onde Lourosa se integrava -, em visita a várias obras[497]. Perante a necessidade da presença dos dois principais responsáveis das obras de restauro de Lourosa, Marques Abreu corrigiria a ida a Lourosa para 1 de Junho[498], a pedido de José Pessanha, que confirmaria assim a sua presença em Lourosa. Marques Abreu calendarizaria o programa da visita ao pormenor.[499] A intensa participação e organização da visita mostraria o completo controle operacional de Marques Abreu sobre este projecto.

A presença do Director Geral nesta zona proporcionaria a Marques Abreu delinear um percurso "à parte alta das Beiras", de modo a conhecer os monumentos e as condições em que se encontravam.

A deslocação de Gomes da Silva era importante para a revista, pois permitir-lhe-ia publicar um "artigo histórico sobre a igreja de Lourosa que estou preparando." Para garantir maior impacto junto dos seus leitores e credibilizar o texto e a acção efectiva da DGEMN, acrescentaria que "interessava-me saber se [...] dispõe já de verba para as obras e qual a quantia de que poderá dispor. Claro

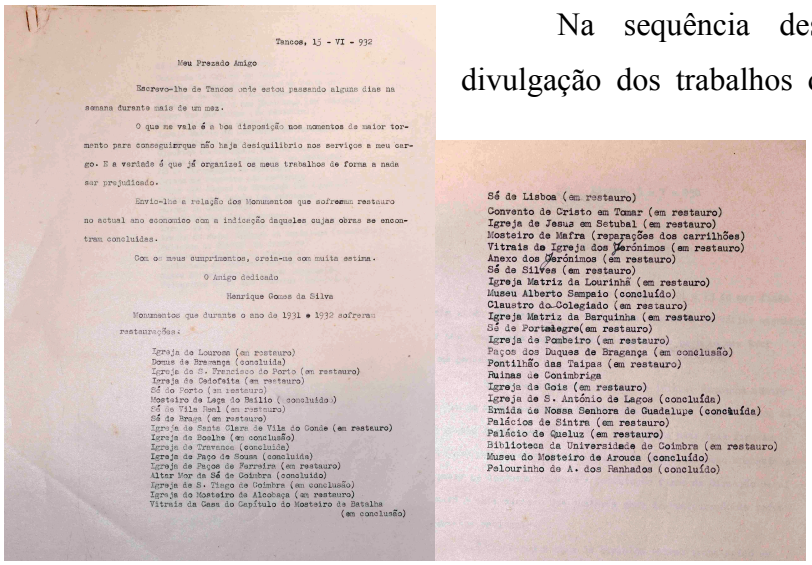
[495] Carta de 23 de Abril de 1930, de MA para Gomes da Silva.
[496] Na resposta, de 5 de Maio, Gomes da Silva concorda com a data de 4 de Junho de 1930.
[497] Carta de 8 de Maio de 1930, de Baltazar de Castro para MA.
[498] Carta de 9 de Maio de 1930, de MA para Gomes da Silva.
[499] Carta de 15 de Maio de 1930, de MA para Gomes da Silva: "chegada a Coimbra no dia 31 de Maio, dormir ali e partir para Lourosa no domingo de manhã" para se chegar às 10.30h, visitar o monumento, "almoçar e fazer uma segunda visita à igreja para em seguida haver troca de impressões sobre o plano de restauração, [...]".

está que, se esta informação não puder ser fornecida eu arranjar-me-ei sem ela."[500]

Sabendo das dificuldades em 'controlar' Baltazar de Castro, recordar-lhe-ia, confidencialmente, que estaria em Lourosa a 31 de Maio[501]. Estas 'pressões' continuariam no sentido de Gomes da Silva autorizar a presença de Baltazar de Castro em Lourosa, para que este se pudesse reunir com Vilaça para "trocarem impressões",[502] e propondo transportá-lo, e a José Pessanha, de Coimbra para Lourosa. A organização de uma, aparente, simples visita a Lourosa encerraria fins mais determinados, detectáveis nos termos em que Marques Abreu se dirigiria a Gomes da Silva, controlando a operação, para garantir o seu sucesso, isto é, que o restauro se iniciaria sem mais demora.[503]

De facto, logo após a "Jornada Memorável" em Lourosa, e da decisão de se iniciarem os trabalhos, Marques Abreu rogar-lhe-ia "[...] a fineza de orientar o Baltazar de modo a que dê a ordem para se efectuarem as sondagens que se combinaram" [504], o que prenunciaria que não tinham sido, desde logo, equacionadas ou começadas. Na mesma carta, e recordando a falta da escola primária em Lourosa, proporia que fosse "[...]das mais pequenas. Pode ser um modelo simples mas gracioso, visto que, começa ir ali muita gente, mas nada de complicações impróprias para a vida simples das aldeias."[505] A dimensão e simplicidade do edifício não deveria impedir a vertente estética, confirmada pelo projecto final, da dupla autoria de Rogério de Azevedo e de Baltazar de Castro, apresentado na *Ilustração Moderna* nº 46, de Agosto 1930.

[500] Carta de 15 de Maio de 1930, de MA para Gomes da Silva.
[501] Carta de 17 de Maio, de MA para Baltazar de Castro: "Faça favor de tomar nota que a nossa ida a Lourosa é no dia 31 de manhã."
[502] Carta de 23 de Maio, de MA para Gomes da Silva: "O senhor Baltazar de Castro diz, e nisso parece ter razão, que não pode comparecer em Lourosa sem que o meu Exmº Amigo dê ordens para isso, portanto pedia-lhe o favor de lhe dar as suas ordens".
[503] Carta de 23 de Maio, de MA para Gomes da Silva: "Não levará já muito tempo, que possamos falar sobre assuntos de interesse para o melhor andamento dos serviços de restauração dos monumentos, cá do norte."
[504] Carta de 9 de Junho, de MA para Gomes da Silva: "Como um mês passa quase como um relampago, é bom ir pensando no modo de evitar novas interrupções".
[505] Carta de 9 de Junho, de MA para Gomes da Silva.



Tancos, 15 - VI - 932

Meu Prezado Amigo

Escrevo-lhe de Tancos onde estou passando alguns dias na semana durante mais de um mez.

O que me vale é a boa disposição nos momentos de maior tormento para conseguirmos não haja desiquilibrio nos serviços e meu cargo. E a verdade é que já organizei os meus trabalhos de forma a nada ser prejudicado.

Envio-lhe a relação dos Monumentos que sofreram restauro no actual ano economico com a indicação daquelas cujas obras se encontram concluidas.

Com os meus cumprimentos, creia-me com muita estima.

O Amigo dedicado

Henrique Gomes da Silva

Monumentos que durante o ano de 1931 e 1932 sofreram restaurações:

Igreja de Lourosa (em restauro)
Domus de Bremança (concluida)
Igreja de S. Francisco do Porto (em restauro)
Igreja da Cedofeita (em restauro)
Sé do Porto (em restauro)
Mosteiro da Leça do Bailio (concluido)
Sé de Vila Real (em restauro)
Sé de Braga (em restauro)
Igreja de Santa Clara de Vila do Conde (em restauro)
Igreja de Roalhe (em conclusão)
Igreja de Trevanca (concluida)
Igreja de Paço de Sousa (concluida)
Igreja de Paços de Ferreira (em restauro)
Altar Mor da Sé de Coimbra (concluido)
Igreja de S. Tiago de Coimbra (em conclusão)
Igreja do Mosteiro de Alcobaça (em restauro)
Vitrais da Casa do Capitulo do Mosteiro da Batalha (em conclusão)

Sé de Lisboa (em restauro)
Convento de Cristo em Tomar (em restauro)
Igreja de Jesus em Setubal (em restauro)
Mosteiro de Mafra (reparações dos carrilhões)
Vitrais da Igreja dos Jerónimos (em restauro)
Anexo dos Jerónimos (em restauro)
Sé de Silves (em restauro)
Igreja Matriz da Lourinhã (em restauro)
Museu Alberto Sampaio (concluído)
Claustro do Colegiado (em restauro)
Igreja Matriz da Barquinha (em restauro)
Sé de Portalegre(em restauro)
Igreja de Pombeiro (em restauro)
Paços dos Duques de Bragança (em conclusão)
Pontilhão das Taipas (em restauro)
Ruinas de Conimbriga
Igreja da Gois (em restauro)
Igreja de S. António de Lagos (concluída)
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe (concluída)
Palácios de Sintra (em restauro)
Palácio de Queluz (em restauro)
Biblioteca da Universidade de Coimbra (em restauro)
Museu do Mosteiro de Arouca (concluído)
Pelourinho de A. dos Banhados (concluído)

Fig. 142 - Lista oficiosa dos restauros da DGEMN

Na sequência deste interesse pela divulgação dos trabalhos de restauro, Gomes da Silva enviaria, a Marques Abreu, "uma lista de monumentos para restauro pela DGEMN", que seria publicada na *Ilustração Moderna* nº 45, de Julho 1930,

> "Igreja de S. Francisco do Porto; Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães; Citânia de Briteiros; Igreja de Paço de Sousa; Sé Catedral da Guarda; Igreja de S. Salvador de Bravães; Igreja de S. Gens de Boelhe; Igreja de S. Pedro de Ferreira; Igreja de S. Martinho da Cedofeita; Igreja de Santa Clara de Vila do Conde; Igreja da Serra do Pilar; Igreja de S. Pedro de Lourosa; Igreja de S. Tiago de Coimbra; Igreja do Mosteiro de Pombeiro; Igreja do Mosteiro de Alcobaça; Igreja de Santo Cristo do Outeiro (Bragança, à mão); Sé de Vila Real; Igreja de Roriz; Sé de Braga; Sé de Lisboa; Mosteiro dos Jerónimos; Convento de Cristo em Tomar; Igreja de S. Vicente em Lisboa; Mosteiro de Mafra; Igreja Matriz da Golegã; Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe (Vila Real, à mão); Palácios de Sintra e Queluz; Sé do Porto; Leça do Balio. Vão também ser feitos estudos para a restauração do Pontelhão das Taipas, Castelo de Guimarães e Palácio dos Duques de Bragança."[506]

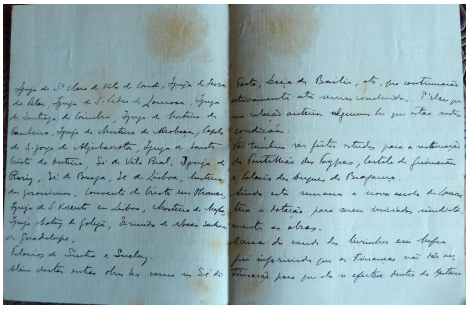


Fig. 143 - Lista manuscrita dos monumentos

O rigor da lista assinalava o peso da divulgação mediática que Gomes da Silva atribuía à acção do seu organismo. A confiança depositada em Marques Abreu era a garantia de que o seu pedido seria atendido e divulgado, e revelava o prestígio da revista

[506] Carta de 1.7.1930, de Gomes da Silva para MA.

nesta área. A DGEMN, instituição recente e relativamente pouco conhecida, não disporia de meios ou canais de divulgação próprios, e, como Gomes da Silva já registara, "Há certa gente com vontade de iniciar campanha contra a obra que se está realizando em Monumentos." [507]

A relação de trabalho recíproca ia-se adensando e originando novas situações, por exemplo, quando Marques Abreu expôs a sua leitura da planta da igreja e teorizara sobre a dimensão e complexidade do pequeno templo, revelando conhecimentos teóricos e bibliográficos que não lhe tinham sido reconhecidos pelos diferentes autores que sobre Lourosa se pronunciariam (Fernandes, 2002, 167 e 172):

> "Por umas pesquisas que lá se fizeram estou convencido que todas as plantas até hoje executadas, estão erradas. Inclino-me a que a planta de Lourosa é duma simplicidade extraordinária. Talvez nunca a igreja tivesse presbitério nem o nártex, e sendo assim perde parte do efeito artístico mas torna-se dum aspecto arcaico muito curioso. Aguardo [...] o livro de Gomez Moreno sobre as igrejas espanholas contemporâneas da de Lourosa, que mandei vir para confronto."[508]

Estes conhecimentos, sobre arquitectura medieval portuguesa, teriam sido adquiridos durante o longo convívio com Joaquim de Vasconcelos e com outros investigadores, como se poderia aferir pelo conteúdo da carta dirigida a José Pessanha[509] sobre a estrutura da porta da sacristia de Lourosa. Por outro lado, a aquisição de uma obra tão específica como *Iglesias Mozárabes*, de Gomez-Moreno, publicada em 1919,[510] era demonstrativa da actualidade dos seus conhecimentos de História da Arte ibérica, permitindo-lhe, e à sua equipe, encontrar elementos de comparação entre as igrejas espanholas e Lourosa. A viagem a Espanha empreendida por Vilaça culminaria na aquisição das *Iglesias Mozárabes*, de Gomez-Moreno, e no contacto pessoal com o seu autor, garantindo uma maior argumentação na interpretação e compreensão da estrutura da igreja,

[507] Carta de 5 de Maio de 1930, de Gomes da Silva para MA.
[508] Carta de 8 de Julho de 1930, de MA para Gomes da Silva.
[509] Carta de 19.10.1916, de MA para José Pessanha. V. supra p. 98.
[510] Esta obra tinha três fotografias suas relativas a S. Pedro de Balsemão.

legitimando as diversas plantas e propostas de restauro que fossem surgindo. Esta diligência era justificada por Marques Abreu:

> "Àcerca de Lourosa, falta ainda fazer as últimas escavações que serão decisivas para o projecto definitivo. Mandei vir de Espanha o livro de Gomes Moreno, que se ocupa das igrejas contemporâneas da de Lourosa. Nessa obra notabilíssima, onde se acha incorporado o nosso monumento representado por três fotografias fornecidas por mim, encontram-se elementos preciosos para o estudo definitivo de Lourosa, mas esbarra-se sempre com a dificuldade da originalidade do nosso monumento."[511]

A situação densificar-se-ia, pois Gomes da Silva aconselhava algumas intervenções em Lourosa, "enquanto não me é apresentado o projecto definitivo. E como depois da visita feita se tornava necessário demonstrar que o Estado se interessa pelos monumentos",[512] esperava que fossem concluídas, acompanhadas por Marques Abreu. A sequência de cartas exemplificaria o interesse de ambos neste projecto, permanentemente noticiado na *Ilustração Moderna,* e exposto à opinião pública. Estas obras deveriam ser realizadas por Baltazar de Castro, credibilizando a acção da DGEMN com a presença de um alto funcionário, responsável pelas muitas obras da região Norte, e com particular evidência nesta singular situação.[513]

A obrigatoriedade da apresentação de uma planta dependeria da aprovação pelo Conselho de Arte e Arqueologia, na pessoa de José Pessanha, vogal indicado para acompanhar os trabalhos de restauro.[514]

Marques Abreu preferiria as propostas de Aguiar Barreiros sobre a planta mas, na sua ausência, ter-se-ia de cingir às observações de Pessanha. O apertado controle que exerceria na apresentação das plantas, fossem de José Vilaça ou de Baltazar de Castro, mostrariam alguém ciente da sua posição de presidente da Comissão de Acompanhamento, consciente dos atrasos associados a estes

[511] Carta dirigida a Gomes da Silva, de 1 de Agosto de 1930.
[512] Carta de 30.7.1930, de Gomes da Silva para MA.
[513] As obras só poderiam ser realizadas depois de 10 de Agosto, festa da aldeia.
[514] Carta de 13 de Outubro: Marques Abreu esclarece Gomes da Silva sobre o atraso da planta 'definitiva', de José Vilaça.

projectos, e do controle presencial que garantiria o normal decurso das obras, além da preocupação associada à sempre evasiva aprovação de projectos pelo Conselho de Arte e Arqueologia:

> "Dediquei-me ultimamente ao estudo da igreja de Lourosa e aguardo que o Vilaça chegue de fora e me entregue a obra de Gomes Moreno para fazer umas comparações entre o templo de Lourosa e outros espanhois contemporâneos. Muito obrigado por ter dado ordem ao Baltazar para executar a planta de Lourosa com prontidão. É conveniente que ele faça o esboço e mo entregue ou o mande directamente ao sr. D. José Pessanha ou ao meu Amigo para fazer o favor de trocar impressões com aquele vogal do Conselho d'Arte. Foi isto que combinei com aquele meu Amigo para o projecto ir para conselho já com a certeza de que será aprovado. Há dúvidas sobre a fachada e o arco triunfal, mas esclarecer-se-ão".[515]

O empenho demonstrado por Marques Abreu, a sua capacidade de manobra de bastidor, no intuito de conseguir o rápido desenlace da sua Lourosa, levá-lo-ia a dirigir-se directamente a José Pessanha, onde anteciparia uma série de alternativas arquitectónicas e estruturais, devidamente fundamentadas pelos principais intervenientes no restauro, evitando as questões que o poderiam atrasar:

> "Sobre Lourosa estamos dependentes da planta, que será feita pelo Baltazar no caso do Vilaça não a poder tratar disso. Pareceu-me que [...] admitiu a possibilidade não só de ter existido o arco triunfal onde apareceram os vestígios seguros da sua existência, mas ainda outro mais adiante na terminação do transepto. Neste caso, o segundo arco devia ser da altura do primeiro e, nestas condições, era forçoso que as absidíolas tivessem também arcos, pois seria a única forma de garantir a estabilidade do arco da ábside. Realmente, para o complemento da planta e estética do monumento, parece que assim devia ser. O Baltazar é de opinião que a ábside e absidíolos não podiam ser abobadados devido à pouca grossura das paredes verificada nos alicerces que apareceram. Não devendo desprezar-se a tradição, falta-nos agora outro elemento que satisfaça a este ponto: como é que "a capela-mor era tão baixa que o padre ao levantar a hostia quase tocava com ela no tecto"? Relativamente ao nartex inclino-me, como o meu presado Amigo, a que a porta principal lhe pertencesse.

[515] Carta de 13.10.1930, de Marques Abreu para Gomes da Silva.

> [...] resolver todas as dúvidas com o confronto entre o nosso monumento e os espanhois. Felizmente devemos a Gomez Moreno preciosos elementos para isso. [...]".[516]

Conhecendo o comportamento do Conselho, Marques Abreu decidiria levantar nova planta de Lourosa, prevendo deslocação a 29 de Outubro. Encontraríamos esta atitude, de homem de actos, noutros restauros, como em S. Tiago de Coimbra ou no Museu de Guimarães. De facto, em Lourosa "o Baltazar e o [arquitecto] Areal levantaram mais uma planta do glorioso Monumento. Espero que dentro de breves dias o Baltazar tenha o projecto definitivo, e que as obras comecem com a possível brevidade, [...] "[517].

Marques Abreu iria articular o futuro relacionamento entre José Pessanha e Gomes da Silva, que se desconheciam, num encontro, ocorrido em Novembro, que permitiria trocas de impressões e um estreitamento de posições quanto às soluções de restauro. A elaboração da planta de Lourosa continuaria difícil, embora se verificassem algumas melhorias, apesar da ausência de Baltazar de Castro no estrangeiro. A preocupação com o desenrolar de um projecto com tantas incógnitas determinaria grande prudência de parte a parte:

> "[...] embora fosse aprovada condicionalmente visto haver dúvidas na parte ocidental, podia-se ir tratando da capela-mor. Uma coisa muito importante em que o Baltazar falou, foi na ida para Lourosa, dum pedreiro habituado a trabalhar a pedra para os monumentos. Peço ao meu presado Amigo a fineza de insistir com ele na ida deste artífice, que será um guia precioso para os operários de lá, que só consideram obra perfeita, quando lavram a pedra com a mesma lisura com que um carpinteiro aplaina uma tábua, o que na verdade é condenável sob o ponto de vista d'arte."[518]

A obra de Gomez Moreno transformar-se-ia num guia, sendo compreensível a sua consulta por Baltazar de Castro. Não só esta não se verificaria, como Marques Abreu sentia o seu progressivo afastamento. Esta mudança de

[516] Carta de 22.10.1930 de MA para José Pessanha.
[517] Carta de 3.11.1930, de MA para Gomes da Silva.
[518] Carta de 19.11.1930, de MA para Gomes da Silva.

orientação é exteriorizada ao afirmar que se deslocaria a Lourosa para proceder a novos exames que poderiam esclarecer sobre as alterações a introduzir. Falava em nome próprio, assumindo de novo o comando das operações, na ausência, fortuita ou real, de Baltazar de Castro. Esta mudança de atitude obrigá-lo-ia a investir em nova bibliogafia de Gomez-Moreno, aceite como único autor credível e fundamentado nesta matéria:

> "Mandei perguntar ao Dr. Pedro Vitorino se a obra de Gomez Moreno lhe tinha sido pedida emprestada, para consulta, e respondeu que não, [...] Vê-se que o assunto está posto de lado e não admira que isto suceda porque há o despeito e o propósito de não ter considerações por mim. [...] Não me pode magoar porque tenho recebido sempre [...] provas de consideração e estima daqueles que [...] estão em condições de serem Mestres e orientadores das pessoas que aqui no Norte têm de olhar pelos Monumentos Nacionais. Relativamente ao caso de Lourosa, parecia-me acertada a ideia do meu presado Amigo, em mandar fazer a planta só da parte oriental, e [...] podia combinar um encontro com o Sr. D. José Pessanha. [...] Estou esperançado que no próximo exame a Lourosa poderei colher novos e importantes elementos para o estudo do monumento. Logo que lá vá informarei [...] do resultado das minha observações. [...] mandei hoje para Madrid mais quarenta pesetas, ou sejam cento e tal escudos, para adquirir novos volumes da obra de Gomez Moreno, por ser indispensável para o estudo da igreja de Lourosa."[519]

O caso de Lourosa levaria Marques Abreu a estudar e a fotografar os diversos elementos que poderiam ajudar à solução do projecto de restauro. Neste sentido, a forma de abordar e enquadrar a igreja e os seus elementos estruturantes, conduzi-lo-ia a novos enquadramentos e a experimentações que o aproximariam, pensamos que não conscientemente, das propostas estéticas da Nova Objectividade, num despojamento composicional, onde os elementos pétreos seriam usados como denunciadores das diferentes etapas da intervenção da DGEMN.

O permanente acompanhamento, o investimento em obras de referência, em fotografia, em viagens, no apoio logístico a José Vilaça, demonstrariam o

[519] carta de 21.11.1930, de MA para Gomes da Silva.

papel capital, não só de coordenador e de investigador, mas também de patrocinador. Recordando os seus grandes mestres - Joaquim de Vasconcelos, António Augusto Gonçalves e José Pessanha -, acrescentaria que existe

> "[...] uma pleiade de homens novos dedicados ao estudo do nosso património artístico-monumental, mas falta-lhes a soma de conhecimentos que só em longos anos de persistente estudo se pode adquirir. Depois a época em que vivemos é destrambelhada no mais alto grau, sendo difícil encontrar uma pessoa moderna que não se tenha deixado evadir do contágio que há-de de dar cabo da humanidade."

Pensamos que se referiria a Vergílio Correia, Pe. Nogueira Gonçalves, Aarão de Lacerda e Reynaldo dos Santos.

Insistia numa leitura monumental de Lourosa, com as suas particularidades, que requereriam conhecimentos profundos, não ao alcance dos novos investigadores de História da Arte.

> "O problema de Lourosa não pode ser resolvido por gente nova. Trata-se dum monumento notabilíssimo com características especiais que não existem noutro qualquer contemporâneo. O grande aparelho da nave central é formidável. A falta de janelas no sentido longitudinal da referida nave é também uma coisa muito extraordinária, pelo efeito que uma iluminação escassa devia produzir dentro do templo. O rusticado apenas de algumas pedras também se não explica ainda claramente."[520]

Citava a obra monumental de Gomez-Moreno[521], para justificar a questão do lanternim no cruzeiro, para a qual não tinha resposta, pela divergência de opiniões, pelo que só com novas sondagens se poderia chegar a novas conclusões. E terminaria com uma afirmação que reputamos de inovadora:

> "Se o tivesse, o problema da iluminação estaria resolvido pelo processo adoptado na Igreja de Santa Maria de Melque. O Barreiros teima em dizer que deve ter pérgola no lugar onde esteve o arco triunfal. O Gomez Moreno indica-a

[520] Carta de 6.12.1930, de MA para Gomes da Silva.

[521] *Iglesias mozárabes; arte español de los siglos IX à XI.* 2 vols. Madrid: Centro de estudios históricos, 1919.

> na planta publicada no seu livro, mas o sr. D. José Pessanha não está de acordo. Estou esperançado em encontrar elementos nas novas sondagens para o esclarecimento deste problema. Relativamente à parte ocidental, estou convencido que nada podemos nem devemos fazer, sem a descoberta de elementos elucidativos, que podem não aparecer nunca, sendo preferível, neste caso, não mexer no que está."[sublinhado nosso][522]

No início de 1931, José Pessanha era informado da situação do projecto e das questões que se teriam levantado, ao mesmo tempo que chamaria a atenção para a questão da iluminação interior, que poderia ser solucionada através da demolição de paredes e da análise dos seus elementos estruturantes:

> "Não há necessidade, [...], de pensarmos na restauração da fachada da igreja, e seria mesmo preferível deixá-la ficar tal qual está do que modificá-la sem termos a certeza, [...] de que a modificação seria acertada. Na parte oriental tivemos a felicidade de encontrar elementos preciosos para a reconstrução do monumento, podendo-se, por isso, iniciar os trabalhos de harmonia com a última planta do meu presado Amigo, devendo a do sr Baltazar de Castro ser igual a ela relativamente à disposição das capelas absidais. O problema da iluminação ao interior da igreja, que não me parece fácil de resolver agora pelo sr Baltazar de Castro, poderá, talvez, ter uma solução mais acertada depois de se demolirem os muros que actualmente existem do lado oriental e depois de se proceder a um minucioso exame aos fragmentos da primitiva construção que [...] possam aparecer, e àqueles que já apareceram e ainda a outros que existem espalhados pela povoação. Se o senhor Director Geral mo consentir, irei passar os dias que forem necessários junto do monumento na ocasião em que começarem a demolição das paredes terminais da capela-mor. Nessa ocasião deve-se joeirar a terra que está dentro e à volta do monumento, reunir tudo o que aparecer da primitiva construção e fotografar todas as paredes para ficar uma documentação da forma como estava o monumento antes da restauração. Em seguida irei a Lisboa, levar as fotografias e as informações que porventura possam interessar ao meu presado Amigo e ao senhor Director Geral para a solução do complicado problema. [...] Rogo-lhe o favor da brevidade possível na aprovação do projecto porque o

[522] Carta de 6.12.1930, de MA para Gomes da Silva.

> povo de Lourosa está descontente com o estado da igreja e aquilo a que nós chamamos glorioso monumento, chama aquele povo as ruinas da sua igreja que nunca mais voltarão a ver reconstruída [...].”[523]

O papel da fotografia, que até agora não tinha sido valorizado, iria ganhar protagonismo: a documentação das várias fases da intervenção, estabelecendo um antes, um durante e um depois, acrescida de detalhes que se tornariam decisivos para a observação e análise futura daqueles, quando integrados na estrutura geral, constituiriam, assim, um arquivo de imagens que permitiriam a análise e reconstrução, cronológica e detalhada, dos diversos elementos constitutivos do edifício e do seu enquadramento. Justificava-se, assim, esta atitude inovadora de produzir, arquivar e difundir o saber, de molde a criar novas visibilidades, a modernizar a ciência e o conhecimento histórico e patrimonial (Rouillé, 2005). Seriam pressupostos científicos os que norteariam a fotografia de Marques Abreu, aliado ao profundo conhecimento que ia adquirindo no decurso desta complexa intervenção.

Finalmente,

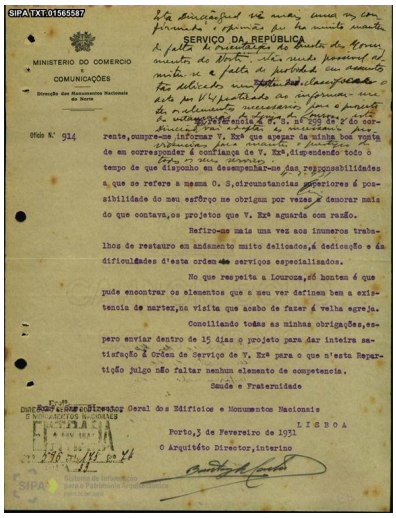
> “o projecto de Lourosa já foi enviado ao Conselho de Arte que deve nomear relator o sr. D. José Pessanha a quem vou falar no sentido de ser obtido o parecer o mais rapidamente possível afim de se dar início à obra dentro de breves dias.”[524]

A falta de verbas, verificada entretanto, poderia levar a uma possível suspensão das obras, pois “as coisas correm tortíssimas e podem vir a ter um desfecho lamentável”[525]. Gomes da Silva assegurava o normal andamento das obras, e o parecer de Pessanha seria dado de acordo “nas condições por mim indicadas ao meu bom Amigo”[526]. Justificava a sua actuação á frente da DGEMN, pois tudo corria muito melhor “que antes da reorganização imposta por mim aos serviços”. Verificara-se “um grande impulso, apesar da rotina e dos maus

[523] Carta de 8.1.1931, de Marques Abreu para José Pessanha.
[524] Carta de 19.2.1931, de Gomes da Silva a Marques Abreu.
[525] Carta de 3.3.1931, de MA para Gomes da Silva.
[526] Carta de 6.3.1931, de Gomes da Silva para MA.

elementos de que dispõe o Estado."

E expõe a potencial causa destes factos:


SERVIÇO DA REPÚBLICA

MINISTERIO DO COMERCIO E COMUNICAÇÕES

Direcção dos Monumentos Nacionais do Norte

Ofício N.º 914

Porto, 3 de Fevereiro de 1931

O Arquitéto Director, interino

Fig. 144 - Ofício nº 914 - 3.2.1931 DGEMN

"Se o meu caro Amigo pretende referir-se à má vontade do pessoal do Norte e muito especialmente ao Baltazar de Castro, que se julga restaurador único dos Monumentos, e procura fazer com os amigos campanha com o fim de ser considerado vítima, quando tiver de ser apeado e caso não cumpra as minhas determinações, também não é para desesperar, porque foi hoje publicado um decreto que me permite contratar técnicos especializados para a execução de certos trabalhos. Este decreto [527] é para evitar surpresas e, quando tiver funcionários que se julguem monopolistas da restauração do nosso Património, para encravar o serviço, serão dispensados e as obras continuarão com maior rapidez e segurança. Isto fica entre nós, porque os interessados ou [...] prejudicados basta que o saibam quando lhes estalar a castanha na boca, como soe dizer-se."[528]

Era a primeira vez que Gomes da Silva[529] se referia directamente ao trabalho desenvolvido por Baltazar de Castro no Norte, e às suas manobras de bastidor, intoleráveis num subordinado, com responsabilidades directivas. A hierarquia de poder, a que Gomes da Silva se habituara, como militar, fora imposta nos primeiros anos da DGEMN. Esta cadeia lógica e hierárquica de exercício do poder determinava a subordinação dos funcionários subalternos às chefias.[530] O contrário assumia-se inaceitável. No mundo militar, as ordens eram para ser

[527] **Decreto nº 19.423**, de 3 de Março de 1931: art 1º - sempre que se verifique a necessidade de elaborar planos ou executar obras que, por serem de grande especialização, não possam ser realizados pelos técnicos da DGEMN, é da competência do respectivo director geral, mediante aprovação do Ministro do Comércio e Comunicações, confiar a elaboração dos referidos planos e execução das correspondentes obras a entidades de reconhecido competência, ... v. Anexo

[528] Carta de 6.3.1931, de Gomes da Silva para MA.

[529] Sobre a figura de Henrique Gomes da Silva, ver Neto, M. (1995). *A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico (1929-1960).* Vol. I. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[530] Maria João Neto refere o caso do indeferimento do pedido de licença de Adães Bermudes por Gomes da Silva, em 7.1.1932, por aquele ter tido atitude incorrecta e desrespeitosa. Neto, M. (1995). *A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico (1929-1960).* Vol. I. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (p. 396-397)

cumpridas. Gomes da Silva não admitia que se questionasse este ambiente, que impusera na fase inicial, como várias vezes o referiu na correspondência trocada com Marques Abreu.[531] A obediência e a hierarquia de poder eram conceitos e práticas aceites por Gomes da Silva.

O trabalho de Baltazar de Castro seria apreciado por Antunes Guimarães. Os sucessivos atrasos na definição da planta de Lourosa, alegadamente devidos às sondagens, provocava em Marques Abreu e, por contágio, em Gomes da Silva, uma insatisfação e uma crispação que começava a minar o normal entendimento entre estes três intervenientes no restauro dos Monumentos do Norte, que terminaria numa forte admoestação a Baltazar de Castro.[532] Apesar destas divergências, Lourosa teria mais 'dez contos', e o projecto de acompanhamento do restauro seria entregue, por José de Figueiredo, a José Pessanha, pelo que Baltazar de Castro seria obrigado a finalizar o orçamento das obras a executar na igreja.[533] Recordando ambientes passados, Gomes da Silva asseverava que "é grande o número de inimigos que arranjei, mas são dos que ladram e não mordem", e que

> "não consentirei que publicamente certas pessoas apareçam como autores de obras que nunca seriam realizadas se não fosse a fazerem como hoje decorrem os serviços a meu cargo. Eu sei como encontrei esta Direcção Geral e os Monumentos, de que muita gente já está esquecida, e também sei o trabalho que me tem dado a pôr em ordem o que estava em desordem. Como é costume entre nós ser-se vencido pelo desânimo, calculou esta gente que no fim do 1º ano eu estaria funcionário público como os outros, mas devem-se já ter enganado [...]. O

[531] "É que o Baltazar, justo é dizê-lo, a par do seu feitio que, sem dúvida, é prejudicial para o serviço, tem qualidades que devo aproveitar. Não haja desânimos nesta cruzada difícil de vencer, mas de que sairemos vencedores." Carta de 18.12.1930, de Gomes da Silva para MA.

[532] Em ofício datado de 2 de Fevereiro de 1931, Gomes da Silva questionava a competência da Direcção dos Monumentos do Norte, pela falta de elementos para apresentar o trabalho que Baltazar de Castro se comprometera a apresentar. Este responde a 3 de Fevereiro, Ofício nº 914, justificando o atraso pelo excesso de trabalhos de restauro que tem de supervisionar. À mão, Gomes da Silva anota que "Esta Direcção vê mais uma vez confirmada a opinião que há muito mantém da falta de orientação do Director dos Monumentos do Norte. Não sendo possível admitir-se a falta de probidade em assuntos tão delicados nem pretender classificar o acto por V. Exª praticado ao informar-me ter os elementos necessários para o projecto de restauração da Igreja de Lourosa, esta Direcção vai adoptar as necessárias providências para manter o prestígio de todos os seus serviços. 4-2-931". Esta nota será dactilografada e oficializada como Ofício 318. A 15 de Fevereiro, Baltazar de Castro envia o projecto de estudo de Lourosa para ser presente ao Conselho de Arte e Arqueologia (Ofício nº 972). Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1, acedido em 10.6.2013.

[533] Carta de 10.3.1931, de Gomes da Silva para Marques Abreu.

> Norte está pior que o Sul, mas [...] ainda não queimei os últimos cartuchos, estando na disposição de utilizar o decreto ultimamente publicado, varrendo assim tudo aquilo que impedia o bom funcionamento dos serviços."[534]

Era evidente a sua satisfação no modo como gerira a DGEMN e os seus serviços, num espírito militar, de organização e hierarquias. A linguagem bélica, 'os últimos cartuchos', neste contexto, era inequívoca como lidaria com situações ambíguas, como Baltazar de Castro, porque "conheço muito bem o quanto de hipocrisia há em certas notabilidades e, [...] torno-me indiferente perante o fraseado oco de certas pessoas que julgam subir, e sobem por vezes, à custa alheia."[535] Este fosso, entre a sua eficácia castrense e as diferentes objecções e reformulações de que eram alvo os projectos de restauro apresentados ao Conselho de Arte e Arqueologia, ditava estes comentários ácidos.

A prossecução das obras em Lourosa originava novo pedido de fotografias, "com os respectivos títulos ou anotações", para José Pessanha e Adães Bermudes, do Conselho de Arte e Arqueologia. O crescente protagonismo da fotografia 'documental' levava Marques Abreu a pedir que

> "se [...] fosse possível começar com a demolição das paredes do lado da capela-mor, calharia isto muito bem porque simultaneamente se fariam sondagens noutros pontos e as respectivas fotografias que pudessem vir a ser um precioso elemento elucidativo para o sr. D. José Pessanha"[536],

na eventualidade de um não imediato regresso a Lourosa. Os testemunhos recolhidos, considerados verdadeiros documentos de estudo, iriam proporcionar, indirectamente, algumas fricções com Gomes da Silva.[537]

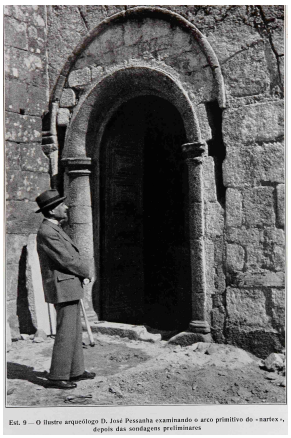
A participação de Adães Bermudes no restauro de Lourosa, como vogal do

[534] Carta de 10.3.1931, de Gomes da Silva para Marques Abreu.
[535] Carta de 31.3.1931, de Gomes da Silva para Marques Abreu.
[536] Carta de 3.4.1931, de MA para Gomes da Silva.
[537] Em 9 de Abril de 1935, Pacheco de Amorim acusa de negligência a actuação da DGEMN na Assembleia Nacional. Neto, M. (2001). *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (p. 258-260) e Diário das Sessões da Assembleia Nacional: Sessão nº 43, 10.4.1935; 3º Suplemento ao nº 46, 13.5.1935; Sessão nº 75, 8.2.1936. António de Vasconcelos transcreve estas sessões na sua *Sé Velha de Coimbra* (1935, II, Apêndices, 90-108).

Conselho, perturbava-o, pois era seu subordinado na DGEMN - Monumentos do Sul -, não tendo sido notificado desta 'nomeação':

> "fiquei admirado, apesar de neste país nada ser de estranhar. Telefonei imediatamente ao Dr. José de Figueiredo lamentando que se tivesse incumbido o Bermudes de tratar de um assunto apresentado por mim ao Conselho. Apesar [...] de que urgentemente me seria enviado o parecer, eu, [...], resolvi submeter o orçamento à aprovação do Ministro. Está, por consequência, o projecto aprovado, tendo sido hoje mesmo concedida a verba de (20 ?) contos para iniciar os trabalhos. [...] até ao dia 15 do corrente e ficarei ainda com uma reserva para o caso de se terem de dispender mais dinheiro até ao fim de Junho."[538]

Bermudes fora Director dos Monumentos Nacionais da 3ª Repartição do Ministério da Instrução Pública, de 1926 a 1929, antes de se tornar subordinado de Gomes da Silva na DGEMN. É nomeado, com José Pessanha, pela Comissão de Arte e Arqueologia de Lisboa, para acompanhar o projecto de restauro de Lourosa (Custódio, 2008, 1172), devido à insuficiência de elementos disponibilizados, e pelo trabalho que tinha desenvolvido anteriormente no restauro de diversos projectos, onde o rigor dos "estudos conducentes à conservação e restauro" era considerado indispensável (Custódio, 2008, 1204).[539]



Est. 9 — O ilustre arqueólogo D. José Pessanha examinando o arco primitivo do «nartex», depois das sondagens preliminares

Fig. 145 - José Pessanha em Lourosa 1916. Foto MA

A nomeação, pelo CAA, do vogal José Pessanha para, "in visu", observar o estado actual dessas obras, era prática comum e que, no caso de Lourosa, se devia à raridade arquitectónica e aos problemas levantados. Se esta posição do CAA determinava preocupação no rumo que o restauro estava tomar - falta de plantas credíveis, dúvidas na interpretação dos dados disponibilizados pelas sondagens -, Marques Abreu decidia assumir, pessoalmente, a direcção do projecto, situação invulgar à prática institucional até então seguida. Esta assunção parte das informações recolhidas por Aguiar Barreiros, que convergiam com as suas

[538] Carta de 7.4.1931, de Gomes da Silva para MA.
[539] Ver Custódio, 2008, Vol. I, Tomo 2, cap. 2 e 3.

próprias conclusões no que diziam respeito à planta e a um conjunto de elementos postos a nu durante as sondagens e desmontagem das paredes da igreja, levando-o a considerar insatisfatório o trabalho realizado por Baltazar de Castro.[540]

Crescia o distanciamento em relação à actuação deste, e notava-se uma maior intervenção do grupo da *Ilustração Moderna*, com propostas fundamentadas e ilustradas, publicadas periodicamente e com algum sensacionalismo.[541]

A aprovação ministerial do orçamento para Lourosa, independente do parecer do Conselho de Arte, mostrava a boa relação entre Gomes da Silva e José Pessanha, que "concordava com o meu modo de ver sobre o assunto"[542]. Nesta carta era definida a criação e composição da Comissão Administrativa para acompanhamento das obras, que integraria Marques Abreu, Baltazar de Castro - por inerência - e Abílio M. dos Santos. E terminava com uma constatação: "Juízo em Portugal nunca existiu desde o princípio da nacionalidade, [...] Os ódios entre portugueses excedem tudo quanto se possa imaginar. [...] Mas o defeito é de origem e os portugueses têm no pensamento o espírito da discórdia."[543]

A análise que fazia das funções do CAA e das competências dos seus elementos era extremamente negativa:

> "O Conselho de Arte está velho e não sabe acompanhar o movimento de rejuvenescimento do nosso Património Artístico. [...] tenho pelos lugares de conselheiros o mais profundo desprezo. Os Conselhos valeriam muito quando deixassem de se preocupar com as ocas vaidades, mas infelizmente a obra deles está bem patente. O problema tem de ser posto às avessas. São eles que têm de estar de acordo comigo, caso contrário há sempre forma de os afastar."[544]

Este desrespeito manifestado, a título pessoal, traduzia profundo desapreço por uma instituição, de que fazia parte por inerência do cargo que ocupava, e onde

[540] Carta de 9.4.1931, de MA para Gomes da Silva: "a planta do Baltazar foi ao encontro de muitos pontos de vista meus, mas ainda falhou nalguns, e todavia há pedras em Lourosa que estão bem à vista, para quem não for cego, a clamar bem alto [...], que [...] as coloquem nos lugares que os fundadores do templo lhes destinaram".
[541] Como já o detectara Fernandes (2002 e 2006).
[542] Carta de 11.4.1931, de Gomes da Silva para MA.
[543] Carta de 11.4.1931, de Gomes da Silva para MA.
[544] Carta de 24.4.1931, de Gomes da Silva para MA.

nunca estivera presente (Custódio, 2008, 723). E continuava, agora questionando a sua eficácia efectiva e justificando o rumo a tomar:

> "quando se pede o parecer por escrito sobre os trabalhos em que incidiram as críticas, com a condição de indicar como a obra deve ser executada, entra-se na divagação e nada mais. [...] Neste momento são os Conselhos que devem vir ao meu encontro para não ficarem perdidos no mau caminho que sempre trilharam."[545]

Estes comentários e posições, pessoais, demonstravam a sua ilimitada confiança na discrição de Marques Abreu e na compreensão por este manifestada, pois ambos consideravam os muitos entraves aos restauros como percas de tempo, desde que os dados apresentados se revelassem irrefutáveis. Por outro lado, possibilitava-nos uma melhor compreensão da metodologia e da política de restauro que este homem advogava, e de quem se desconhece o espólio epistolar, excepto o que se encontra no arquivo da ex-DGEMN.

Apontado Presidente da Comissão Administrativa, "podendo [...] tratar oficialmente dos assuntos que entender"[546], trataria directamente com José Pessanha e Baltazar de Castro no normal desenrolar das obras. Este 'controle' seria confirmado, directamente, por Gomes da Silva:

> "o meu presado Amigo, que está senhor de muitos segredos da obra, procurará orientá-la da melhor forma", e porque a sua nomeação para a Comissão obedeceu "colocar à frente de serviços de tal natureza pessoas que, além da sua enormíssima dedicação, sabem o que estão a fazer."[547]

[545] Carta de 30.4.1931, de Gomes da Silva para MA.
[546] Carta de 14.5.1931, de Gomes da Silva para MA.
[547] Carta de 20.5.1931, de Gomes da Silva para MA.

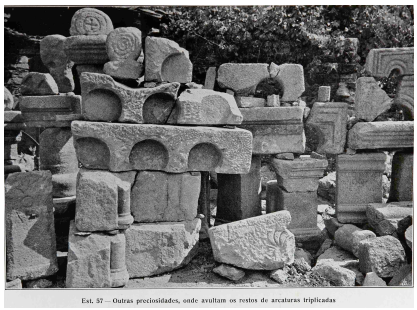

Est. 57 — Outras preciosidades, onde avultam os restos de arcaturas triplicadas

Fig. 146 - "Museu" de Lourosa. Foto MA

A contribuição de José Pessanha revelar-se-ia delicada, e institucional, pois Marques Abreu concluía que "ele só aprovará a planta feita pelo Baltazar", dividindo a responsabilidade entre os dois, "pesando mais sobre quem concebeu e executou o plano."[548]

Esta situação era agudizada pela comparação entre plantas, realizada por Aguiar Barreiros, e comunicada a Marques Abreu. A planta de Baltazar de Castro "tinha erros e faltas graves porque tenho o monumento fixado, não só em dezenas de chapas fotográficas, mas na cabeça."[549] Estes erros eram comprovados por José Pessanha, in loco, depois do envio dum conjunto significativo de fotografias, por Marques Abreu: "o projecto não podia ser aceite por incompleto e deficiente."[550]

Esta atitude de José Pessanha era explicada pela sua prudência, 'pois não quer conflitos'. Sendo um homem ligado a uma instituição, e por maior que fosse a amizade que o ligava a Marques Abreu, José Pessanha não podia 'aceitar' as propostas e estudos provindos de um 'diletante' nesta matéria, fosse ele qualificado.

Exigindo a presença de Baltazar de Castro para remodelar a planta, este teria uma atitude evasiva, pelo que Marques Abreu seria obrigado a recorrer a José Vilaça e Aguiar Barreiros para continuarem o projecto, considerado por Pessanha como uma solução de recurso, pois só aceitaria a planta 'oficial' de Baltazar de Castro. No entanto, o material recolhido e não utilizado estava patente nas fotografias que mostravam "o formidável e original museu, colocadas de modo a esclarecer muitos pontos importantes" [551] , e que, devidamente estudado e analisado, evitaria esta guerrilha institucional.

Na deslocação de Baltazar de Castro a Lourosa, requerida particularmente, este reconheceria os erros da sua planta, aceitando que o projecto de Vilaça lhe

[548] Carta de 29.5.1931, de MA para Gomes da Silva.
[549] Carta de 29.5.1931, de MA para Gomes da Silva.
[550] Carta de 29.5.1931, de MA para Gomes da Silva.
[551] Carta de 31.5.1931, de MA para Gomes da Silva.

fosse entregue, quando pronto[552]. Esta situação era comprovada por carta de Gomes da Silva para Marques Abreu.[553] O projecto era entregue logo a seguir, pelo que as obras prosseguem[554].

Esta 'ingerência privada' nas obras institucionais não fora bem recebida por Baltazar de Castro ou por José Pessanha. O trabalho, paralelo, de projecto, que a *Ilustração Moderna* publicava, e que Fernandes (2002) analisou, não sobressaía na correspondência trocada.

Verificava-se um permanente 'conluio' entre Marques Abreu e Gomes da Silva, que assumiam o protagonismo deste processo, com decisões tomadas a dois, ou sugeridas por um ou pelo outro, impondo regras ao jogo institucional. Sendo ambos homens do terreno, pragmáticos, propunham-se "resolver os problemas saltando por cima da incompetência."[555]

Acrescentaríamos a discreta manipulação dos diversos intervenientes, por Marques Abreu, apesar do difícil obstáculo personalizado em Baltazar de Castro. Este jogo de interesses e de políticas seria confirmado numa reunião entre Baltazar, Pessanha e Marques Abreu, em Lourosa, onde "o trabalho do Vilaça é aceite em tudo quanto se verifique ser razoável". Desta reunião sairiam diversas decisões:

> "Está em desacordo [Pessanha][556] com parte do projecto do Vilaça, pois não admite abóbadas nem modilhões nas capelas, atendendo à espessura das paredes. A mudança do campanário para muito próximo da Igreja corta as linhas do Monumento que deve ficar livre para bem poder ser contemplado. Por tal motivo e enquanto se não conclui um novo projecto, segundo a orientação do Sr. D. José, determinei que o campanário fosse mudado para local mais afastado. [...] Desde que foi chamado a colaborar o sr. D. José, representante do Conselho de Arte, outro remédio não há senão seguir o seu

[552] Carta de 10.6.1931, de Gomes da Silva para MA.
[553] Carta de 5.6.1931, de Gomes da Silva para MA: "[...] só consentiria que [Baltazar de Castro] fosse [para a Suíça] depois de lhe ter entregue o seu estudo para as obras de Lourosa." E "Lamento não o ter encontrado a trabalhar comigo quando passei pelo governo. É [Gomes da Silva] um funcionário [...] modelar."
[554] Carta de 13.6.1931, de Gomes da Silva para MA.
[555] Carta de 26.6.1931, de MA para Gomes da Silva.
[556] Pessanha, em carta de 10.7.1931, diz a Marques Abreu que Baltazar de Castro leva "os estudos do Vilaça, porque os considera interessantes".

modo de ver."[557]

Mais uma vez emergia o confronto na interpretação dos dados, entre Marques Abreu e Pessanha, agora referentes aos modelos de cobertura do templo, justificando ou não a existência de abóbadas, "enquanto me não explicarem a razão duma desarmonia tão sensível nas proporções entre os absidíolos e a ábside. O sentimento da proporção [...] na igreja de Lourosa [...] é predominante."[558]

As alterações, propostas ao projecto de José Vilaça, deveriam ser fundamentadas, pois tinha vindo a crescer o número de visitantes a Lourosa, com particular relevância do meio culto português.

É notória a forma como Marques Abreu pessoalizava a defesa do projecto de restauro,[559] em privado, aconselhando o levantamento parcial das paredes do nártex. Perante dúvidas relacionadas com as frestas da abside, propunha que se consultasse Gomez-Moreno, para melhor fundamentação. Todas estas propostas eram feitas em nome próprio, ou de José Vilaça.

A resposta de Gomez-Moreno seria positiva, o que aliviava a possível tensão que pudesse sobrevir entre todos os intervenientes, dada a tácita aceitação deste considerado arqueólogo e historiador.[560]. Em carta de 2 de Agosto de 1931, Gomez-Moreno enviava um verdadeiro programa teórico e prático de restauro, destacando as intervenções a serem ponderadas, baseado nas fotografias enviadas, e aproximando estilisticamente Lourosa das igrejas coevas das Astúrias e da Galiza. E exemplificava:

- Os modilhões eram iguais aos asturianos.
- Existência ou não de portas no nártex.
- Não encontrava elementos suficientes que provassem a existência da iconostasis.

[557] Carta de 25.7.1931, de Gomes da Silva para MA.
[558] Carta de 30.7.1931, de MA para Gomes da Silva.
[559] Carta de 26.7.1931, de MA para Gomes da Silva: "Somos nós, o meu presado Amigo e eu, as duas partes mais interessadas na solução deste importante problema d'arte e creia que muito me sensibiliza a dedicação que o meu bom amigo presta a estes assuntos que muito me interessam [...]."
[560] Carta de 31.7.1931, de Gomez-Moreno para MA e José Vilaça. Esta colaboração requeria, como contrapartida, a cedência de um conjunto de fotografias de S. Frutuoso de Montélios.

- Estabelecia paralelismos com Priesca, Santullano, Melque e S. Comba de Bande.[561]

Esta troca de correspondência remontava a 13 de Maio, motivada pela destruição da "parede primitiva e o cunhal do lado norte", 'perpetrada' por Baltazar de Castro, que fora encontrada por detrás do nártex, impossibilitando a permanência do nártex primitivo.

Estas propostas, definidas por Gomez Moreno, levavam Marques Abreu a avançar com uma série de decisões: portal sem madeira, paredes sem frestas - "na época moçárabe a iluminação era sempre escassa"[562]. A rápida resposta de Gomes da Silva definiria a sua ideia de restauro:

> "[...] a minha opinião acerca das restaurações em monumentos e de um modo especial para a de Lourosa. Entendo que uma restauração deve fazer-se procurando restituir o monumento à sua traça primitiva. [...] naqueles [pormenores] em que não há dúvidas, não devemos deixar de executar a obra dando aos monumentos a sua forma primeira. Eu posso ter dúvidas sobre as frestas, a iconostasis e as abóbadas de Lourosa; mas sobre a sacristia e a torre é que estamos todos de acordo na sua não existência quando a Igreja foi construída. [...] para que havemos de juntar ao monumento restaurado dependências que não existiam? [...] Juntar ao Monumento quaisquer dependências pelas necessidades da vida moderna não é restauro, mas sim adaptarmo-nos ao meio, nós cuja missão de restauradores não se coaduna com as exigências do culto. É minha opinião que não ficando as Igrejas restauradas em condições de satisfazer as necessidades do culto, devem ser abandonadas pelo clero. Aqui fica o motivo porque não concordo com a sacristia nem com a torre muito próxima da Igreja. [...]"[563]

Este conceito de restauro, defendido por Gomes da Silva, e amplamente debatido e analisado por Maria João Neto (1995), Paulo Almeida Fernandes (2002 e 2006), Nuno Rosmaninho (1993), Miguel Tomé (1998 e 2002) e Jorge Custódio (2008), é retomado no 1º Boletim da DGMEN, *Leça do Bailio*, em 1935 e

[561] Carta de 2.8.1931, de Gomez-Moreno para José Vilaça.
[562] Carta de 6.8.1931, de MA para Gomes da Silva.
[563] Carta de 10.8.1931, de Gomes da Silva para MA.

continuado no Boletim comemorativo dos *15 anos de Obras Públicas 1932-1947*. A constância ideológica, defendida por Gomes da Silva, revelava-se notável, pois a resolução proposta, em 1931, seria oficialmente defendida, 4 anos depois, no 1º Boletim da DGEMN. Ao pedir a opinião de Marques Abreu, sobre "os inconvenientes nesta solução", revelava algum inconformismo perante a necessidade de Lourosa retornar ao culto, e arriscar algum acrescento que pudesse condicionar a "restituição do monumento à sua traça primitiva", como afirmava.

A *Ilustração Moderna* não publicaria qualquer artigo, nem aludiria àquele conceito de restauro, respeitando uma prática, tácita, estabelecida entre Gomes da Silva e Marques Abreu, de nada transpirar da sua correspondência que não fosse previamente validado por ambos.

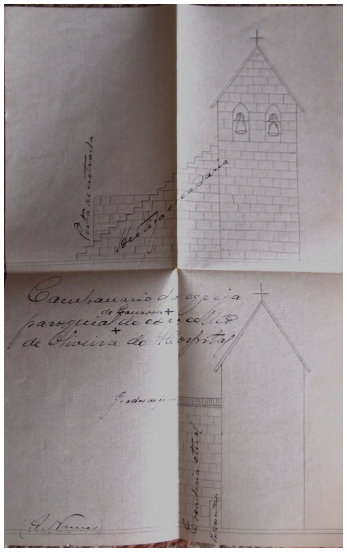


Fig. 147 - Carta de António C. Fonseca 21.1.1918

Sendo Marques Abreu amigo do Bispo-Conde de Coimbra, diocese que superintendia Lourosa, considerámos esta posição, 'ideológica' [564] e laica, de Gomes da Silva, algo sensível, tendo Marques Abreu recordado, em carta anterior, a vontade do povo de Lourosa em recuperar a sua 'ruína'.

A localização da torre, por detrás da igreja, era, para Marques Abreu, a correcta[565]. Toda e qualquer decisão que viesse a ser tomada seria "[...] directamente com o meu presado Amigo que é a única pessoa a quem o monumento de Lourosa ficará devendo a sua restauração"[566]. Renovava o pedido da presença de Gomes da Silva em Lourosa, entre Setembro e Outubro. Este permanente diálogo, com capacidade decisória directa, passando por cima de Baltazar de Castro, mostrava a progressiva 'intimidade' de Marques Abreu da chefia, e a sua capacidade de manobra efectiva,

[564] *Correio de Coimbra*, 12.1.1935, artigo de António de Vasconcelos reportando uma queixa do pároco pela inadequada colocação do altar.
[565] Carta de 21.1.1918, de António Correia da Fonseca para Marques Abreu, informando-o da existência da antiga torre e da data da alteração que sofreu, que se reportava a 2 de Maio de 1909. Essa carta era acompanhada de um esboço visualizando a versão original.
[566] Carta de 12.8.1931, de MA para Gomes da Silva. Resposta na carta de 14.8.1931: "Quando há vontades e homens que trabalham para o mesmo fim ou seja o engrandecimento do País e, no nosso caso especial, a salvação do Património Artístico e Monumental, chega sempre a acordo."

alicerçada na gestão directa das obras, no conhecimento profundo do projecto, na permanente disponibilidade para se deslocar, apoiar, divulgar ou, mesmo, financiar as necessidades que o estaleiro iria apresentando.



Fig. 148 - Santullano. Fot. Gomez-Moreno



Fig. 149 - S. Julian de los Prados. Fot. Gomez-Moreno

Este conhecimento permitia-lhe uma liberdade de movimentos e uma capacidade empreendedora que não estava ao alcance dos funcionários do Estado, sujeitos à hierarquia de poder e à sua burocratização. Quando Gomez-Moreno enviou algumas das suas conclusões sobre aspectos técnicos de Lourosa, ou conselhos quanto ao modelo de restauro a adoptar, foram imediatamente publicados na *Ilustração Moderna* nº 55[567]. As quatro fotografias, que enviava, de Santullano e de Priesca, seriam utilizadas como elementos de comparação para a solução das arcaduras em Lourosa.

Estas conclusões estavam espelhadas no esclarecimento da decisão que Marques Abreu tomara em relação à parede do lado sul do nártex, "pois verifiquei que a primitiva parede do lado norte era perfeitamente galgada pela parede da nave central e coincidia rigorosamente com o cunhal primitivo do nártex."[568] Ao anular aquela decisão, que Marques Abreu considerara a mais acertada[569], Baltazar de Castro iniciava o progressivo afastamento de Marques Abreu da obra, numa manobra de ostracização justificada pela 'excessiva' intromissão no projecto, e que iria acelerar a sua demissão de Presidente da Comissão Administrativa.

Assistia-se a uma inversão de posições, com o ascendente de Baltazar de Castro a concretizar-se com a vinda a Portugal de Gomez-Moreno, inicialmente a

[567] *Ilustração Moderna* nº 55, de Março-Abril de 1932: Cartas enviadas a José Vilaça por Gomez-Moreno: 2.8.1931; 18.8.1931; 11.10.1931, publicadas nas pp. 415-419: "Em questão de restaurações o mais prudente é que toda a reconstrução feita sobre dados incompletos se realize com a maior simplicidade possível, sem decorações caprichosas nem elementos desnecessários. Em Lourosa há problemas graves, e um deles é o traçado da nave central. [...]." Carta de 18.8.1931, de Gomez-Moreno para José Vilaça.

[568] Carta de 16.9.1931, de MA para Baltazar de Castro.

[569] Carta de 16.9.1931, de MA para Baltazar de Castro: "parece-me que nenhuma razão havia para que a nova parede do lado sul fosse desmontada da posição mais racional e acertada que eu tinha indicado, para ir ocupar outra posição que não vejo para ela qualquer justificação".

convite de Moura Coutinho[570], encarregue das obras de S. Frutuoso de Montélios, e levando-o posteriormente a Lourosa. Esta alteração 'política' era condenada veementemente na *Ilustração Moderna* nº 54, de Janeiro-Fevereiro de 1932.

Este jogo de poderes colocava Gomez-Moreno numa situação ambígua, de que não conseguiria descartar-se, apesar do envolvimento oficial da sua visita. Não prescindia em falar com Marques Abreu ou com José Vilaça, que o tinham convidado a vir a Portugal, alguns meses antes, e a que tinha anuído, e propondo a deslocação a San Pedro de la Nave, próximo de Miranda do Douro, projecto de trasladação, motivado pela construção de uma barragem,[571] e cujas soluções de restauro poderiam ajudar em Lourosa:

> "Desde luego, si llego a ir a Portugal será de acuerdo con el Sr. Abreu y con V., y si vienen los Srs. Moura Coutinho y Castro les propondré que no sea hasta aquí, sino hasta Zamora para ver juntos la iglesia de S. Pedro de la Nave, que ya está próxima a terminarse, y seria muy útil que V. S. también la viesen"[572].

Esta decisão de Baltazar de Castro não só não contara com o apoio oficial de Gomes da Silva, situação por si confirmada, como o colocaria em delicada situação, como veremos.

A vinda de Gomez-Moreno deixaria sequelas em todos os intervenientes no projecto de Lourosa, ao ponto de Marques Abreu anotar que, "pela resposta do sr. DG a esta carta depreende-se o seu desacordo na nossa interferência na vinda de G.M."[573] Ao denunciar o mau ambiente, 'provocado' por Baltazar de Castro, a

[570] João de Moura Coutinho de Paiva Cardoso de Lima de Almeida d'Eça (1872-1954), arquitecto com obra feita em Braga. Martins, R. (2010). *João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (1872-1954)*. Tese de Mestrado em História da Arte Portuguesa, orientada pela Prof. Doutora Maria Leonor Barbosa Soares. Acedido em 20.6.1913, em http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55698/2/TESEMESRITAMARTINSV1000126626.pdf

[571] Ver Chapapria, J. & Cuetos, M. (2008). *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España. 1929-1939. Castilla y León y la primera zona monumental*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

[572] Carta 11.10.1931, de Gomez-Moreno para José Vilaça e MA.

[573] Carta de 22 de Outubro de 1931, de MA para Gomes da Silva. "Relativamente ao Gomez Moreno estranho que ele tivesse sido convidado pelo Moura Coutinho e Baltazar de Castro depois de o ter sido por outrém e de ficar assente entre nós esperar-se pela resposta à última carta que lhe dirigiu o Vilaça em que instava pela sua vinda a Portugal. Não posso ter dúvidas de que o meu Amigo é estranho a este caso inconvenientíssimo que pode dar mau resultado. O Gomez Moreno

Gomez-Moreno, Marques Abreu arriscaria, ainda que por carta, uma deterioração do seu relacionamento com Gomes da Silva, não se apercebendo que entrava em território institucional movediço.

Mas esta carta abordava outras questões:

1. alterações do projecto de José Vilaça, a partir das propostas interpretativas de Gomez-Moreno.

2. levantamento das paredes frontal e traseiras da nave central.

3. encomenda da madeira para cobertura de naves e nártex.

4. morosidade das decisões de Baltazar de Castro.

5. Restrição das alterações a introduzir, avançadas por Gomez-Moreno, relativas à iconostasis, capela-mor e transepto.

A resposta de Gomes da Silva seria um exemplo de diplomacia, insistindo no carácter 'particular' das consultas, sem envolverem a DGEMN:

> "foi-me pedido pelo Baltazar autorização para ir falar com o Gomez Moreno. Tratando-se de um caso excepcional e de grande responsabilidade em que as opiniões têm de ser controladas e representando o pedido do Baltazar um desejo de proceder com honestidade numa obra notável, como é a restauração da Igreja de Lourosa, era meu dever dar-lhe a autorização pedida. O projecto do Vilaça já foi examinado pelo Baltazar, mas suscitaram-se dúvidas que só uma conferência com o Gomez Moreno poderá fazê-las desaparecer. Quanto ao convite feito ao Gomez Moreno pelo Moura Coutinho e Baltazar de Castro para vir a Portugal, desconheço-o mas, segundo me informou o Baltazar, a autorização que me pediu e por mim concedida é para ir a Espanha e, sendo assim, não há o inconveniente apontado na carta do meu presado Amigo. Em meu entender, a Direcção Geral, neste momento, tem de ficar alheia às comunicações do Gomez Moreno. [...] Pensei e penso que será muito mais vantajoso que o estudo do problema se faça por todas as pessoas que pelo assunto se interessam, consultando as competências que entenderem. Tanto as consultas do Vilaça como as que o Baltazar fez têm de ser consideradas como

ficou sabendo que as coisas por cá não correm direitas e foi dizendo na sua carta que só virá de acordo comigo e com o Vilaça."

particulares."[574]

Ao responsabilizar a decisão de Baltazar de Castro em consultar um especialista estrangeiro, a título particular, descartava-se ele próprio dessa responsabilidade. O pedido de consulta de Moura Coutinho ao mestre espanhol, relativo ao restauro em S. Frutuoso, projecto particular subsidiado pela Junta do Distrito de Braga[575], revestia carácter diferente, de índole local, e contava com José Pessanha como consultor. Estávamos perante dois pedidos que Baltazar de Castro transformaria num único.

O desconhecimento de Gomes da Silva era real. Crucial era a resolução do problema de Lourosa. Debaixo de uma explicação aparentemente racional, subentendia-se uma ligeira censura sobre ingerência externa, ainda que justificada. Todo o projecto de restauro, caucionado pela *Ilustração Moderna,* contara com o apoio incondicional, e discreto, de Gomes das Silva, que nunca se manifestara contrário às diferentes propostas avançadas, embora exigindo sempre o aval oficial de Baltazar de Castro e de Pessanha. A situação de S. Frutuoso de Montélios, escapava-lhe, pois não estava sob a alçada da DGEMN.[576]

Aparentemente, não haveria diferendo entre Baltazar e Vilaça, antes colaboração, pois o auxílio que Vilaça poderia prestar a Baltazar de Castro, justificava-se perante o excesso de restauros em curso[577] no Norte. Verificou-se o inverso, o que levaria ao duplo afastamento de José Vilaça e de Marques Abreu do restauro de Lourosa, e a consequente desvalorização da actividade da DGEMN no Norte, divulgada pela *Ilustração Moderna*.

Gomes da Silva, diplomaticamente, insistiria na importância do encontro com o mestre espanhol, e

> "[...] veremos quais as modificações, se modificações tiverem de ser feitas, ao projecto Vilaça. A solução lógica do caso não

[574] Carta de 1.11.1931, de Gomes da Silva para MA.
[575]Martins, R. (2010). *João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (1872-1954).* Tese de Mestrado em História da Arte Portuguesa, orientada pela Prof. Doutora Maria Leonor Barbosa Soares. Acedido em 20.6.1913, em http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55698/2/TESEMESRITAMARTINSV1000126626.pdf
[576] Baltazar de Castro só tutelaria este restauro em 1939, em colaboração com Rogério de Azevedo.
[577] Carta de 5.11.1931, de MA para Gomes da Silva.

> podia ser outra, embora o contrarie um pouco [sublinhado nosso], mas creio bem que a sua incomparável dedicação à causa dos Monumentos aceitará esta solução como a mais sensata para a resolução do grave problema que é a restauração da Igreja de Lourosa."[578]

A dedicação de Marques Abreu, pela causa dos Monumentos, era convocada como atenuante. A visita de Gomez-Moreno estava agendada para o mês de Dezembro de 1931[579]. Ao analisar o comportamento de Baltazar de Castro, na extensa carta a Gomez-Moreno, Marques Abreu justificava as atitudes que se vira obrigado a tomar, e propunha-lhe a publicação do projecto final, com as devidas alterações, na *Ilustração Moderna*:

> "Não me surpreende o facto de o Sr. Baltazar de Castro haver ludibriado V. Exª, dizendo que não ligava importância ao conflito passado entre mim e ele, para desta forma conseguir que V. Exª não insistisse em vir a Portugal só de acordo comigo e com o Sr. Vilaça. [...] recapitulação dos factos: havendo eu sido nomeado para a comissão administrativa das obras da Igreja de Lourosa, reconheci desde logo que o Sr. Baltazar de Castro não tinha, nem procurava adquirir, a preparação [...] para orientar os trabalhos, [...] numa inconsciência de responsabilidades que me apavorava. [...] me vi obrigado a recorrer ao Sr. Vilaça, lembrando-lhe a conveniência de conseguir a valiosíssima colaboração de V. Exª. Executado o projecto, apresentei-o ao Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, [...], com quem tenho relações pessoais, [...]. Mas aconteceu que o [...] Sr. Baltazar de Castro, não concordou com esse projecto, não compreendendo, ou não querendo compreender, certos pormenores, e, em vez de pedir ao autor os esclarecimentos necessários, [...] resolveu não ligar importância ao Sr. Vilaça, não voltando a aproximar-se dele, desconsiderando-o e empregando todos os esforços possíveis para se relacionar com V. Exª, [...] Sr. José Vilaça considera as suas relações terminadas com o Sr. Baltazar de Castro, e por isso não aparecerá certamente em Lourosa. Não veja, porém, V. Exª no seu gesto e no meu mínimo propósito de desconsideração pessoal [...] cuja autoridade incontestada acatamos e com quem desejaremos continuar a manter as amistosas relações [...] e a estabelecer a mesma permuta de serviços, [...] não há

[578] Carta de 22.11.1931, de Gomes da Silva para MA.
[579] Carta de 5.12.1931, de Gomes da Silva para MA.

> da nossa parte qualquer propósito de afastar V. Exª duma visita que muito desejamos seja feita, pelo enorme interesse que ambos temos na restauração conscienciosa do vetusto monumento. E, como V. Exª [...] se ocupar de Lourosa na notável obra que escreveu sobre as igrejas moçárabes, e se dignou ainda prestar ao Sr. José Vilaça tão valiosos esclarecimentos para execução do seu projecto, [...] se dignar comunicar-me por escrito quaisquer alterações que venham [...] a ser inspiradas por essa visita, afim de ser publicado novamente na Ilustração Moderna o projecto definitivo, depois de sofrer as emendas aconselhadas [...]"[580]

5.4. GOMEZ-MORENO E LOUROSA

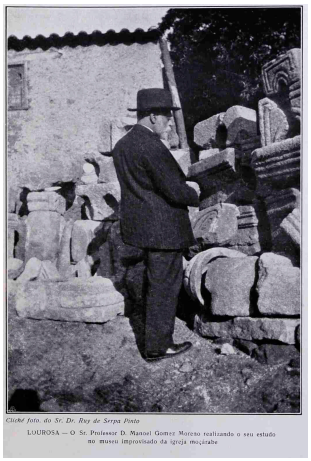


Fig. 150 - Gomez-Moreno em Lourosa Dez. 1931. Fot. Ruy S. Pinto

A projectada demissão de Marques Abreu da Comissão Administrativa deixaria Gomes da Silva descontente, apesar de reconhecer o difícil início do processo, com o atraso da planta de Baltazar de Castro, essencial para a aprovação pelo Conselho de Arte. A colaboração de José Vilaça fora vista com satisfação, apesar das suas soluções algo "fantasistas" em projectos de restauro[581]. O recurso a Gomez-Moreno garantiria a necessária caução científica do projecto, que não seria adoptado por Baltazar (Fernandes, 2002). Ao pedir que reconsiderasse a sua decisão, garantia o acompanhamento das obras por pessoa idónea, deixando "para depois da obra concluída tudo quanto quisesse dizer do Baltazar"[582].

A "publicidade do meu nome pelo motivo da obra realizada pela minha Direcção Geral" incomodava-o, mas não deixava de ser positiva, o que indiciava a importância capital da *Ilustração Moderna* na divulgação da acção da DGEMN. A publicação de projectos concorrentes, como o de José Vilaça, ou "as consultas a Gomez Moreno fossem", eram soluções bem aceites.

[580] Carta de 7.12.1931, de MA para Gomez-Moreno.
[581] Carta de 8.12.1931, de Gomes da Silva a MA.
[582] Carta de 8.12.1931, de Gomes da Silva a MA.

A publicidade criada à volta da sua visita[583], proporcionada pela autarquia de Bragança, apanhara-o de surpresa.[584] Gomez Moreno visitaria, ainda, Braga - S. Frutuoso -, Porto[585] e Lourosa, sentindo-se constrangido na sua deslocação a Portugal pela "intromisión apremiante del Sr. Baltazar de Castro"[586]. Aguiar Barreiros fora igualmente convidado, mas declinara o convite.[587] A decisão de Marques Abreu em não se deslocar a Lourosa fora apoiada por Alfredo de Magalhães[588].

A visita de Gomez-Moreno continuaria polémica, pois Gomes da Silva exaltara-se com a "vinda de Gomez Moreno a Portugal, feita a meu convite. É espantoso que isso se afirmasse e escrevesse. A minha situação é embaraçosa, porque o formal desmentido que devo enviar à gazeta não vê as consequências que trará."[589] A leitura que Marques Abreu faria desta situação levá-lo-ia a constatar que "se tratou dum óptimo reclame ao sr. Baltazar e seus acólitos. Mas o pior é que nalguns casos couberam a ele os louvores que pertenciam a outros"[590].

A visita de Gomez-Moreno a Lourosa permitir-lhe-ia verificar as "pocas novedades me ofreció Lourosa, después de la magnífica documentación [...] respecto de ella. Sólo unas piedras de ventanas rectangulares quizá correspondieran a sus capillas, pues llevan señales de celosía. Lo demás creo que irá conforme al proyecto de V. S.",[591] provando o rigor dos princípios que tinham norteado os estudos empreendidos pela *Ilustração Moderna*/Marques Abreu, como

[583] E pelo cônsul português em Madrid. Sousa Martins, apoiado na imprensa periódica, dizia que estas afirmações "corrigem versões ... tenham sido postas a correr", acusando Gomes da Silva, "que pôs a correr versões contrárias" Carta de 18.12.1931, de Sousa Martins para MA.
[584] Carta de 13.12.1931, de Gomes da Silva para MA:"Tive conhecimento desta manobra no gabinete do Ministro [Antunes Guimarães], quando este delegava em mim para o representar nas festas, na presença do governador civil de Bragança, que me informou da visita oficial de Gomez Moreno. É claro que me recusei e essencialmente por entender que a visita se devia fazer particularmente."
[585] Carta de 16.12.1931, de Rui Serpa Pinto a MA: propõe um encontro com o professor espanhol, no Porto ou em Lourosa.
[586] Carta de 13.12.1931, de Gomez-Moreno para MA. "Intromissão urgente" [Tradução nossa].
[587] Carta de 19.12.1931, de Aguiar Barreiros para MA: *"o papel infeliz a que se prestou [Gomez-Moreno], ao deixar-se levar pelo engodo da condecoração, atrelado, [...], ao carro das intrigas da claque, em marcha triunfal sobre Braga"*.
[588] Carta de 19.12.1931, de Aguiar Barreiros para MA: "Este [Alfredo de Magalhães], depois da exposição que fiz, acabou por declarar-me que o meu bom A. tem razão, e que, pondo o caso em si, ele faria o mesmo*."*
[589] Bilhete de 24.12.1931, de Gomes da Silva para MA.
[590] Carta de 26.12.1931, de MA para Gomes da Silva.
[591] Carta de 27.12.1931, de Gomez-Moreno para MA.

já o notara Paulo A. Fernandes, e onde a forte carga fotográfica tivera papel crucial na definição e aferição das dúvidas suscitadas. Este protagonismo do levantamento fotográfico fora confirmado pelo professor espanhol, porque

> "En S. Fructuoso falta un buen estudio gráfico y sobre todo fotografías. Será un grande pecado que V. S., con su habilidad bien conocida, no intervengan en ello, para bien de Portugal y de monumento tan insigne. Faltan datos acerca de algunos elementos constructivos; especialmente todas as columnas y arcos del interior de los ábsides, que no pueden ser adivinados asín."[592]

A referência à extraordinária capacidade interpretativa das fotografias de Marques Abreu aparecia aqui confirmada, destacando a forma como captava os detalhes, característica da sua fotografia monumental, pioneira, em Portugal, neste âmbito. A oferta de "un pequeño lote de publicaciones de nuestro "Patronato nacional del turismo", [...] lo que aquí hacemos en sentido de divulgación, no perfecto, desgraciadamente", em comparação como as suas publicações, de "buen gusto editorial y perfección"[593] era manifestado por Gomez-Moreno. Seria Marques Abreu que enviaria a carta de agradecimento, deste, a Gomes da Silva, justificando-a como a "justiça que ela representa feita por um estrangeiro, justiça negada por alguns portugueses despeitados", autojustificando a sua metodologia na divulgação e inventariação do "nosso património artístico e monumental", criticando o modo como tinham sido conduzidos os trabalhos de restauro em S. Frutuoso:

> "[...] na consciência plena das minhas responsabilidades, como orientador das publicações que entre nós e há mais de vinte anos vêm fazendo a maior propaganda dos nossos monumentos, lamento profundamente a negligência com que os trabalhos da capela de S. Frutuoso foram conduzidos".[594]

[592] Carta de 27.12.1931, de Gomez-Moreno para MA.
[593] Carta de 13.12.1931, de Gomez-Moreno para MA.
[594] Carta de 31.12.1931, de MA para Gomes da Silva. Julgamos que a visita de Gomez-Moreno e o carácter oficial atribuído pelo Ministro poderá ser a causa do pedido de demissão de Gomes da Silva, tendo sido noticiada na *Ilustração Moderna* nº 54 (Jan-Fev 1932), ao lado de uma outra notícia sobre Lourosa e o seu restauro, que atingia Baltazar de Castro. Esta situação será analisada detalhadamente mais à frente.

Apesar de não estar ligado a S. Frutuoso, esta acusação pretendia criticar o comportamento de Baltazar de Castro. Era possível que o papel, desempenhado por este, na projectada visita de Gomez-Moreno a Portugal, pudesse estar associado a movimentações políticas ou institucionais, considerando o número de individualidades implicadas na visita deste.



Fig. 151 - S. Tiago, Coimbra. Nov 1927. Fot. MA

Conhecemos este comportamento através da correspondência trocada entre Marques Abreu e Gomes da Silva, e que este, por várias vezes, tentara que Baltazar de Castro alterasse a sua conduta profissional: "Os homens como o Baltazar são avessos à ordem nos papéis, mas como quero que o Baltazar se imponha como óptimo dirigente."[595] O próprio Marques Abreu, no início da sua relação profissional, apreciara o seu empenho, considerando-o "inteligente e boa pessoa", mas muito assoberbado de trabalho pois "tem actualmente cerca de 20 monumentos em restauração, além de outras obras. Anda sempre muita gente à procura dele, outra atrás dele e não o deixam trabalhar."[596]

O restauro de S. Tiago, em que Marques Abreu se envolvera[597], não correra como previsto, obrigando Gomes da Silva ao endurecimento da sua posição: "Confesso que fui para com ele um pouco violento, mas o prestígio dos meus serviços exige que todos os funcionários que me estão subordinados sejam homens de palavra."[598] Esta admoestação manifestara-se insuficiente:

> "[...] o Baltazar me intrujou em condições tais que não posso deixar de o castigar (para prestígio dos serviços). A conduta do Baltazar nesta questão é simplesmente espantosa e um funcionário que mente, embora estupidamente, como neste caso, não merece a consideração de quem quer que seja."[599]

Pouco depois, muda a sua atitude: "É que o Baltazar, justo é dizê-lo, a par do seu feitio que, sem dúvida, é prejudicial para o serviço, tem qualidades que

[595] Carta de 1.4.1930, de Gomes da Silva para MA.
[596] Carta de 14.4.1930, de MA para a António de Vasconcelos.
[597] António de Vasconcelos e António Augusto Gonçalves integravam a Comissão Administrativa, por proposta sua a Gomes da Silva.
[598] Carta de 30.7.1930, de Gomes da Silva para MA.
[599] Carta de 6.11.1930, de Gomes da Silva para MA (restauro de S. Tiago de Coimbra).

devo aproveitar."[600] Esta preocupação, pelo bom funcionamento dos serviços da DGEMN, leva-o, muitas vezes, a alterar a sua atitude, provocada por algumas manobras políticas de Baltazar de Castro:

> à "má vontade do pessoal do Norte e muito especialmente ao Baltazar de Castro, que se julga restaurador único dos Monumentos, e procura fazer com os amigos campanha com o fim de ser considerado vítima, quando tiver de ser apeado e caso não cumpra as minhas determinações."[601]

O ambiente ia-se tornando cada vez mais tenso entre Marques Abreu e Baltazar de Castro, que "não trabalha de outro modo que não seja sob a acção disciplinar,"[602] ou que, "depois de se apanhar servido não ter as devidas considerações para as pessoas que as merecem."[603] O perfil pessoal de Baltazar de Castro apresentava-nos um homem manipulador e jogando mais de acordo com os seus interesses pessoais.

Colocando os seus interesses acima dos da instituição que tutelava, mas argumentando o contrário, o contacto, que efectuara com Gomez-Moreno, assumia-se como uma atitude prestigiante, pelos contactos pessoais que enunciava e que convenceriam o mestre espanhol a visitar Portugal, ultrapassando o grupo da *Ilustração Moderna*, ao mesmo tempo que dava a entender o bom relacionamento com ele. O convite, endereçado por Moura Coutinho e por Baltazar de Castro, levaria Gomez-Moreno a confidenciar a Marques Abreu que se tratava de "ir a Braga para la de Montélios, para lo que vendrían hasta aquí el y el Sr. Baltazar de Castro, en su automóvil"[604]. Em caso de o convite se estender a outros locais, a sua proposta seria um primeiro encontro conjunto em Zamora, "para ver juntos la iglesia de S. Pedro de la Nave," porque "En ella se pone en práctica nuestro nuevo sistema de restauraciones."[605]

---

[600] Carta de 18.12.1930, de Gomes da Silva para MA.
[601] Carta de 6.3.1931, de Gomes da Silva para MA.
[602] Carta de 31.5.1931, de Gomes da Silva para MA. V. nota 515.
[603] Carta de 31.7.1931, de MA para Gomez-Moreno.
[604] Carta de 11.10.1931, de Gomez-Moreno para MA.
[605] Carta de 11.10.1931, de Gomez-Moreno para MA: "si llego a ir a Portugal será de acuerdo con el Sr. Abreu y con V., y si vienen los Srs Moura Coutinho y Castro les propondré que no sea hasta aquí, sino hasta Zamora".

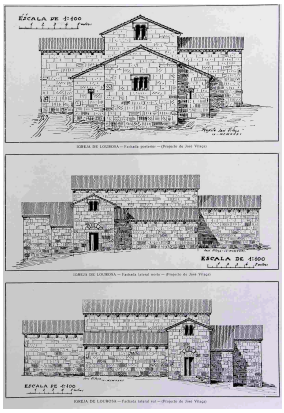


Fig. 152 - Lourosa. des. J. Vilaça

A possibilidade, real, de observar e estudar as novas práticas de restauro, em Espanha, que Custódio (2008) e Fernandes (2002) já tinham referido, era aqui claramente avançada. A introdução das modificações que proporia, além das que já tinha corrigido no projecto de José Vilaça, era a validação da sua deslocação a Lourosa. Por outro lado, triunfava a abordagem que a *Ilustração Moderna* e Marques Abreu tinham iniciado uns anos antes, apresentando projectos paralelos e concorrentes, mas com o único fim de proporcionar uma solução viável e credível a um complexo projecto de restauro. O recurso a especialistas internacionais era possível para um particular, como Marques Abreu, e a pluralidade de opiniões só poderia trazer vantagens e acelerar o resultado desejado. O decreto nº 19423, de 3 de Março 1931, no seu artigo 1º, autorizava o Director Geral a recorrer a técnicos externos à DGEMN, mas não especificava a sua naturalidade: "[...] confiar a elaboração dos referidos planos e execução das correspondentes obras a entidades de reconhecida competência [...]."

O pedido de consulta de Baltazar de Castro a Gomez-Moreno poder-se-ia enquadrar neste decreto, mas sem autorização superior não era possível. O contacto deveria ser sempre particular, sem mencionar o nome da DGEMN. Assim, o comportamento de Baltazar de Castro, antes e durante a visita, obrigaria Marques Abreu a 'explicar-se' perante Gomez-Moreno:

> "Não me surpreende o facto de o Sr. Baltazar de Castro haver ludibriado V Exª, dizendo que não ligava importância ao conflito passado entre mim e ele, para desta forma conseguir que V. Exª não insistisse em vir a Portugal só de acordo comigo e com o Sr. Vilaça. O Sr. Baltazar de Castro é muito mais hábil no estudo e solução destes assuntos do que nas restaurações dos monumentos, em que tem de intervir pela sua categoria oficial."[606]

[606] Carta de 7.12.1931, de MA para Gomez-Moreno: "É já velho hábito do Sr. Baltazar de Castro, [...] encaminhar sempre as coisas por forma que lhe venham a caber as honras e o proveito do trabalho que outros fazem, cobrindo-se de louros que lhe não pertencem."

Relembrando o imenso respeito pelo investigador e pelo seu trabalho na resolução dos problemas levantados por Lourosa, insistiria em que lhe enviasse, por escrito, quaisquer alterações para as poder noticiar na *Ilustração Moderna*.[607] Esta constante actualização noticiosa do projecto de restauro representava um tipo de reportagem invulgar na época, no campo da História e da Arte. Manter o público informado sobre o historial deste restauro, apoiado em artigos profusamente ilustrados por fotografias, desenhos e plantas, reforçava o seu carácter científico e de investigação, inicialmente mais vocacionada para a divulgação e informação. O crescente apoio de Alfredo de Magalhães e, posteriormente, de Gomes da Silva garantiriam à *Ilustração Moderna* um lugar entre as publicações periódicas 'científicas' da época, valendo-se de uma ilustração de qualidade e esteticamente inovadora, integrante de artigos onde a divulgação casava com a fundamentação científica.

Gomes da Silva esclareceria como fora minuciosamente preparada aquela visita. Foram as "amabilidades de um governador civil [dr. João Carlos de Noronha, entre 30.6.1931e 3.2.1933] e do diplomata português [Melo Barreto (1873-1935), embaixador português em Madrid]", que propuseram a visita à Domus Municipalis[608], em Bragança, concretizada a 14 de Dezembro de 1931, obrigando Gomes da Silva a "representar [o ministro] nas festas, na presença do governador civil de Bragança, que me informou da visita oficial de Gomez Moreno. É claro que me recusei e essencialmente por entender que a visita se devia fazer particularmente."[609]

Uns dias antes, Marques Abreu recebera uma carta de Gomez-Moreno onde, além de descrever as suas visitas a Lourosa e Braga, reforçava que "El Sr. Baltazar de Castro quita importancia a los rozamientos que en alguna ocasión tuviera con V. y, reconociendo sus méritos, favorecerá que tanto V. como el Sr. Vilaça coincidamos, por lo menos, en Lourosa"[610]. O encadeamento de todos estes

[607] Carta de 7.12.1931, de MA para Gomez-Moreno.
[608] Inaugurada a 23 de Outubro de 1932, por Alfredo de Magalhães, com uma conferência subordinada ao título *"O restauro dos Monumentos na reconstrução do País"* (carta de Alfredo de Magalhães a Marques Abreu, 28.9.1932), O restauro decorrera sob a orientação de Baltazar de Castro.
[609] Carta de 13.12.1931, de Gomes da Silva para MA.
[610] Carta de 13.12.1931, de Gomez-Moreno para MA.

acontecimentos, magistralmente aproveitados pela imprensa, favoreciam a posição de Baltazar de Castro nas relações com o Poder, mas não com o seu Director Geral.

Pouco depois, a *Ilustração Moderna* noticiava o pedido de demissão de Gomes da Silva[611], anunciado a Marques Abreu por Sousa Martins[612], e que associamos à desautorização, de que fora vítima, perante o ministro Antunes Guimarães, a expensas de Baltazar de Castro e dos seus 'acólitos', confirmada pelo *Primeiro de Janeiro*. A 'desconsideração' do ministro, ao dar "carácter oficial à visita, nomeando um representante à cerimónia, como o encarregou de nomear comendador o Gomez Moreno [da Ordem de S. Tiago]"[613], não admitiria outra saída a Gomes da Silva. Militar de carreira, engenheiro e capitão, habituado a uma cadeia de comando, hierárquica, o facto de ter sido um subordinado a desencadear o processo - Baltazar de Castro -, conduzi-lo-ia a esta decisão, sentindo questionada a sua autoridade, enquanto superior hierárquico, por não ter sido informado atempadamente, e por o funcionário em questão ter 'deturpado' o sentido da autorização que lhe tinha sido facultada, não esquecendo que o ministro Antunes Guimarães atribuíra carácter oficial a esta visita, consubstanciando aquela 'proposta' de Baltazar de Castro.

Gomes da Silva nunca se identificara com o espírito de 'funcionário público', pois a sua preocupação centrava-se na organização dos serviços[614]. Esta é a nossa interpretação dos factos, baseada na troca de correspondência entre os três intervenientes, onde se detectou uma complexa teia de manobras políticas alheia a Gomes da Silva[615]. Suspenso o seu pedido de demissão, permanecerá Gomes da Silva à frente da DGEMN, recuperada a confiança política, condignamente noticiada na *Ilustração Moderna*.[616]

[611] *Ilustração Moderna*, nº 54, Jan-Fev 1932.
[612] Carta de 18.12.1931, de Sousa Martins para MA: "Enfim, no meio disto tudo, alguém há-de quebrar as pernas. E não será, sem dúvida, quem andar por caminhos direitos e lisos."
[613] Carta de 18.12.1931, de Sousa Martins a MA.
[614] Temas recorrentes na correspondência entre Gomes da Silva e Marques Abreu.
[615]Sousa Martins (carta de 18.12.1931) esclareceria Marques Abreu sobre as notícias da visita de Gomez-Moreno a Portugal, e considerava que o único caminho que restava ao Director Geral era a demissão, pois "o Ministro desconsiderou-o."
[616] *Ilustração Moderna* nº 55, Mar-Abr 1932.

A questão Gomez-Moreno ainda estará presente em Janeiro de 1932[617], quando Marques Abreu questiona o seu silêncio sobre a visita a Lourosa, pois esperava pela comunicação oficial de Gomez-Moreno sobre "as modificações a introduzir nos estudos feitos."[618]

Entristecera Marques Abreu por ter sido atacado "nos discursos e artigos publicados nos jornais. Não sabia que tinha tanta gente contra mim." Esta reacção à 'excessiva' intromissão e protagonismo da *Ilustração Moderna* na actividade da DGEMN era mal vista por uma imprensa, que cremos manipulada por Baltazar de Castro, ou pelos seus próximos, que aproveitaram a ocasião para a questionar, caucionando o real distanciamento de Marques Abreu do jogo político e decisório na área da DGEMN.

Iria apresentar a sua demissão da Comissão Administrativa, por considerar inútil a sua presença, porque

> "Os métodos de trabalho do sr. B. de C. não me permitiram pôr em prática a minha actividade e os meus serviços. [...] resta-me apenas o dever de a amparar [obra nacional] com a propaganda que dela tenho feito sempre pela imprensa."[619]

Terminava, assim, a intervenção oficial de Marques Abreu em S. Pedro de Lourosa, mas não acabavam as preocupações com ela relacionadas.

A polémica visita de Gomez-Moreno a Portugal deixara sequelas, na forma como este se queixara do comportamento de Baltazar de Castro [620], o que parecia confirmar a opinião negativa transmitida por Marques Abreu. O bom relacionamento entre este e Gomez-Moreno manter-se-ia, colaborando na intervenção de S. Frutuoso.[621] Quanto a Lourosa, este reconheceria a existência da gelosia e da iconostasis, que tinha detectado, podendo os arranques laterais deste

[617] Carta de 8.1.1932, de MA para Gomes da Silva.
[618] Carta de 8.1.1932, de MA para Gomes da Silva: "fiz uma fotografia de propósito para pôr em evidência esse pormenor, mas o Vilaça, naturalmente, não a mandou a G.M."
[619] Carta de 26.2.1932, de MA para Gomes da Silva.
[620] Carta de 20.3.1932, de Gomez-Moreno para MA: desde Janeiro, não confirmou a recepção das "instrucciones que ya le había dado de palabra, sobre lo que conviene explorar en S. Fructuoso y en Lourosa"
[621] Carta de 20.3.1932, de Gomez-Moreno para MA: pedido de um conjunto de fotografias, de acordo com três desenhos seus da capela, enviados nesta carta.

"restituirse hasta la altura de impostas de las arquerías de las naves". Concordava com a última proposta de Vilaça e esperava pelo envio das "fotografías, tan buenas como es de esperar dada su habilidad extraordinaria [...]"[622].

Entretanto, as obras prosseguiam em Lourosa, apesar da reduzida dotação orçamental para este ano económico[623]. A troca de correspondência entre Gomes da Silva e Marques Abreu torna-se mais espaçada, mas ainda é enviada a lista dos Monumentos que sofreriam restauros em 1931 e 1932, para ser publicada na *Ilustração Moderna,* reconhecendo o seu trabalho de divulgação e de propaganda em prol da DGEMN:

> "Igreja de Lourosa (em restauro); Domus de Bragança (concluída); Igreja de S. Francisco do Porto (em restauro); Igreja da Cedofeita (em restauro); Sé do Porto (em restauro); Mosteiro de Leça do Bailio (concluído); Sé de Vila Real (em restauro); Sé de Braga (em restauro); Igreja de Santa Clara de Vila do Conde (em restauro); Igreja de Boelhe (em conclusão); Igreja de Travanca (concluída); Igreja de Paço de Sousa (concluída); Igreja de Paços de Ferreira (em restauro); Altar mor da Sé de Coimbra (concluído); Igreja de S. Tiago de Coimbra (em conclusão); Igreja do Mosteiro de Alcobaça (em restauro); Vitrais da Casa do Capítulo do Mosteiro da Batalha (em conclusão); Sé de Lisboa (em restauro); Convento de Cristo em Tomar (em restauro); Igreja de Jesus em Setúbal (em restauro); Mosteiro de Mafra (reparações dos carrilhões); Vitrais da Igreja dos Jerónimos (em restauro); Anexo dos Jerónimos (em restauro); Sé de Silves (em restauro); Igreja Matriz da Lourinhã (em restauro); Museu Alberto Sampaio (concluído); Claustro da Colegiada (em restauro); Igreja Matriz da Barquinha (em restauro); Sé de Portalegre (em restauro); Igreja de Pombeiro (em restauro); Paço dos Duques de Bragança (em conclusão); Pontilhão das Taipas (em restauro); Ruínas de Conimbriga; Igreja de Góis (em restauro); Igreja de S. António de Lagos (concluída); Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe (concluída); Palácios de Sintra (em restauro); Palácio de Queluz (em restauro); Biblioteca da Universidade de Coimbra (em restauro); Museu do Mosteiro de Arouca (concluído); Pelourinho de A. dos Ranhados (concluído); matriz de Caminha e Madre de

[622] Carta de 20.3.1932, de Gomez-Moreno para MA: "redactaré una monografía para 'Ilustração Moderna', procurando corresponder así a las piezas de V. y al ruego del Sr. Vilaça." Esta não se concretizaria, motivada pelos problemas relacionados com Lourosa.
[623] Carta de 2.5.1932, de Gomes da Silva para MA.

Deus"[624]

Pouco tempo depois, uma nova carta destacava a atitude, positiva, de Salazar para com os Monumentos e os seus custos:

> "A minha Direcção Geral mereceu de Salazar uma referência especial no relatório que precede a lei orçamental; mas é muito curiosa a afirmação de que a construção pelo Estado dos edifícios públicos fica caríssima, impondo-se mudança radical na política seguida. Com a minha entrada [...] terminou o caos em que viviam as obras públicas, que durante os dois primeiros anos da gerência de Salazar tiveram a mesma administração que em tempos anteriores. [...] é sabido que para concluir as numerosas obras iniciadas nos tempos dos políticos e nos primeiros anos da Ditadura torna-se necessário muito dinheiro. [...] que a actual administração das obras públicas tem sido benéfica para o Estado e só agora é possível pensar-se na realização de um empréstimo para concluir todas as que foram iniciadas em tempos anteriores e cuja responsabilidade não pertence ao actual governo. E como na verdade a verba necessária para acabar tudo quanto está iniciado não cabe dentro de um orçamento do Estado, impõe-se uma mudança radical na política seguida ou seja a realização de um empréstimo para a conclusão de todas as obras."[625]

A diferença entre os orçamentos anuais para 1931/32 - 23:015.766$20 - e para 1932/33 - 12:544.288$32 -, de 10.471.477$88, mostrava uma retracção de 54,5%. Perante este cenário, justificava-se a realização de um empréstimo para fazer face às despesas da DGEMN. Este novo orçamento enquadrava-se na mudança do detentor da pasta das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, e na contenção orçamental aprovada. Gomes da Silva ponderaria a reacção do novo ministro:

> "[...], não sei ainda o que o actual ministro das Obras Públicas pensará dos Monumentos. Suponho que não alterará, ou melhor, não pretenderá alterar a orientação que está imposta e apoiará incondicionalmente os trabalhos aceitando sem

[624] Carta de 15.6.1932, de Gomes da Silva para MA.
[625] Carta de 3.7.1932, de Gomes da Silva para MA.

discussão a distribuição de verbas que lhe seja presente."[626]

De facto, o Orçamento Geral do Estado para 1932-33 assumia-se restritivo e de difícil execução. A correspondência reduzir-se-ia, mas era notória a confiança de Duarte Pacheco em Gomes da Silva, testemunhando este a presença do ministro no acompanhamento às obras do Porto e de Bragança[627]. Esta confiança na política de restauro da DGEMN era comprovada pela satisfação do Ministro "com a orientação dos meus serviços"[628]. A questão de Lourosa mantinha-se na ordem do dia, esperando a DGEMN, ainda, a decisão de Gomez-Moreno sobre a reposição ou não da iconostasis[629].

A apologia do trabalho efectuado pela DGEMN, encontrava o reconhecimento internacional merecido:

> "os elogios são para mim a obrigação de continuar intransigentemente na orientação imposta até ver concluída a obra que, [...] impressionara fortemente os estranhos a ponto de este povo muito atrasado ainda passar a ser considerado como culto e respeitador pelos velhos e belos monumentos"[630].

O Conselho Nacional de Turismo não parecia manifestar um grande interesse em adquirir as publicações de Marques Abreu, apesar da insistência de Gomes da Silva. No entanto, abria-se uma oportunidade, pois Duarte Pacheco pretendia

> "organizar um álbum, de modo que o meu bom Amigo tratará do caso como melhor entender. A meu ver há toda a vantagem que no álbum figure não só as fotografias dos Monumentos no estado em que actualmente se encontram, mas ainda aquelas que nos mostrem o estado em que os Monumentos se encontravam antes do restauro".[631]

[626] Carta de 24.7.1932, de Gomes da Silva para MA.
[627] Carta de 27.10.1932, de Gomes da Silva para MA.
[628] Carta de 12.1.1933, de Gomes da Silva para MA.
[629] Carta de 21.11.1932, de Gomes da Silva para MA.
[630] Carta de 29.1.1933, de Gomes da Silva para MA.
[631] Carta de 20.3.1933, de Gomes da Silva para MA.

Esta proposta de Gomes da Silva mostrava uma visão inovadora, pois configurava um modelo de álbum/monografia que seria concretizado, dois anos mais tarde, nos Boletins da DGEMN. A conjugação da situação anterior e posterior aos trabalhos de restauro, devidamente documentada pela fotografia, elemento indiciário por excelência e associado à veracidade da realidade, encontrava nesta sugestão de Gomes da Silva uma prática que Marques Abreu iniciara na *Ilustração Moderna*, com o acompanhamento das obras de Lourosa, e que integraria, numa mais complexa organização, na monografia sobre Lourosa.

5.5. AS EXPOSIÇÕES DE 1933.

Com o fim da *Ilustração Moderna* e das obras de Lourosa, Marques Abreu iria retomar a ideia de uma exposição de fotografia de monumentos. Tinham passado 19 anos desde a Exposição de Arquitectura Românica de 1914, o seu prestígio e as suas obras eram reconhecidas nacional e internacionalmente, pelo que o projecto seria bem aceite. Assim, inauguraria a *"Exposição de Trabalhos Fotográficos de Marques Abreu, ampliados por J. Teixeira",* no Salão Silva Porto[632], a 25 de Maio de 1933, com a presença de vários amigos, onde se destacavam Alfredo de Magalhães e Gomes da Silva[633]. A conselho deste, Marques Abreu endereçara um convite formal a Duarte Pacheco, onde reiterava as suas ideias sobre monumentos e património e o seu *modus operandi*:

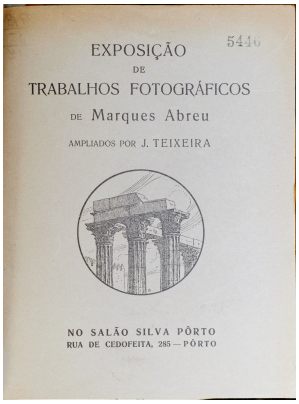

EXPOSIÇÃO
DE
TRABALHOS FOTOGRÁFICOS
DE Marques Abreu
AMPLIADOS POR J. TEIXEIRA
NO SALÃO SILVA PÔRTO
RUA DE CEDOFEITA, 285 — PÔRTO

Fig. 153 - 1933- Exposição de trabalhos. Fot. MA

"[...] resolvi fazer uma exposição de trabalhos fotográficos por mim colhidos [...] através do país, e [...] se reproduzem vistas e aspectos dos nossos monumentos e obras de arte. Como V. Exª tem sido, no culto e restauração dos velhos monumentos nacionais, o admirável continuador da obra dos Exmºs Srs. Drs. Alfredo de Magalhães e Antunes Guimarães, tendo como valioso auxiliar [...] o Exmº Sr. Engenheiro Henrique Gomes da Silva, muito me honraria a presença de V. Exª na abertura

[632] R. de Cedofeita, 285 - Porto. Espaço de exposições muito divulgado pela *Ilustração Moderna*.
[633] Carta de 19.5.1933, de Gomes da Silva para MA: "Estive com o nosso Amigo Doutor Alfredo de Magalhães que me convidou a assistir à abertura da sua exposição, que deve causar um grande sucesso. Não sei se o Ministro das Obras Públicas comparecerá".

> daquela exposição, que se realiza no dia 25 do corrente, no Salão Silva Porto, da Rua da Cedofeita, desta cidade, com uma conferência do Exmº Sr. Dr. Alfredo de Magalhães. [...] este [...] o desejo ardente e sincero de que a presença de V. Exª viesse sancionar e encorajar o trabalho dos que julgam um dever patriótico concorrer para a conservação e propaganda dos nossos antigos monumentos, que são a voz viva da História e o elo mais forte de ligação entre o passado e o futuro duma Pátria."[634]

O Catálogo, com o mesmo título da exposição, de 11 páginas, abria com uma citação da *Arte Românica em Portugal* (Abreu, 1933, 11), seguindo-se uma nota explicativa de Marques Abreu, onde justificava a grande dimensão das fotografias expostas, porque "patenteiam efeitos e pormenores que não é possível observar em dimensões reduzidas," o que justificaria a predominância das fotografias em página inteira nas suas revistas. A escala de cada assunto era própria e, não sendo uma exposição de arte fotográfica ou de técnica fotográfica, "pretende pôr em destaque o valor do nosso património artístico e monumental". Antecedia a lista dos monumentos fotografados um quadro com as *"Épocas dos Estilos arquitectónicos em Portugal"*. As provas eram de J. Teixeira, proprietário de Fotografia Medina.

O primeiro monumento catalogado era Lourosa da Serra - Oliveira do Hospital -, *"Série de 36 fotografias documentais dos trabalhos de investigação e restauração da vetusta igreja moçárabe,"* seguindo-se os restantes monumentos, agrupados por localidades ou individualmente. Foram expostas 90 fotografias, cujos preços oscilavam entre os 50$00 e os 450$00. Embora o catálogo não descrevesse as fotografias da série respeitante a Lourosa, o valor total da exposição, se vendida, teria orçado em 12.820$00, verba muito respeitável para a época.[635]

Dispusemos de um exemplar anotado, da Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, que identificava as fotografias vendidas e as não vendidas. Desconhecemos se eram imagens únicas, ou se obedeciam a uma tiragem de

[634] Carta de 19.5.1933, de MA para o Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco.
[635] Os sete volumes da *Ilustração Portuguesa* custavam 406$00, mais encadernações, 175$00, adquiridas directamente, o que perfazia a soma de 581$00.

alguns exemplares. No entanto, pela prática de Marques Abreu, essa possibilidade não poderia ser encarada.

A DGEMN adquirira várias "quadros" [636], "sendo uns liquidados pela Direcção dos Monumentos do Norte e outros pelos Monumentos do Sul." Gomes da Silva comprara vários, "pois já perdi a conta dos quadros que adquiri para mim". Se considerarmos cada prova como única, e aceitarmos as notas deste catálogo da ANBA como fidedignas, concluiremos que Marques Abreu vendeu 43 ampliações, num total de 7.605$00, ficando por vender 42 imagens, correspondentes a 5.215$00. Uma excelente operação financeira, em contraposição ao insucesso de 1914.

Esta exposição originara, tal como há 19 anos, um pedido da ANBA, através de José de Figueiredo e de Garcez Teixeira, de aquisição

> "de fotografias documentais dos nossos monumentos que não figuram na colecção da Arte Românica que já cá há" e que "devem vir coladas, embora em cartão fraco, para serem encadernadas em livro ou pasta. O tamanho não pode ser pequeno, [...] Eu não vi a Exposição"[637].

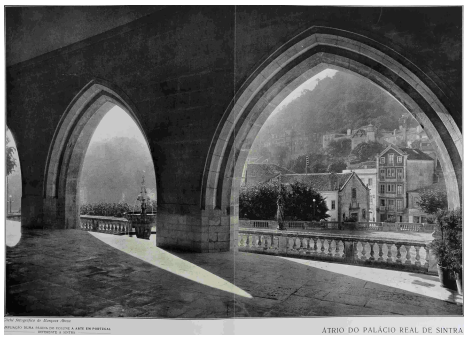


Fig. 154 - Átrio do palácio Real de Sintra. Fot. MA

O sucesso e o reconhecimento de 1914, tantas vezes perseguido, fora atingido aos 54 anos de idade.

Em 1930, Marques Abreu participara num concurso de fotografia do Diário de Notícias, tendo ganho o *"1º prémio - secção de Monumentos e obras de Arte"*,[638] devidamente sinalizado no Catálogo - foto nº 19 -. Foi a sua única participação em concursos de fotografia.

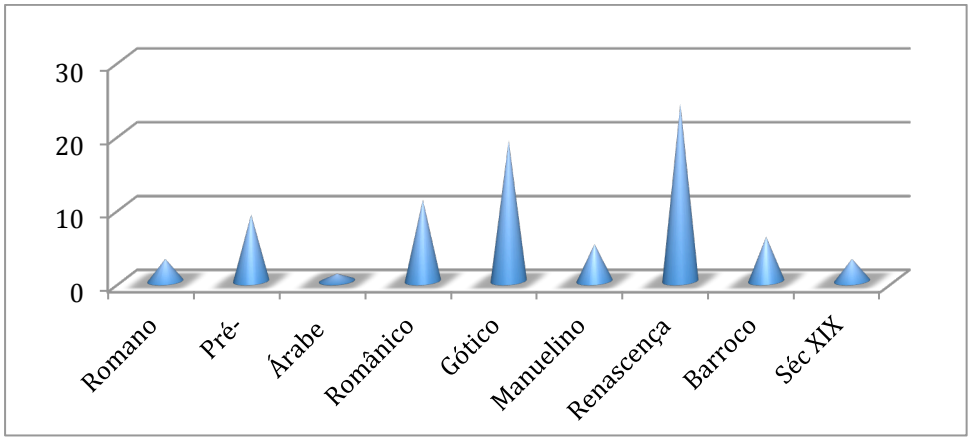
Na Exposição de 1933, os monumentos fotografados mostravam uma alteração significativa no peso específico de cada período artístico, estruturando-se numa mostra mais abrangente, ilustrativa do património monumental português e

[636] Carta de 12.6.1933, de Gomes da Silva para MA.
[637] Carta de 1.6.1933, de Garcez Teixeira para MA.
[638] Concurso Fotográfico do Diário de Notícias. Diploma de Honra ao concorrente nº 269, com o pseudónimo "Bruma", conferiu o jury [Roque Gameiro, San Payo e Domingos Alvão] o 1º Prémio e uma Menção Honrosa na secção B pela fotografia com a legenda *Sintra-Palácio da Pena*. Lisboa, 19 de Dezembro de 1930.

da sua inventariação, efectuada na *Ilustração Moderna* e nalguns títulos monográficos dos finais dos anos 20: clara diminuição do românico, equilibrado com o pré-românico, e crescimento significativo do gótico e do renascimento, numa clara expansão das tipologias abordadas. O manuelino e o barroco integravam a mostra, por direito próprio, tal como o séc. XIX, destacando-se Sintra.

Estabelecendo-se uma relação entre períodos estéticos e localidades/monumentos, verificaremos que o Norte e o Centro mantêm um peso românico e pré-românico significativo, enquanto o Sul alberga os períodos mais tardios, do gótico ao sé. XIX. O quadro seguinte exemplifica esta análise:

Gráfico 1 - Mapa percentual dos períodos artísticos representados na Exposição de 1933



A grande maioria destas fotografias integravam as monografias editadas por Marques Abreu, com excepção de Queluz, publicada na *Ilustração Moderna*[639]. Das 85 fotografias[640], 4 representam paisagens, sendo as restantes 81 imagens de monumentos. As aquisições mostravam um público com gosto heterogéneo, virado para os grandes monumentos e locais de turismo. Tendo a Exposição tido lugar no Porto, seria compreensível que a maioria destas se tivessem centrado na região Norte e Centro, em detrimento do Sul. Os túmulos de Pedro e Inês, a quase totalidade de Sintra, Lisboa e Santarém figuravam entre as fotografias não vendidas. Em contrapartida, Tomar, Batalha, Coimbra, Guimarães,

[639] *Ilustração Moderna* nº 57, Jul-Ago 1932.
[640] Não contabilizámos as de Lourosa, pois só estavam indicadas seis.

Braga, Porto e outras localidades do Norte venderam a quase totalidade das suas imagens.[641]

O caso específico de Lourosa merece comentário separado. O Catálogo diz expressamente que existia uma série de 36 fotografias, das quais 6 estão enumeradas. Comparando as legendas destas seis com as que ilustraram os diversos artigos e notícias sobre Lourosa, publicadas na *Ilustração Moderna*, entre 1930 e 1932, que representam um total de 28 fotografias, encontrámos só duas, que aparentemente coincidem[642], deduzindo que as restantes seriam inéditas, não publicadas até então, integrando o acervo particular de Marques Abreu. A comparação com a monografia sobre Lourosa, que sairá em Novembro de 1934, não permitiu colher melhor informação, pois encontrámos três fotografias que poderiam ser idênticas.

Pela correspondência, conhecemos as suas deslocações a Lourosa e o enorme volume de fotografias que tirara para satisfazer vários pedidos. O conjunto de fotografias, da autoria de Marques Abreu, que ilustram o Boletim nº 55, sobre a *Igreja Matriz de Lourosa*, de Março de 1949, permitiram-nos identificar uma, com a legenda *"arcadas da nave central, lado sul"*. A ex-DGEMN guardara cerca de 30 fotografias sobre o restauro de Lourosa que, não identificando o autor, poderemos associar a Marques Abreu, pelo período a que se reportam, não detendo a DGEMN, à época - 1930-1933 -, serviços suficientes de fotografia. Assim, pensamos que a grande maioria das fotografias da série indicada estarão neste arquivo, bem como nos arquivos de Marques Abreu, José Pessanha, Aguiar Barreiros e Gomez-Moreno.

Em Novembro de 1933, Marques Abreu integraria a 6ª *Exposição de Fotografia Artística de Monumentos do Norte de Portugal,* promovida pelos *Amigos do Mosteiro da Serra do Pilar*, onde apresentou 10 fotografias, sujeitas a

[641] Ver o quadro nº 15, nos Anexos, com a listagem das fotografias, preços e indicação das vendidas e não vendidas.
[642] Marques Abreu mudava o teor das legendas de acordo com a publicação onde as fotografias se inseriam. Esta prática autonomizava-se quando o texto não reportava directamente à parte gráfica, levando-o a criar um outro texto, com recurso ás legendas.

um júri[643], e devidamente cotadas:

Quadro 8 - Fotografias da Exposição da Serra do Pilar

Nº	Fotografia	Preço
1	Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar (exterior) cliché antigo	20$00
2	Zimbório da Igreja da Serra do Pilar, cliché antigo	20$00
3	Porta principal da Igreja da Serra do Pilar, cliché antigo	20$00
4	Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar, cliché antigo	20$00
5	Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar (depois da restauração)	30$00
6	Catedral do Porto (um trecho do claustro)	30$00
7	Sé de Braga (arquivolta da porta lateral)	
8	Igreja de Lourosa da Serra (fachada principal antes da restauração)	
9	Igreja de Lourosa da Serra (trabalhos de restauração)	
10	Igreja de Lourosa da Serra (depois de restauração)	
Total		140$00

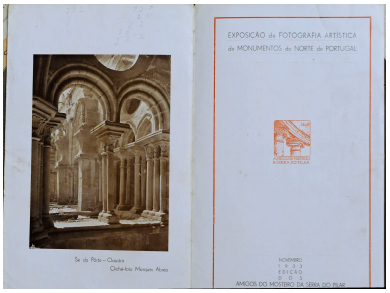


Fig. 155 - Exposição do Mosteiro do Pilar, 1933

A maioria delas tinham sido publicadas na *Arte* e na *Ilustração Moderna*, reportando este convite à sua ligação com o Grupo promotor da exposição, que já merecera artigos sobre o restauro do Mosteiro do Pilar e exposições lá efectuadas[644].

No catálogo, pertencente ao espólio, estão anotadas as fotografias vendidas e os respectivos preços - comparativamente aos da exposição de Maio, significativamente mais baratos -.

O *Claustro da Sé do Porto*, vendido, figurava na contracapa do catálogo. Numa sequência ininterrupta de colunelos e arcadas, enquadradas num ângulo recto, apresentando excelente gradação tonal e uma profundidade de campo que permite a leitura dos capiteis e outros detalhes decorativos, é uma fotografia

[643] Composto por Vasco Valente, director do MN Soares dos Reis, José d'Oliveira Ferreira, arquitecto e José Teixeira, fotógrafo e membro da Comissão Técnica dos Amigos do Mosteiro da Serra do Pilar.
[644] *Arte*, nº 72, Dezembro 1910, p. 97-100; *Ilustração Moderna*, nº 4, Agosto 1926, p. 100; *Ilustração Moderna*, nº 45, Julho 1930, p. 106-108.

representativa da forma aprofundada como Marques Abreu se ia apropriando do espaço, procurando aspectos simultaneamente globais e parciais que levassem à sua reconstrução visual.

Participou também Marques Abreu Filho, em nome da DGEMN, com 5 fotografias de Santa Clara-a-Velha, Coimbra e 5 de S. Salvador de Travanca.

5.6. O PROJECTO *CARTA DOS MONUMENTOS NACIONAIS,* DE ALFREDO DE MAGALHÃES

Não directamente ligada a esta sequência de exposições, mas antecedendo-as, enquadrava-se um pedido formulado por Alfredo de Magalhães para o

> "o levantamento da carta dos monumentos nacionais, de todos eles, mesmo daqueles que oficialmente ainda como tais não foram reconhecidos. E não só os religiosos, mas também os civis e militares, históricos e arqueológicos. Ver-se-á que não somos tão pobres, relativamente, como erraticamente, por vezes, se tem dito e escrito."[645]

Este projecto entroncava, de certo modo, num anterior, proposto por Luís de Magalhães, quando agradecera a oferta da *Arte Românica* a D. Manuel II:

> "Mas seria para desejar que outra obra do mesmo género se seguisse a essa, pª documentar a arquitectura nacional: os castelos, os solares portugueses, as habitações burguesas, a casa rural, etc. E toda uma galeria para que, decerto, lhe não faltariam colaboradores literários nem público que garantiam assim o seu interesse e êxito da obra"[646].

Alfredo de Magalhães, considerando a envergadura do projecto e a necessidade de apoio institucional adequado, já tinha contactado Gomes da Silva, prometendo-lhe "o meu auxílio e boa vontade, se ele se dispusesse a realizar esta

[645] Carta de 8.6.1930, de Alfredo de Magalhães para MA.
[646] Carta de 6.1.1919, de Luís de Magalhães para MA.

obra necessária, do maior alcance prático."

Ora, para o iniciar, resolvera recorrer a "uma carta dos chauffeurs, a mais moderna de todas, da casa Michelin; mas pouco depois da coitada, verificou-se que continha alguns erros consideráveis, e foi recolhida para ser devidamente rectificada."[647] A utilização de um mapa rodoviário estrangeiro, da Michelin, revelava o desconhecimento ou desinteresse de Alfredo de Magalhães por outros mapas, com os nacionais - Automóvel Club Português, Vacuum Oil Company[648] - mais competentes. As incorrecções detectadas, relacionadas com distâncias e com localidades, não atestavam a qualidade do mapa escolhido, considerando-se, em 1930, que estes obstáculos, aliados ao péssimo estado das estradas, se revelavam pouco atractivos para quem viajasse de automóvel, o meio de transporte adoptado, em maior escala, pelo turista estrangeiro. Assinalava Alfredo de Magalhães a obra de reparação das estradas, mais adiantada que a dos hotéis, "que entre nós ainda não saíram da idade da pedra lascada," e que registariam um grande progresso, a partir de 1932, com Duarte Pacheco, colmatando este enorme buraco negro das ligações rodoviárias nacionais. A ampliação dos portos nacionais, e as novas medidas tomadas "no que toca à navegação e acesso ao porto de Lisboa" reflectiam o papel fundamental das grandes viagens transatlânticas no crescimento do turismo português, pois o porto de Lisboa era o primeiro da Europa para os navios vindos do Atlântico Sul, e o último da Europa para quem seguia para o Sul ou Norte.



Fig. 156 - Carta Itinerária de Portugal, 1926. BNP

Alfredo de Magalhães propunha uma distribuição de tarefas perfeitamente justificada, iniciando-se pelo inventário dos monumentos, por já disporem de uma lista ordenada e actualizada[649]. Ao pedir a Marques Abreu que "trate de organizar uma relação tão completa quanto possível" do Norte, reconhecia a existência de um inventário prévio por este elaborado, além da vasta

[647] Carta de 8.6.1930, de Alfredo de Magalhães para MA.
[648] O *ACP* editaria o primeiro mapa das estradas em 1928, e a *Vacuum Oil Company* (Mobil Oil), em 1915.
[649] Conselho de Arte e Arqueologia (1ª Circunscrição). (1929). *Monumentos Nacionais classificados até Setembro de 1928*. Lisboa: Imprensa Beleza. (com Corrigenda e Addenda de Setembro de 1928 a Dezembro de 1933).

rede de contactos que concretizara ao longo dos anos de levantamento e registo: "diga quem são as pessoas e entidades a quem devo dirigir uma circular que vou redigir e pedir-lhes o concurso da sua informação."[650]

Alfredo de Magalhães aflorava a questão da organização das zonas de turismo, para "nelas fixar os monumentos que oferecem interesse de qualquer natureza a quem viaja em demanda dos documentos da nossa civilização passada e presente." Esta concentração de monumentos, numa área restrita, como sucedia com a zona de Belém, em Lisboa, ou em cidades onde os diferentes monumentos se concentrassem no casco velho, era uma realidade pouco conhecida e explorada em Portugal, mas que Alfredo de Magalhães equacionava como atractiva para o turista, fixando-o e garantindo a sua permanência por um período de tempo mais alargado. O inventário proporcionaria a informação necessária para delimitar e referenciar estas zonas, com maior consciência patrimonial do seu território.

Este inventário deveria ser realizado fora do Estado, preferencialmente, mas sempre em cooperação com ele, porque "aceite, reconhecida e consagrada nos países mais adiantados, como a Alemanha, por exemplo, está indicada sobretudo nos países atrasados." Esta tese relacionava-se com o período em que fora Ministro da Instrução e tutelara os Monumentos Nacionais, visitando-os e propondo excursões[651] pelo norte de Portugal, onde se apercebera das inúmeras dificuldades físicas com que se confrontara. A resposta de Marques Abreu fora positiva, abrindo com uma nota invulgar, no panorama do estudo do nosso património:

> "É triste dizê-lo mas quem hoje tem a nota mais completa dos nossos monumentos românicos é a Senhora Doutora Gertrud Richert, [...] que eu conheço há cerca de três anos tem estudado mais, nos três anos decorridos, o nosso património artístico do que todos os portugueses juntos, da actualidade."[652]

[650] Carta de 8.6.1930, de Alfredo de Magalhães para MA.
[651] Carta de 20.1.1928, de Alfredo de Magalhães para MA: "Na próxima primavera será necessário uma digressão pelos monumentos do norte, interessando nela alguma gente boa q., graças a Deus, ainda há. Nem tudo está perdido. Seria bom q. realizássemos então, nas principais cidades, algumas conferências de propaganda, com projecções luminosas, capazes de espevitarem a sensibilidade romba dos nossos compatriotas."
[652] Carta de 11.6.1930, de MA para Alfredo de Magalhães.

Esta constatação não deixava de recordar a situação da história da arte portuguesa até aos anos 60, com o lançamento de obras parcelares sobre os principais 'estilos' arquitectónicos em Portugal, onde se destacaria O *Românico em Portugal*, de Reynaldo dos Santos, de 1955[653], que não acrescentaria muito à *Arte Românica*, em 1916/18, e *A Arquitectura Gótica em Portugal*, de Mário Tavares Chicó[654]. Marques Abreu restringiria o elenco dos monumentos "aos de mais valor e aqueles que fiquem próximos de vias de comunicação em que se possa utilizar o moderno comboio que é o automóvel", numa antevisão do papel fundamental do futuro veículo turístico. Esta preocupação na acessibilidade aos monumentos prendia-se com o eventual desinteresse do turista ao não encontrar, num espaço relativamente próximo, o que pretenderia visitar. Não se questionava a monumentalidade ou a raridade, mas a sua imediata proximidade das principais vias de comunicação.[655]

Conhecia profundamente os caminhos de Portugal, que percorria desde o início do século, nos mais variados meios de transporte. Com o lançamento da *A Arte em Portugal*, a satisfação das necessidades fotográficas levara-o à deslocação às várias localidades e monumentos que a integrariam. Entre 1927 e 1932, percorrera milhares de quilómetros, devidamente anotados por seu filho, permitindo-lhe aferir a importância do automóvel e as suas condicionantes, como estacionamento, oficinas e rede 'insuficiente' de postos de abastecimento - é sintomática a localização de uma bomba de gasolina frente à fachada do Mosteiro da Batalha -, sem esquecer um bom mapa rodoviário.

Esta *Carta* teria início com o envio de uma lista minuciosa e extensa com 81 "Monumentos românicos e alguns do estilo Gótico primário (pré-românicos S. Frutuoso, Balsemão e Lourosa)"[656]. A esta lista quase exaustiva acrescentaria os nomes de "pessoas que podem prestar informações,"[657] numa

[653] Reynaldo dos Santos lançaria outros estudos, como *O Estilo Manuelino*, 1952; *A Escultura em Portugal*, 1948-50 e colaboraria na *História da Arte em Portugal*, de Aarão de Lacerda (1942-1953).
[654] Com fotografias de Mário Novais, publicada pela Editorial Sul, em 1954.
[655] Por exemplo, o acesso a Lourosa não era fácil, pois percorria-se uma estrada difícil, sinuosa e perigosa, e de fraca sinalização.
[656] Carta de 22.6.1932, de MA para Alfredo de Magalhães.
[657] Carta de 22.6.1932, de MA para Alfredo de Magalhães: Pinho Jr. - Monção, António de Magalhães - Barcelos - sobre os solares de Ribeira Lima, Ab. Vasco Moreira - S. João de Tarouca,

demonstração da eficácia da rede de contactos que mantinha.

Ao questionar o conceito de solar, "pois creio que verdadeiramente solares não haverá mais de uma dúzia", distinguia-os "das chamadas casas portuguesas, antigas, é que há muitas e algumas talvez dignas de menção", numa antevisão da futura destrinça entre solar e casa nobre.

Justificava a escolha daqueles monumentos por serem da sua predilecção, e porque estabeleciam uma ligação com outros de menor valia, pré-justificando aquilo que mais tarde se designaria de rota monumental, onde os diferentes monumentos estabeleciam um equilíbrio entre proximidade, beleza, antiguidade e monumentalidade, definindo um circuito coerente e de fácil exequibilidade, onde não deveria faltar o alojamento, a gastronomia e o lazer:

> "monumentos da minha maior predilecção, pré-românicos, românicos e aqueles que podem considerar-se de transição. Esta transição é elástica podendo puxar-se por ela mais ou menos conforme os gostos. Todos os monumentos indicados nesta lista são dignos de atenção. Alguns há de menor importância mas que ficam nas passagens para outros de maior vulto".[658]

Num assomo de orgulho, mencionava que "muitas das igrejas citadas foram descobertas por mim"[659], afirmação justificada pelas suas múltiplas excursões e contactos com os vários investigadores que lhe proporcionariam uma formação, neste campo, inigualável. É esta formação que lhe permitiria elaborar um novo modelo de monografia, concretizado na publicação sobre S. Pedro de Lourosa. O projecto delineado por Alfredo de Magalhães, com o apoio inequívoco de Marques Abreu, não teria continuidade, motivado, em parte, pelos problemas do restauro de Lourosa.

Albano Sardoeira - Lamego, Augusto Soucasaux - Barcelos - solares, Eduardo Mota Ribeiro - Porto - "relativamente a solares este senhor deve ser a chave do assunto", além de Aguiar Barreiros, Garcez Teixeira, entre outros. No que toca a castelos "há um homem que pode dar indicações complementares, é o coronel Vilas", cujo contacto poderia ser providenciado por Alfredo Guimarães.

[658] Carta de 22.6.1932, de MA para Alfredo de Magalhães.

[659] Carta de 22.6.1932, de MA para Alfredo de Magalhães: "O inventário de Manuel Monteiro, que é o mais importante e completo que existe, não é seguro porque fala de igrejas que nem sequer são românicas."

Em 1932, Marques Abreu fora abordado por F. Krüger, director da revista *Volkstum und Kultur der Romanen*[660], admirador do trabalho de divulgação da história e das tradições artísticas de Portugal "a um público culto" efectuado pela *Ilustração Moderna*. O aspecto mais 'empolgante' eram as "ilustrações, excelentes em todo o sentido que [...] documentam, de maneira impressionante, a história e cultura de Portugal sob a forma dum arquivo científico"[661]. Nesta revista era transcrita uma carta, datada de 9 de Julho de 1932, onde F. Krüger propunha, a partir do acervo de fotografias de Marques Abreu, a publicação "dum livro sobre Portugal, onde fossem tidos em consideração os monumentos, (a paisagem e cenas populares à semelhança do que existe já noutros países.)." No final do artigo, Marques Abreu, para além de tecer algumas considerações sobre o papel dos estrangeiros na divulgação de Portugal, concluiria pela impossibilidade de tal ideia, ainda que fosse "uma das nossas mais ardentes ambições realizá-la," pois a Ilustração Moderna desapareceria após o número seguinte. Pouco depois, Hernâni Monteiro propunha concretizar esta ideia[662], através da Junta da Educação Nacional, contactando pessoalmente Luís Simões Raposo, seu secretário. A Junta mostraria interesse, apesar da difícil situação económica, no caso de Marques Abreu avançar na publicação do livro, "se fosse auxiliado", ao mesmo tempo que seriam necessários "dados concretos sôbre o que seria a obra, quanto custaria e de que subsídeo Vª Exª. necessitaria", pela importância de que se revestia quanto à valorização de Portugal "aos olhos dos estrangeiros cultos."[663]

[660] Abreu, M. (1932, Set-Out) As coisas portuguesas apreciadas no Estrangeiro. *Ilustração Moderna* nº 58, p. 474-475. Fritz Krüger (1889-1974) era professor catedrático da Faculdade de Letras de Hamburgo, director do Seminário de Línguas e Culturas Românicas, e dirigiu a revista *Volkstum und Kultur der Romanen* entre 1926 e 1944. Elwert, W. (1982). Krüger, Fritz. Neue Deutsche Biographie 13, S. 103 f., Disponível em http://www.deutesche-biographie.de/pnd118778072.html. Acedido em 20.6.2013

[661] *Ilustração Moderna*, 1932, nº 58, Set-Out, p. 474-475.

[662] Carta de 15.9.1932, de Hernâni Monteiro para MA.

[663] Carta de 15.9.1932, de Hernâni Monteiro para MA.

Oito anos depois era publicada a obra *Paisagem e Monumentos de Portugal*[664], cuja estrutura[665] se aproximava da ideia que tinha sido avançada por Krüger, Marques Abreu e Hernâni Monteiro. Os textos dividiam-se em *Paisagem,* de Carlos Queiroz, e *Monumentos*, de Luís Reis Santos, com bibliografia detalhada, onde eram citadas três publicações de Marques Abreu - *A Arte em Portugal*, *Arte Românica em Portugal*, *Arte* -. Sem questionar a qualidade das fotografias, de grandes panorâmicas nas paisagens e nos monumentos, sobressaindo nestes alguns detalhes, na esteira de Marques Abreu, onde o estético e o pitoresco se sobrepunham ao documental, era na qualidade das fotogravuras que encontrávamos a maior lacuna, pela escolha do papel, não couché, retirando-lhes a nitidez desejada, aproximando-as antes de um figurino pictorialista, ou recordando o acetinado do calótipo de Talbot[666], efeito eventualmente não desejado pelo seu autor, Mário Novais. Se Marques Abreu tivesse tido o apoio acima referido, o resultado final, não sendo muito diferente desta maquete, distanciar-se-ia sobremaneira no tratamento das fotografias e na sua impressão, pela escolha cuidada do papel, conferindo maior nitidez e gradação tonal.

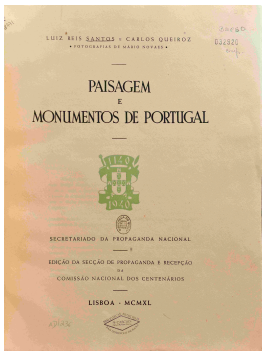


Fig. 158 - Paisagem e Monumentos de Portugal, 1940


Fig. 157 - Paisagem e Monumentos de Portugal - Bravães

[664] *Paisagem e Monumentos de Portugal*, textos de Luís Reis Santos e Carlos Queiroz, fotografias de Mário Novais, editado pela Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários - Secretariado de Propaganda Nacional, em 1940, impressa pela Litografia nacional, do Porto.

[665] A forma como se estruturavam os vários módulos - textos da paisagem, de monumentos, bibliografia, e fotografia -, aproximava-se da solução da *Arte Românica em Portugal*, o que nos leva a concordar que o modelo da maquete, sancionada por Marques Abreu, cerca de 33 anos antes, ainda estava actualizado.

[666] Calótipo, inventado por Fox Talbot em 1841 e utilizado até ao final dos anos 50 do sé. XIX, era um processo negativo/positivo, em papel, que permitia várias ampliações a partir do mesmo negativo. A qualidade do papel utilizado era determinante para a qualidade da imagem final. In *Dictionnaire Mondial de la Photographie des origines à nos jours* (p. 113). Paris: Larousse.

5.7. A MONOGRAFIA DE S. PEDRO DE LOUROSA (1934)

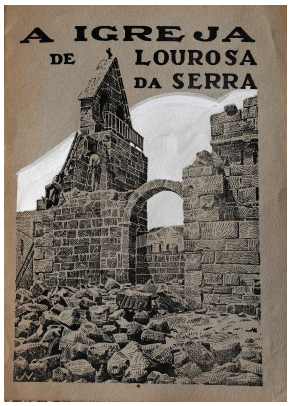


Fig. 159 - Lourosa - 1ª capa 1932

No último número da *Ilustração Moderna*, Marques Abreu anunciava, em página inteira, *"A Igreja de Lourosa da Serra"* uma "obra profusamente ilustrada que, depois de concluída, será anunciada a todos os assinantes da ILUSTRAÇÃO MODERNA"[667]. A capa escolhida, desenho de José Vilaça, partia de uma fotografia sobre os trabalhos de desmontagem da zona entre o nártex e a torre sineira. Apesar de corrigida graficamente, as dúvidas levantadas levaram-na à sua substituição por outra, com o desenho do ajimez, o elemento diferenciador do templo.

De uma capa inicial, figurativa, associada ao restauro, passava-se para uma capa mais abstracta, onde a moldura rectangular, enquadrava o autor, no canto superior esquerdo, e o título, a vermelho, centrado, por baixo do qual emergia o ajimez, de dupla arcatura cega, bidimensional, não como veduta, mas como dupla entrada convidando para a leitura dos dois textos, paralelos, o histórico e o iconográfico, que enformariam a publicação.

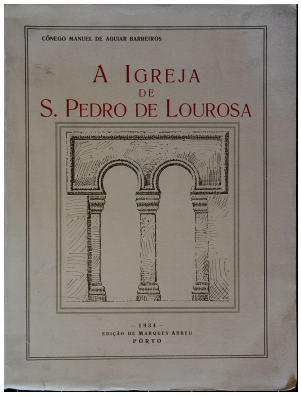


Fig. 155 - Lourosa - capa



Fig. 154 - Lourosa. Fot. DGEMN e MA

A adopção deste ajimez, desenhado, na página 25, praticamente a meio do texto histórico e analítico, encontrará o seu paralelo na fotografia nº 8, inserido na fachada, seu local de origem, já parcialmente intervencionada. Uma fotografia deste ajimez foi encontrada no arquivo da ex-DGEMN, com a particularidade de os dois lumes se encontraram 'mascarados', num enquadramento equivalente ao desta capa. Pressupomos que terá sido esta a imagem matriz da capa, só estranhando a sua localização naquele arquivo.

[667] *Ilustração Moderna*, nº 58, Nov-Dez 1932.

Apresentando-se como modelo único, era uma monografia sem paralelo noutras publicações congéneres, nacionais ou estrangeiras, excepto no agrupamento das imagens em cadernos de 8 folhas, distribuídos ao longo do texto, associados à gestão ordenada das fotografias. Estas não se circunscreviam a uma sequência cronológica, ou uma descrição formal do edifício, antes testemunhavam e caracterizavam a intervenção num monumento, com enormes singularidades, não enquadráveis em mais nenhum exemplar, conhecido, no espaço nacional. O recurso a exemplares similares, em território espanhol, tornava-se numa das soluções possíveis para fundamentar essa intervenção.

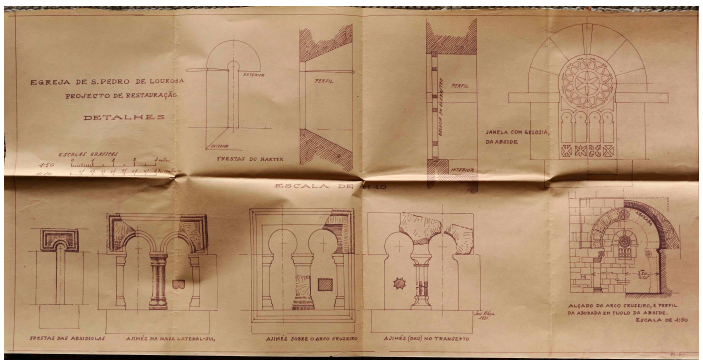


Fig. 156 - Lourosa - Desenhos J. Vilaca

Toda a correspondência evidenciava este facto como, aliás, Fernandes (2002) e Custódio (2008) já o demonstraram, a partir das fontes possíveis: a *Ilustração Moderna*, a DGEMN, a ANBA e a Associação dos Arqueólogos Portugueses. Mas se estas fontes remetiam para o aspecto institucional, oficial, exterior, desta intervenção, a correspondência, guardada por Marques Abreu, traduzia abordagens mais pessoais, arqueológicas, onde a poesia da palavra se casava com as emoções provocadas pelas reacções dos diferentes intervenientes. Tornava-se deveras apaixonante a leitura destas cartas, pois possibilitavam-nos uma construção dos retratos dos seus autores, das suas amizades, muitas vezes ameaçadas por elementos externos, dos seus "ódios", de uma visão pessoal da política e de alguns políticos, das contingências provocadas por decisões nem sempre uníssonas, e da vontade de levar a bom termo este complexo e sensível restauro.

De salientar o Boletim da DGEMN nº 55, de 1949, dedicado a esta igreja, publicado 16 anos após o fim das obras de restauro, que apresentava um texto minimalista, não revelando autores, colaboradores ou projectos. Estamos perante um documento que escamoteava todo um processo complexo, resultando numa simples narrativa de factos e numa listagem de intervenções.

Em voo rasante, recordava a primeira descoberta por António de Vasconcelos e António Augusto Gonçalves, em 1907[668], referindo, de seguida, os estudos, de Joaquim de Vasconcelos, publicados na *Arte* em 1911, omitindo o último em 1912,

> "depois de despertada a sua curiosidade por uma colecção de fotos anteriormente colhidas, com o costumado relevo artístico e documental, por um dos mais beneméritos paladinos da conservação e da glorificação dos nossos monumentos: o sr. Marques de Abreu. [...] sendo notáveis e de utilíssima leitura alguns dos trabalhos que hoje enriquecem a bibliografia "lourosiana"[669].

Marques Abreu era circunscrito a um simples fotógrafo e 'paladino', que a encontrou e que, por um enorme acaso, a fotografou, num assomo documentalista e de memorial dum passado desconhecido. Não havia qualquer alusão à monografia sobre Lourosa, de Marques Abreu e Aguiar Barreiros[670], nem dos estudos que Gomez-Moreno ou José Pessanha tinham publicado. Vergílio Correia era citado pelas informações dadas nas *Excursões no Centro de Portugal - Lourosa*[671] e por "alguns esclarecimentos" num jornal concelhio, «A Folha de Oliveira»"[672]. As gravuras do Boletim, por acordo com Gomes da Silva, eram efectuadas nas Oficinas de Marques Abreu, como se pode ler na folha 5, e algumas das fotografias utilizadas, eram da sua autoria.

O discurso oficial, da realização a

> "bem da nação - isto é, com pleno respeito à verdade estética e à verdade construtiva, à tradição histórica e à tradição religiosa (todas inseparáveis, neste caso) - da vasta e complexa obra de resgate que empreendeu, crê firmemente que a restauração da igreja Matriz de Lourosa é, entre tantas outras, uma das que mais e melhor tem honrado o seu esforço."[673]

[668] A data apontada por estes dois investigadores é de 1908.
[669] Boletim da DGEMN, nº 55, *Igreja Matriz de Lourosa.* Março 1949, p. 13. Texto assinado por D. João da Câmara.
[670] José Vilaça, autor de grande número de desenhos e plantas sobre as quais foram realizadas algumas deste Boletim, não é referido.
[671] Boletim da DGEMN, nº 55, *Igreja Matriz de Lourosa*. Março 1949, p. 11.
[672] Boletim da DGEMN, nº 55, *Igreja Matriz de Lourosa*. Março 1949, p. 13.
[673] Boletim nº 55, Igreja Matriz de Lourosa - Oliveira do Hospital, 1949, p. 15.

Baltazar de Castro seria nomeado Director do Serviço dos Monumentos entre 1947 e Dezembro de 1948. A publicação do Boletim nº 55 é de Março 1949, três meses após a sua saída da DGEMN.

Depois da sua demissão da Comissão Administrativa, contestada por Gomes da Silva, Marques Abreu manteria a *Ilustração Moderna* como último testemunho sobre o 'anormal' desenrolar do projecto de restauro de Lourosa, saindo os artigos nos números 55 e 58[674]. Manterá a sua ligação a Lourosa, com os artigos a remeterem para o projecto idealizado pela sua equipe, apoiado em consultores internacionais. O nome de Helmut Schlunk estava associado a Gomez-Moreno, seu mestre. Visitará Lourosa em fins de Outubro de 1932, como o testemunhará uma fotografia no último número da *Ilustração Moderna*. Discípulo e admirador de Gomez-Moreno, estava em Espanha, desde 1930, a cargo da *Romanische Kommission der Preussischen Akademie des Wissenschaften, Berlin*, tendo documentado os monumentos da Alta Idade Média Espanhola com inúmeras fotografias. Fora na sequência deste levantamento que se deslocara a Portugal, tendo-o percorrido de Norte a Sul, como era referido na *Ilustração Moderna*. A visita realizada a Lourosa parecia não ter tido consequências, mas, numa das nossas deslocações ao Porto, para análise do espólio Marques Abreu, deparámo-nos com 5 cartas de Helmut Schlunk[675] dirigidas a Marques Abreu, teorizando

[674] *Ilustração Moderna* nº 55, Março-Abril 1932; nº 58, Novembro-Dezembro 1932

[675] As cartas, escritas entre 12 de Outubro de 1932 e 9 de Janeiro de 1933, representavam a opinião deste investigador sobre o restauro de Lourosa. A 1ª era uma autorização oficial para visitar Lourosa, assinada por Baltazar de Castro. A 2ª, de 21.10, referia a sua 1ª estadia em Portugal, em 1928, não tendo conseguido contactar Marques Abreu. A 3ª, de 25.10, agradecia a sua presença em Lourosa para análise de alguns problemas de restauro, oferecendo toda a ajuda que necessitasse. A 4ª, de 29.10, agradecia a oferta de publicações e o envio de uma câmara, que ficara em Coimbra. Referia a sua conversa com Gomez-Moreno, em Mérida, sobre Lourosa. A 29.12, Marques Abreu respondia, questionando-o sobre as modificações aconselhadas por Gomez-Moreno:

- os arcos cegos pertencentes à capela-mor e o problema do seu abobodamento;
- a harmonia das proporções da planta, não concretizada nem por Baltazar de Castro, nem por José Vilaça.
- A simplicidade da iconostasis e a descoberta de elementos dos seus três arcos, de que só resta um, no *Museu*.
- A descoberta de elementos para 5 janelas geminadas, mas só utilizados em duas.

A última carta, de 9.1.1933, extensa de 23 páginas - 6 cadernos de 4 folhas cada -, abordava a questão do restauro e das diferentes escolas e exemplos - França, Alemanha -, concluindo pela "mera conservación y consolidación de lo primitivo". Mas há excepções, para um monumento em uso e que continuará em uso. "Respeitar o que tenha valor histórico, e restaurar e construir só o mais indispensável para o restauro", recorrendo a estudos, escavações. Em Lourosa, a limpeza já

uma intervenção próxima das concepções de Camilo Boito e de Gomez-Moreno, aplicadas por este, e pelo arquitecto Alejandro Ferrant, em S. Pedro de la Nave. A sua leitura e posterior análise permitiram-nos formar uma mais fundada opinião sobre os conhecimentos e a rede de contactos tecida por Marques Abreu.

A *Voz* publicava uma carta de Marques Abreu, que agradecia a notícia sobre a *Exposição de Fotografia* no Salão Silva Porto, e esclarecia uma nota:

> "a obra levada a efeito por Marques de Abreu na igreja de Lourosa da Serra constituiu uma realização de valioso alcance e tenebrosa responsabilidade. Parece deduzir-se já de referências antecedentes, que eu intervim por qualquer processo, na reconstituição ou restauração, agora feita, daquele [...] monumento moçárabe. Ora isso não é verdade. Em Lourosa, como noutras partes, eu tenho sido apenas um documentador fotográfico, contribuindo [...] com o meus trabalhos fotográficos para o estudo dos monumentos, mas não colaborando na sua restauração, porque não tenho para isso competência especializada. Só particularmente me interessei pela restauração da Igreja de Lourosa, nenhuma interferência tendo contudo nesse trabalho, que tem sido feito e dirigido pela competente repartição técnica do Estado - a Direcção Geral dos Monumentos Nacionais do Norte."[676]

A *Voz* era um dos órgãos oficiais do regime, e a resposta de Marques Abreu inscrevia-se num movimento de credibilização do seu nome e da sua actividade em prol dos Monumentos Nacionais, remetendo-se para a simples função de 'documentador fotográfico', recusando qualquer ingerência em trabalhos geridos por instituições oficiais, demarcando-se de eventual manobra de Baltazar de Castro em manchar o seu nome, e recordando o seu estatuto de editor e fotógrafo-gravador. Gomez-Moreno[677] sugerira que Baltazar de Castro desejaria eliminar o clima de tensão entre ele e Marques Abreu, que este recusara. Julgamos

---

seria suficiente, as paredes das naves laterais poderiam ser consolidadas, evitando as adições contemporâneas na entrada primitiva, e consolidando as paredes antigas. Na falta de dados precisos, não destruiria, mas a reconstrução seria simples, sem ser conforme a um estilo que desconhecíamos. O que se vê é "un monumento moderno aprovechando algún material antiguo." Dava o exemplo de Carcassonne, que não era nem moderna, nem velha. 'A reconstrução só se pode fazer no papel'. Assim, renunciava à iconostasis, às arcadas da ábside, às janelas nas naves laterais, às janelas no cruzeiro. Era uma atitude radical, que se inseria na posição que Gomez-Moreno assumira em S. Pedro de la Nave, e que aconselhara para Lourosa. Terminava a carta com extensa bibliografia.

[676] *Voz*, de 13 de Junho de 1933.

[677] Carta de 13.12.1931, de Gomez-Moreno para MA.

que esta resposta, publicada num jornal do regime, justificava publicamente a sua posição perante a DGEMN, reduzindo a sua actividade à cruzada da protecção e divulgação dos monumentos nacionais.

Verificámos, pela leitura e análise da sua correspondência, que esta atitude "neutra" não correspondia à verdade. As suas intervenções jogavam num patamar superior, próximo do Director Geral, recorrendo a outras personalidades, como José Pessanha e Alfredo de Magalhães, ou mesmo António de Vasconcelos, com peso institucional e político. Esta intervenção ou ingerência participativa correspondia a uma característica da actuação de Marques Abreu. Se atentarmos nos diversos artigos publicados nas suas revistas, com particular destaque na *Ilustração Moderna*, verificaremos que o ónus das "intervenções" recaía sempre em colaboradores próximos, prolongamento das suas concepções de conservação e divulgação, com textos magnificamente ilustrados por fotografias suas, em grande formato. Os artigos, não assinados, desta revista, são-lhe atribuíveis, justificando-nos nos manuscritos e nas cartas de Gomes da Silva. O seu pensamento restaurador e divulgador do património, frequentemente repetido, defendia o estudo e o inventário monumental, meio necessário para a educação e usufruto de todos, respeitando aquelas 'relíquias' que representavam a nossa história, e ajudando na sua conservação.

A fotografia tinha, neste conceito operatório, um papel fundamental e diversificado, estando presente em todas as publicações de Marques Abreu. Esta aliança entre o texto e a imagem, utilizando uma paginação clássica, sem grandes voos compositivos, servia perfeitamente o público a que se destinava e que, não desmerecendo a célebre citação de Moholy-Nagy, de 1928, a poderia modificar um pouco na sua essência: "o analfabeto de amanhã não será o ignorante da escrita, mas o da fotografia", para "o iliterato de amanhã será aquele que não ligará legenda e fotografia", pois, para Marques Abreu, uma e outra completavam-se, estruturando um novo discurso ideográfico. Falamos do iliterato do futuro, para quem a fotografia, e a legenda aditada, constituiriam a expressão visual por excelência. Esta asserção integrava-se perfeitamente na construção da ilustração que Marques Abreu introduziu na sua monografia sobre Lourosa.

Acabada de imprimir a 9 de Outubro de 1934, inovava em vários aspectos. Se o formato se aparentava a anteriores trabalhos monográficos, como a *Catedral de Braga* ou os *Túmulos*, no Norte, ou a *Isabel de Aragão* e a *Inês de Castro*, no Centro, onde o cuidado gráfico era evidente, notava-se uma distanciação evidente, em relação ao texto, no acervo fotográfico que as ilustrava. Todas apresentavam legendas que corporizavam um discurso que ultrapassava a mera descrição da cena fotografada. Na *Catedral de Braga* e na *Inês de Castro* havia a preocupação de ilustrar o texto, em primeiro lugar, e só depois documentar esteticamente, para atrair o potencial visitante. *Nos Túmulos de Vila do Conde* e na *Isabel de Aragão* a abordagem e o tratamento da legenda ultrapassavam a mera função de suporte textual, preparando uma semi-emancipação, no primeiro caso com legendas que introduziam a cena, ultrapassando a mera descrição, e no segundo caso, a sequência de imagens prefigurava um percurso perfeitamente determinado pelo texto e pela legenda, em perfeita interrelação.

Em Lourosa, Marques Abreu irá emancipar a fotografia do texto, não deixando de o coadjuvar, mas permitindo ao leitor uma dupla leitura que o restauro proporcionara. Quando António de Vasconcelos criticara o livro no *Correio de Coimbra*[678], fá-lo-ia desassombradamente, completando a análise iniciada por Aguiar Barreiros, que ele considerara branda. António de Vasconcelos acompanhara o restauro de Lourosa, em contacto contínuo com Marques Abreu, e conhecia a orientação do restauro de Baltazar de Castro.[679] Um dia antes da publicação do jornal, António de Vasconcelos referira esse aspecto[680]: "Fui o mais normal que posso ser com o Barreiros, fazendo-lhe justiça de amigo. Entretanto talvez ele não goste por eu denunciar levemente, muito de fugida, a brandura com que aprecia os deslizes da restauração." A notícia iniciava com a visita que fizera, em companhia de António Augusto Gonçalves, no "último quinquénio do século passado", e que teriam repetido em 1912. Em ambas as visitas, António A. Gonçalves tirara apontamentos, que nunca publicara. Fará a história da descoberta do monumento por Marques Abreu, enumerará os vários estudos publicados, as

[678] *Correio de Coimbra*, de 12.1.1935. O livro saíra em Novembro de 1934.
[679] Baltazar de Castro orientara o restauro de S. Tiago de Coimbra, enquanto António de Vasconcelos e António Augusto Gonçalves faziam parte da Comissão Administrativa.
[680] Carta de 11.1.1935, de António de Vasconcelos para MA.

acções para a sua preservação e restauro, insistindo na "tenacidade de Marques Abreu que nunca será suficientemente reconhecido e elogiado", concluindo na 'pouco edificante' campanha de obras, que conviria dar a conhecer. Na análise do texto de Aguiar Barreiros, considerava a excessiva 'macieza', "sem faltar às exigências duma crítica sincera e justa", "mas sem acusar nem castigar ninguém, evitando magoar seja quem for." Esta crítica dirigia-se directamente a Baltazar de Castro, com quem tivera várias dificuldades no restauro de S. Tiago de Coimbra, e que não tivera uma monografia deste género. 'Pena terá sido !!' E avançava criteriosamente. Em Lourosa

> "vê aquelas paredes novinhas em folha, os vestígios [...] apagados e desaparecidos, as pedras de granito como se não houvessem sido [agredidas pelo tempo] [...] é levado a crer que está [...] ali um templo agora construído de novo desde os alicerces, no qual se procurou copiar ou imitar qualquer dessas igrejas pré-românicas, [...] [que nos aparecem pela Península Ibérica]: uma igreja nova, em cuja construção se pretendeu imitar [...] algum dos exemplares moçárabes existentes. Chega a entrar-se em dúvida [...] se nesta pseudo-restauração haveria o cuidado de estudar bem os alicerces, os fragmentos [...] das primitivas paredes, e [...] se a planta actual coincidirá porventura com a planta do antigo edifício."[681]

António de Vasconcelos era duma mordacidade cáustica. Esta primeira parte da crítica não o era ao texto, mas ao próprio restauro e ao seu responsável directo! Ao estruturar a verdadeira crítica ao restauro executado, não personalizando os seus autores, questionava "de quem é a responsabilidade de tão desastrada obra, que só por ironia pode denominar-se de restauração ?" E continuava, em tom extremamente duro, sobre a inutilidade de deitar abaixo o arco e "os restos das paredes autênticas do nártex", bem como rebaixar a sua superfície externa, para montar-se de novo "o arco e a fachada, com pedras velhas fingindo de novas, depois de se lhe roubar todo o vestígio de autenticidade." E concluiria com "um verdadeiro crime de lesa arqueologia. [...] E fez-se isto impunemente, num país civilizado [...] !", para "querer alindar e modernizar [...], como se esta fosse uma ridícula velha peralvilha!"

[681] *Correio de Coimbra*, de 12 de Janeiro de 1935. Publicado na *Sé-velha de Coimbra*, vol. II, Apêndices, 1935, [123-130].

Depois desta série de apóstrofes, António de Vasconcelos testemunhava o importante legado de Marques Abreu no enorme acervo de imagens que ilustravam a obra, permitindo ajuizar o que fora feito durante os anos de restauro. Exemplificava: "basta confrontar as estampas 10ª, 11ª e 12ª, onde se encontra registado o que existia ainda do primitivo nártex, com as estampas 13ª, 14ª e 15ª, nas quais aparece esta parte do edifício depois da pseudo-restauração." E era o único a mostrar a importância do "registo gráfico e irrecusável de muitos elementos, desprezados e inutilizados", porque "muito se aprende". Mas era também o único que apreendia a importância da fotografia quando o

> "grande serviço, que prestou, fotografando minuciosamente [...] o conjunto e os pormenores do que havia, do que se foi demolindo, e do que depois se foi reconstruindo. [...] coloca ao público em condições de poder seguir a obra, passo a passo, e de julgar os acertos e os desacertos da chamada restauração."

Fernandes (2002) e Custódio (2008) utilizaram esta monografia como guia justificativo para as suas análises, mas não referiram esta veemente crítica de António de Vasconcelos, a mais virulenta, mas que elucidava o papel fundamental da fotografia na denúncia das diversas etapas do restauro, porque parte do pressuposto de que o que vira, era o que lá se encontrava no momento do 'disparo' do fotógrafo. Era a crença na realidade transmitida pela fotografia, considerada documento histórico e visual irrefutável, prova indiciadora do facto que a motivou.

Considerámos a monografia de Lourosa dividida em dois módulos nucleares:

1. a contextualização histórica e a análise do restauro,

2. o iconográfico.

O primeiro, dividido em três capítulos. *"A modos de Prólogo"*, com 8 páginas, apresentava-se como um condensado do noticiado na *Ilustração Moderna*, destacando o papel de Marques Abreu na concretização do projecto, e as figuras institucionais que o subscreveram e autorizaram. Anotava o bucolismo da paisagem e beleza serena da aldeia beirã, com suas casas e varandas, manifesta nas

primeiras fotografias, e cuja modernização deveria ser criteriosa. O segundo capítulo, *"Introdução",* com 15 páginas, contextualizava historicamente a igreja de S. Pedro de Lourosa. O terceiro, *"A Reconstituição,"* com 16 páginas, analisava criticamente o restauro. Seguia-se uma *Nota Final*, atribuída a Marques Abreu, que afirmava ser esta a última monografia que promoveria como editor. Sabemos que isso não se confirmaria.

Renovava a sua cruzada, sem apoios oficiais, subordinando os interesses "da Arte e dos Monumentos" aos seus. E acrescentava um ponto que julgamentos de suma importância: "esta obra nunca tentou sair fora dos seus limites naturais - a documentação gráfica -, servindo apenas de elemento subsidiário para estudos histórico-arqueológicos." (Barreiros, 1934, 52). Constituiria uma documentação gráfica de várias leituras e contextos, que ultrapassava o mero conceito de documentação gráfica. Homenageava a contribuição de José Vilaça, pelo seu conhecimento do desenho arquitectónico concretizado nos múltiplos trabalhos efectuados. Em 1943, Marques Abreu editava um pequeno volume, de reduzida tiragem e fora do mercado, intitulado *Igreja de Lourosa: Subsídios para a sua restauração/Projecto de José Luís da Cruz Vilaça*, de 15 páginas, súmula dos artigos publicados na *Ilustração Moderna*, homenagem ao colaborador incansável[682]. Na *"Bibliografia"*, esclareceria as dúvidas levantadas quanto à autoria dos primeiros textos escritos sobre Lourosa[683], anotando a seriedade do trabalho de Joaquim de Vasconcelos, em detrimento de alguma precipitação das observações realizadas por Vergílio Correia. Estas questões já foram correctamente abordadas por Almeida (2002), Custódio (2008) e Botelho (2010).

O segundo texto, totalmente iconográfico - não contabilizámos os desenhos que ilustravam o primeiro texto -, era composto por 60 fotografias, a preto e branco, realizadas entre 1911 e 1933. O facto de o analisarmos separadamente, prendia-se com a arquitectura expositiva elaborada por Marques Abreu. O primeiro grupo de fotografias reunia os retratos daqueles que divulgaram, estudaram e aprovaram o restauro de Lourosa: Joaquim de Vasconcelos - "velho companheiro de excursões artísticas e arqueológicas" -, D. José Pessanha -

[682] E autor da sua casa na Pereira, inaugurada em 1930.
[683] Na *Arte*, entre Outubro de 1911 e Março de 1912, por Joaquim de Vasconcelos. Na *A Folha de Oliveira*, em finais de 1911, por Vergílio Correia.

"continuador do estudo da igreja moçárabe de Lourosa" -, Alfredo de Magalhães - "em memória dos seus relevantes serviços prestados ao País e à Arte" -, Henrique Gomes da Silva, continuador de Alfredo de Magalhães, "funcionário escrupuloso e incansável", e Cónego Manuel da Aguiar Barreiros - "preciosa colaboração, como autor deste livro" -. As fotografias, identificadas como estampas, começavam com a visita inaugural a Lourosa, em 1 de Junho de 1930[684], a que se seguiam três panorâmicas da aldeia. A partir da estampa cinco, com a visualização do cruzeiro e a torre sineira, acercávamo-nos da igreja, antecedida por um monte de pedras, em primeiro plano, prenunciando o estaleiro.

A estampa seis projectava um novo modelo de cartografia gráfica, ao colocar, na mesma página, a fotografia e a respectiva legenda, com a localização, no seu campo superior esquerdo, do diagrama da planta original da igreja, anterior ao restauro, de c. 2x2,5cm, a vermelho, constituindo o verdadeiro guia visual do leitor. As fotografias referentes ao restauro, em número de 55 - a última, nº 60, desdobrava-se em 6 detalhes -, apresentavam-se com um formato rectangular, de c. 13,5x19,5 cm. A localização da planta/diagrama 'original' de Lourosa, como módulo base, a vermelho, ao lado do canto superior esquerdo da fotografia, era, pensamos, a primeira experiência do género, concretizada em publicações portuguesas, ou estrangeiras, da época, pois não detectámos publicação congénere que apresentasse solução semelhante ou afim, assumindo-se como verdadeiro guião/índice do texto gráfico.



Fig. 163 - Lourosa est. 6

Esta monografia fora um projecto que teria tido a sua génese em 1932, pois era anunciada no último número da *Ilustração Moderna*, e impressa em 9 de Outubro de 1934. A gestação da monografia terá sido complexa, pois Marques Abreu só avisará Gomes da Silva, do seu lançamento, tardiamente, desculpando-se por não ter trocado "impressões [...] àcerca de algumas passagens da matéria descritiva", atempadamente, pois ocupava-se "dum assunto delicado

[684] *Ilustração Moderna*, nº 44, Junho de 1930.

atendendo à importância do monumento, aos acontecimentos que se deram durante a sua restauração e à forma como esta se fez, no entanto procurei limar todas as arestas que se podiam eliminar."[685] É perceptível a preocupação de Marques Abreu em não ferir susceptibilidades, que não conseguirá impedir as críticas de António de Vasconcelos[686] ao texto de Aguiar Barreiros e, indirectamente, ao próprio restauro. Ao justificar o motivo da sua publicação, fá-lo-á pela 'insistência do público culto e devotado ao monumento' em reclamar a história passada e a presente - as condições do restauro e o seu resultado final. Assim,

> "não foi sem constrangimento que publiquei um livro em que se discorda da forma como a restauração em parte foi realizada, no entanto ninguém verá neste volume qualquer propósito de ferir ou magoar ninguém. Tive até o cuidado de propor a eliminação de passagens que se puderam dispensar sem comprometer o autor ou falsear a História. Como sabe aplaudi sempre, na "I. M." o projecto revisto e completado por Gomez Moreno, e tudo o que foi sair dele me pareceu uma inconveniência. Termino [...] pedindo-lhe o favor de ler o livro e dar-me as suas impressões sinceras sobre ele, desagradáveis que sejam."[687]

O planeamento gráfico da monografia era invulgar, mesmo pioneiro, acrescentaremos. O trabalho inicial de Marques Abreu era testemunhar, pela imagem, todo o processo de restauro, desde o início até ao seu término, em 1933. Esse testemunho adquirirá um forte cunho pessoal, que extravasaria a simples documentação, para se tornar numa fotografia fortemente empenhada na análise real e questionadora de um processo de restauro para o qual contribuíra, desde o seu início, com projectos e consultas internacionais, constatando agora a inflexão dúbia e adulterada, segundo o seu ponto de vista, que sofrera.

Para atingir esse fim, socorrera-se do que designaríamos de um continuum cinematográfico, com recurso à inclusão de 'flashbacks' em momentos de particular tensão. A sequência de fotografias não se enquadrava totalmente na

[685] Carta de 5.11.1934, de MA para Gomes da Silva.
[686] *Correio de Coimbra*, de 12 de Janeiro de 1935.
[687] Carta de 5.11.1934, de MA para Gomes da Silva. Esta carta não teria resposta, presumindo-se que teriam sanado o problema, pois a correspondência subsequente não mostra qualquer ressentimento ou má vontade.

sequência cronológica do restauro. Assim, para que possamos acompanhar o olhar do fotógrafo, que procurara fixar os momentos cruciais e desviantes deste processo, aqueles onde a remoção de elementos antigos ou primitivos deveriam ser fundamentais para a compreensão da planta e da própria (re)construção, recorreremos à abordagem proposta pelo autor.

Para garantir o nexo discursivo e inteligível entre legenda, fotografia e planta/diagrama, esta recorrerá a duas soluções técnicas: as áreas fotografadas apresentar-se-iam *em referenciação*[688], às quais adicionaria setas, que indicariam o posicionamento exacto do fotógrafo/câmara face ao imóvel. As zonas *em referenciação* relacionavam-se directamente com a complexa legenda, proporcionando a reconstrução da informação fotográfica, numa permanente interrelação entre os três elementos. Era através desta interacção que Marques Abreu encontrara a solução, pioneira, para a construção do seu próprio texto de análise do restauro.

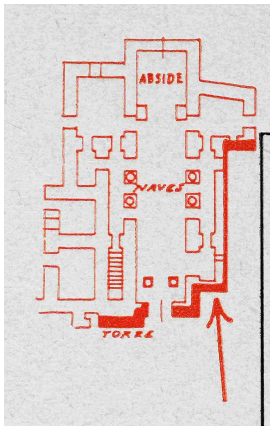


Fig. 164 - Lourosa - planta/diagrama

A excelente qualidade das gravuras, sobre papel couché de boa gramagem, autorizava a correcta reprodução de toda a gama de cinzentos, pelo que a leitura, integral, da imagem era facilitada. A própria trama escolhida, de elevado número de linhas, traduzia a gama tonal dos negativos, bem equilibrados, e a excelente nitidez, resultado do seu domínio das duas técnicas empregues.

Atendendo às características próprias do discurso fotográfico, Marques Abreu dividiria as 60 fotografias em 2 grupos, subdividindo-se o segundo, o mais importante e complexo, em 7 subgrupos:

1. Aldeia de Lourosa - 3 fotografias (mais um retrato de grupo)

2. Igreja de S. Pedro de Lourosa - 56 fotografias

2.1. Fachada - 4 fotografias: est. 6 à est. 9.

2.2. Nártex - 6 fotografias: est. 10 à est. 15

[688] Processo usado em arquitectura, quando se pretende enfatizar uma determinada área. Desconhecemos outros exemplos relacionando fotografia e diagramas, nesta época. Poderá ter havido colaboração com José Vilaça, autor das plantas e desenhos deste projecto de restauro.

2.3. Lado sul e transepto - 8 fotografias: est. 16 à est. 23

2.4. Lado Norte e transepto - 10 fotografias: est. 24 à est. 33

2.5. Abside - 8 fotografias: est. 34 à est. 41

2.6. Interior - 13 fotografias: est. 42 à est. 54

2.7. Elementos desaparecidos - 6 fotografias: est. 55 à est.60.

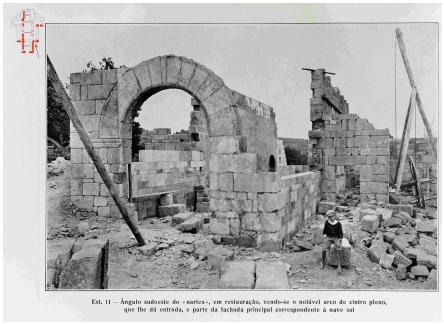
A sequência exterior era determinada por um movimento basculante, centrado na Fachada, oscilando entre o Lado Sul, em 1º lugar, o Lado Norte, em 2º, concluindo o movimento na Abside. Não circundaria o edifício, mas compartilo-ia em 4 zonas distintas, ainda que não de forma estanque, de molde a visionar os diversos tempos do restauro. O Interior seria alvo de análise separada, mas integrando os restantes grupos.

2.1. Fachada: à primeira imagem anterior ao restauro, de 1911, sucediam-se 3 fotografias que descreviam as sondagens e a remoção da cal[689]. A 4ª testemunha a presença de José Pessanha, na qualidade de vogal do Conselho de Arte, inspeccionando a fachada. Aliás, das mais de 100 fotografias que Marques Abreu teria feito de Lourosa, a presença de alguns dos intervenientes no seu estudo e restauro, como Joaquim de Vasconcelos, José Pessanha, Aguiar Barreiros, José Vilaça, o próprio Marques Abreu, Gomez-Moreno, Helmut Schlunk, Alfredo de Magalhães e Gomes da Silva era registada. A ausência de Baltazar de Castro, nesta monografia, era compreensível, com excepção do retrato colectivo de 1 de Junho de 1930. Neste retrato, a presença deste Director dos Monumentos do Norte é notória, demonstrativa da não ingerência de Marques Abreu em não querer 'mascarar' esta presença, retirando-a do projecto, prática comum em regimes autoritários. Este retrato de grupo poderá exemplificar o núcleo duro em que Marques Abreu se apoiava, e que o apoiava.

Parte deste acervo fotográfico distribuíra-se por esta publicação, a *Ilustração Moderna* e pela cedência a José Pessanha e à DGEMN, na pessoa do

[689] A estampa 7 remete para uma prática do início da fotografia, com a colocação da escada como elemento de escala e da presença humana. *The Pencil of Nature*, de W. Fox Talbot, apresenta uma composição exterior semelhante: *Plate X, The Haystack*.

seu Director Geral, para estudo e documentação da evolução da obra. O despojamento visual deste primeiro bloco de imagens encontrava paralelo nas legendas e nos enquadramentos escolhidos.



Est. 11 — Ângulo sudoeste do «nartex», em restauração, vendo-se o notável arco do cintro pleno, que lhe dá entrada, e parte da fachada principal correspondente à nave sul

Fig. 165 - Lourosa est.11

2.2. Nártex: A existência ou não do nártex era uma das questões que se colocava à DGEMN e à equipe da *Ilustração Moderna*. Este grupo de 6 imagens abria com uma panorâmica da intervenção arqueológica: as paredes das naves e do nártex elevavam-se no meio do caos pétreo oriundo da demolição do campanário e da restante estrutura parietal. Sabemos que aquele só seria desmontado mais tarde, questionando a sua futura localização, e decidida por Gomes da Silva[690]. O facto de aparecer desmontado permitiria datar este grupo de imagens, entre finais de 1931 e inícios de 1932. Teriam sido realizadas no mesmo dia, sem a presença dos trabalhadores, o que poderia apontar para o relativo abandono votado por Baltazar de Castro, em muitas ocasiões. A penúltima imagem, pontuando, quase isolado, o arco fronteiro do nártex, anteciparia a do seu completo restauro, apresentado como uma peça escultórica sem vida, sob uma luz crua, pouco modeladora, destacando a volumetria e enegrecendo as suas aberturas, como uma maquete pronta ser apresentada. Estaríamos frente ao que H. Schlunk[691] designara de 'um monumento moderno aproveitando elementos antigos'. A estampa 15 seria a única que nos apresentaria a igreja totalmente restaurada, fachada e alçado NO, com o campanário à sua esquerda e atrás, no seu local definitivo.

[690] Carta de 25 de Julho de 1931, de Gomes da Silva para MA.
[691] V. nota 647.

2.3. Lado sul e transepto: Se até aqui se notava um equilíbrio entre restauro e pós-restauro, a partir deste grupo entrávamos no mundo do caos pétreo, sublinhado, várias vezes, pela câmara de Marques Abreu, preocupado em desmistificar o projecto de Baltazar de Castro, em constante indefinição até 1933. Esta era uma das acusações que Marques Abreu sempre formulara sobre a metodologia de Baltazar de Castro, sem aparente critério, baseado em plantas delineadas no chão do local, ou noutros projectos que controlava. Estas fotografias desvendavam os muros primitivos, envolvidos pelas pedras retiradas, e o restauro final, que apresentava fachadas de uma estereotomia exemplar, como se tratasse de um edifício novo. Como no grupo anterior, a ausência de pedreiros seria uma constante. Ao focar-se no lado Sul, a câmara teria de abarcar duas realidades estruturais: as naves e o transepto. Acompanhávamos o progressivo desmonte das suas paredes, até à sua nudez primitiva. A perspectiva das sondagens efectuadas estava reduzida a um monte de pedras. Em contrapartida, os elementos que definiriam a traça original seriam valorizados, contrastando com o "limpo" restauro subsequente.

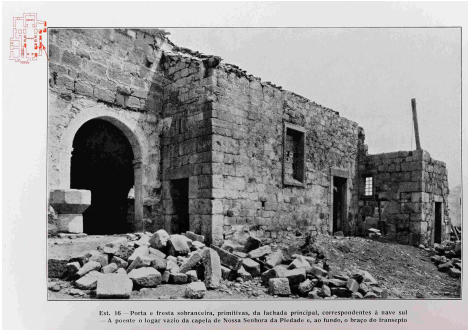


Fig. 166 - Lourosa est. 16

2.4. Lado Norte e transepto: Focando-se agora no lado Norte, o segundo maior grupo de imagens, Marques Abreu retomava o mesmo assunto precedente: as sondagens. Recordemos que, do seu ponto de vista, as sondagens, desde que devidamente interpretadas, apontariam as opções a tomar, tal como tinha sido aconselhado por Gomez-Moreno e Schlunk. As imagens descreviam aspectos indicadores das áreas primitivas da construção. É neste bloco que Marques Abreu recorria a outro artifício, mais simples, de marcar na fotografia o que pretenderia assinalar na legenda - [X] para a dentação primitiva -. É o grupo que apresentava os enquadramentos mais sombrios, mas simultaneamente mais técnicos. O jogo dos detalhes e suas ampliações tornavam-se um exercício técnico

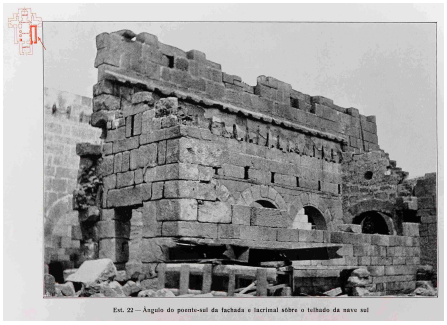


Fig. 167 - Lourosa est. 22

de grande valia para a compreensão dos elementos estruturais arquitectónicos primitivos e da sua localização. A mobilidade e precisão da visão do fotógrafo,[692] ao serviço da ciência e da história, tornava-se na materialização que Marques Abreu procurava. Da mera divulgação e ilustração passava para a participação activa e para uma nova percepção do espaço, útil no trabalho de restauro e na reconstrução criteriosa dos elementos esparsos comuns a estes complexos projectos. A 'ingenuidade' e o respeito inicial pelo monumento, perceptível nos primeiros trabalhos de Marques Abreu, ganhava um empenhamento, uma deliberada tomada de consciência que se iria traduzir em fotografias de crescente complexidade e maturidade, usufruindo, para a sua descodificação, de legendas que se tornavam verdadeiros textos de investigação, coadjuvados, neste caso, pela planta/diagrama, de grande utilidade visual e perceptiva. A colocação de uma figura feminina, na estampa 31, não era ingénua. Esteticamente jogando com a ortogonalidade da massa pétrea, não era o pitoresco que se privilegiava, mas o arquétipo histórico de Lourosa que se pretendia preservar. Seguia-se uma composição onde o enfiamento de arcos e aberturas, judiciosamente distribuídos, em eixo ligeiramente descentrado, procurava o espaço sagrado, a abside. E terminava, mais uma vez, no despojamento da estereotomia do moderno edifício pós-restauro.

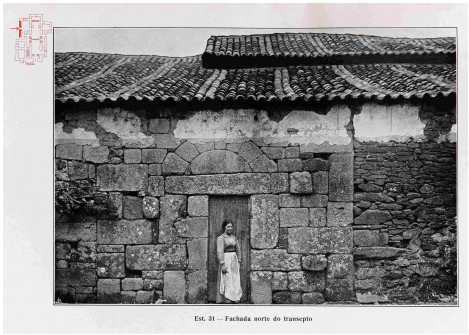


Fig. 168 - Lourosa est.31

2.5. Abside: a Este, era a zona que apresentava maiores dúvidas que iriam ser expressas nas 8 fotografias recolhidas. A primeira mostrava o que aparentava ser uma simples estrutura parietal, a que a legenda dará significado. A segunda mostrava o desmonte de toda a parte oriental, antecedida por um imenso mar de pedras que a legenda descrevia como "*nave principal e arcos de transepto, do*

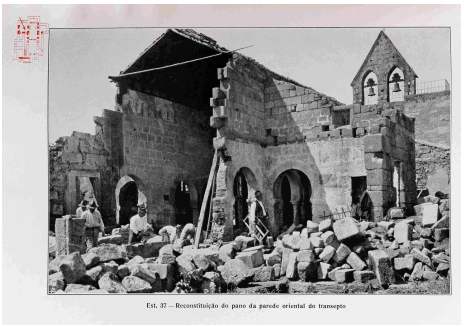


Fig. 169 - Lourosa est. 37

[692] Lugon, Olivier (1998, Novembre). «La photographie mise en espace», *Études photographiques*, 5, 97-118.

lado norte". Era a imagem de desolação, complementada pela terceira, *"o que restou do primitivo do transepto"*. A partir da quarta, acompanhamos a reconstituição das etapas do restauro, com a presença dos pedreiros a conferir-lhes o lado humano e laboral. É o período em que Marques Abreu interveio directamente, definindo as suas opções de reconstrução de acordo com os estudos realizados, na ausência de Baltazar de Castro. A estampa 40, ao mostrar o alçado Sul e o absidíolo esquerdo em posição alteada e distante em relação ao posicionamento da câmara, mostrava esse desnorteamento jogando com um primeiro plano, de pedras dispersas e amontoadas, e dos silvados próximos. A nova localização do campanário - estampa 41 - estabelecia com a abside reconstituída e o transepto um alinhamento de planos verticais paralelos que reforçavam o sentido da 'reconstrução' do primeiro.

2.6. Interior: devido à sua complexidade estrutural, teria sido o que maiores dificuldades levantou quanto à informação recolhida, espelhada nas 13 fotografias escolhidas. Se a primeira tinha sido apresentada na *Arte*[693], a segunda foi-o na *Terra Portuguesa*[694] e em *S. Pedro de Balsemão e S. Pedro de Lourosa*, de José Pessanha, em 1927. Ambas eram prévias ao início do restauro. As imagens subsequentes descreveriam os vários passos da intervenção, pondo a descoberto os silhares primitivos - est. 44 - e o cemitério medieval encontrado sob o chão de madeira. Este cemitério figuraria em mais 3 fotografias, não de forma visível, com a excepção da est. 50, que descrevia a forma das sepulturas.

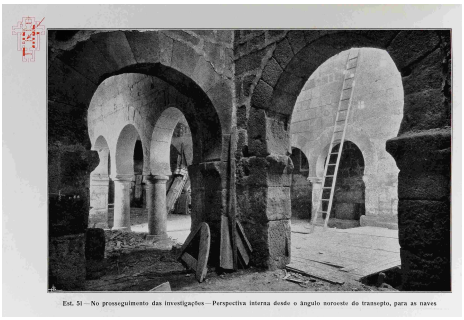

Est. 51 — No prosseguimento das investigações — Perspectiva interna desde o ângulo noroeste do transepto, para as naves

Fig. 170 - Lourosa est. 51

A questão temporal não se verificava na sequência fotográfica, pois temos imagens da fase inicial, da fase de reconstrução e da fase final, apresentadas de acordo com o intuito do seu autor. Se a est. 46 nos mostrava o nível real do ancoramento das colunas das arcadas e o início da reconstituição da abside, a est. 47 recuava para o momento das sondagens do cemitério. Na est. 48 tínhamos a ala

693 *Arte* nº 82, Outubro de 1911.
694 *Terra Portuguesa* nº 9, Outubro de 1916.

sul das naves principal e colateral restauradas, ainda com o cemitério visível. Na est. 49, ao mostrar a localização da iconostasis, recuávamos no tempo, o mesmo sucedendo na est. 50, ainda mais - sondagens da ala sul interior -, e na est. 51. Estes 'flashbacks', como os designamos, eram responsáveis por uma narrativa não linear, mas exemplificativa do complexo processo de restauro praticado em Lourosa, de acordo com as premissas do discurso crítico de Marques Abreu. A apoteose da indefinição do caminho a seguir, seria engrandecido, nas est.[s] 52 e 53, ao acentuar a localização dos arcos primitivos emergindo da amálgama de pedras em que se transformara o templo de Lourosa. É o testemunho mudo, mais verdadeiro, que a contínua ausência do seu responsável originara, numa obra sem aparente orientação. De facto, quando observamos a est. 54, numa bem construída panorâmica, abre-se-nos o interior limpo e vazio da igreja, com a abside ao fundo, patenteando um ressurgimento 'falso' de um suposto edifício pré-românico.

2.7. Elementos desaparecidos: O último grupo era mais uma demonstração da incúria a que grande número de 'salvados' fora votado. Na est. 55 estavam José Vilaça e Aguiar Barreiros envolvidos no controlo do seu delicado manuseamento e estudo. As est.[s] 56 a 59 descreviam esses elementos em exposição, no exterior, desprotegidos, amontoados, à espera de uma proposta de musealização, por não terem sido reintegrados no restauro. Mas é a est. 60 que, de forma pungente, nos elucida dos elementos primitivos que desapareceram durante as obras, sem que se soubesse onde se encontram. Recorrendo ao re-emolduramento desses elementos, Marques Abreu, numa maquetização cuidada, estabelecia uma relação de presença/ausência com a sua localização *original*, numa demonstração da fotografia como testemunho documental do que fora, e já não era, do que 'lá tinha estado', prova inequívoca do papel indiciário da fotografia (Barthes, 1981). Em conversa com Paulo Almeida Fernandes, este investigador pensa que parte deste material terá sido empregue nas construções efectuadas na aldeia, a que acrescentaremos a possibilidade de desvio por terceiros ou objecto de transacção 'ilícita'. Ao percorrermos a cerca que

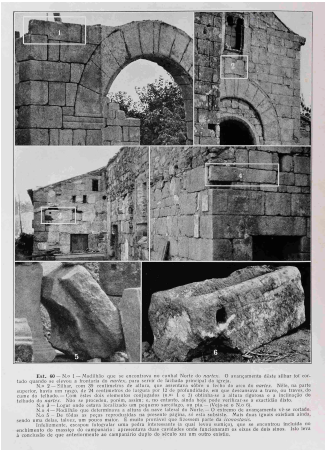


Fig. 171 - Lourosa est. 60

envolve o templo, detectámos algumas pedras que lhe poderão ter pertencido, mas o tempo e os líquenes impediram uma identificação concreta.

Da análise do acervo fotográfico apercebemo-nos do intuito, muito evidente, de Marques Abreu em denunciar o que fora realizado, revelando que Baltazar de Castro não terá atendido às propostas de Gomez-Moreno. E, se usamos o condicional, é porque a informação escasseia sobre este assunto. Pela correspondência trocada entre Gomez-Moreno e Marques Abreu, sabemos que aquele não foi contactado por Baltazar de Castro no decurso dos primeiros três meses de 1932.

> "No sé qué pensar del Sr. Baltazar de Castro: le escribí repitiéndole las instrucciones que ya le había dado de palabra, sobre lo que conviene explorar en S. Fructuoso y en Lourosa; contestó, en 10 de enero, diciendo que estaba mal de salud, y que a la semana siguiente, en cuanto se aliviase, me enviaría las fotografías y datos solicitados; mas no he vuelto a saber de él, como tampoco el Sr. Ferrant, con quien tenía proyectada una excursión a Galicia."[695]

Esta correspondência só será retomada em Outubro desse ano[696]. As informações acima referidas nunca deveriam ter chegado, pois Gomes da Silva ainda aguardava a opinião definitiva de Gomez-Moreno sobre a questão da iconostasis, cujo restauro se faria de acordo com a sua decisão[697], revelando desconhecimento das propostas que Gomez-Moreno expusera. O restauro seria concluído durante o ano de 1933.[698] O trabalho fotográfico era a testemunha 'muda' da não concretização dessas alterações que teriam, eventualmente, originado um outro restauro, provavelmente mais próximo do projectado em San Pedro de La Nave, com efectiva participação de Gomez-Moreno e do arquitecto Alejandro Ferrant.

A saga de S. Pedro de Lourosa teria ainda direito ao Boletim nº 55 da DGEMN, de Março de 1949. Referências sumárias aos diversos intervenientes

[695] Carta de 20.3.1932, de Gomez-Moreno para MA.
[696] Carta de 23.10.1932, redigida por Rodolfo Gil, em nome de Gomez-Moreno, referindo-se ao envio de um artigo para a *Ilustração Moderna.*
[697] Carta de a 21.11.1932, de Gomes da Silva para MA.
[698] Carta de 30.4.1933, de Gomes da Silva para MA, insistindo em que o empreiteiro Quaresma lhe envie "uma exposição, pois desejo liquidar a obra até ao fim de Junho".

portugueses, limitando o papel de Marques Abreu ao do fotógrafo que a dera a conhecer. Gomez-Moreno, e a sua participação, eram omitidas. Algumas das fotografias usadas, no Boletim, eram de Marques Abreu, e não tinham constado nem da monografia sobre Lourosa, nem da *Ilustração Moderna*.

Assim, a fotografia nº 25, do Boletim, é idêntica à est. 31 da monografia, ambas de Marques Abreu. O mesmo enquadramento, a mesma ortogonalidade das linhas, mas uma diferença fundamental: a presença feminina, que lhe dava a profundidade humana e 'primitiva', estava ausente na do Boletim, tornando-a 'baça', sem vida. Era a diferença entre uma fotografia empenhada numa 'encenação' desmistificadora de todo um processo 'político', distante da população, e o uso de imagens que pretendiam, simplesmente, documentar uma etapa de um estaleiro de restauro, uma imagem de arquivo, sem história, *sem* autor[699] - *D.G.E.M.N.*

5.8. A MONOGRAFIA DE S. PEDRO DE LOUROSA E O BOLETIM DA DGEMN

A mais importante consequência desta monografia sobre Lourosa encontramo-la numa carta de Gomes da Silva dirigida a Marques Abreu[700]. Para o preparar para a 'missão' que *"não está terminada na obra dos Monumentos,"* pedia a sua colaboração para um projecto de extrema importância na divulgação do trabalho levado a cabo pela DGEMN:

> "tencionava fazer publicar um Boletim da Direcção Geral a meu cargo, destinado especialmente a Monumentos, em que ficasse documentada todo a obra realizada. Esta obra é absolutamente indispensável, não só para mostrar trabalho que tem sido executado, mas ainda para que a crítica se possa

[699] Embora de Marques Abreu, é uma fotografia documental que permite a leitura da estrutura parietal exigida. O arquivo da ex-DGEMN possuía diversas fotografias, que atribuímos a Marques Abreu, e que não foram escolhidas, provavelmente pelo seu lado mais humano e denunciador da forma como os trabalhos foram conduzidos.

[700] Carta de 1.2.1935, de Gomes da Silva para MA. Depois de alertar para "os cretinos que pululam como cogumelos e conseguem alapadar-se em todos os sectores da vida nacional," "procurar eliminá-los é impensável, mas procurar não dar conta deles é absolutamente indispensável que consiga quem procura trabalhar a bem da colectividade."

> fazer em face de documentos apresentados e sirva para estudo daqueles que depois de nós apareçam a dedicar-se a um ramo da arte pelo qual durantes tantos e tantos anos houve um profundo desprezo. Trata-se, pois, da publicação do Boletim cujo 1º número desejo que apareça o mais breve possível."[701]

Era a primeira referência explícita ao futuro Boletim[702]. Depois do desaparecimento da *Ilustração Moderna*, a DGEMN perdera um importante meio de divulgação da sua acção restauradora. As poucas publicações[703] que se referiam aos monumentos nacionais, faziam-no em termos generalistas, citando a obra do Estado Novo ou do Ministério responsável, mas omitindo a Direcção Geral ou os seus responsáveis. O Boletim, segundo Gomes da Silva, respondia a duas premissas reputadas essenciais:

a) divulgação 'oficial' da obra da DGEMN,

b) resposta às críticas dessa obra e facultar documentação para futuros estudos na área sensível do restauro dos monumentos.

O desânimo de Marques Abreu, provocado pela condução do restauro de Lourosa, levará Gomes da Silva a propor-lhe a execução deste projecto, perfeitamente enquadrável nas suas capacidades técnicas e correspondendo às suas preocupações patrimoniais, definindo a sequência inicial dos monumentos escolhidos, começando "pelos Monumentos do Porto, devendo tratar primeiro do restauro da Igreja de Leça do Bailio, seguindo-se a Igreja da Cedofeita e Igreja de S. Francisco." E acrescentava:

> "Tal obra não pode deixar de ser editada pelo meu bom amigo, porque não só é uma honra para o serviço que dirijo, como também lhe deve causar certo agrado em colaborar comigo, neste trabalho, que está fazendo falta no momento em que as más vontades e os desejos de alguns bons críticos pretendem chamar a si a obra dos Monumentos e que podiam com esses seus bons desejos prejudicá-la seriamente. A publicação do Boletim virá dar a certeza da continuação até

[701] Carta de 1.2.1935, de Gomes da Silva para MA.
[702] Carta de 20.3.1933, de Gomes da Silva para MA: referência ao interesse de Duarte Pacheco em publicar um álbum com fotografias anteriores e posteriores aos trabalhos de restauro. V. nota 631.
[703] *Século Ilustrado*, *Renascença* e *Brotéria* referiam genericamente os trabalhos de restauro, com algumas ilustrações.

> completa conclusão de uma obra já em grau elevado de adiantamento e que na verdade se impõe aos olhos de todos aqueles que a queiram ver sem paixões."[704]

Para além do 'lançamento' dos primeiros Boletins, pretendia-se evitar as críticas aos Monumentos Nacionais que se avizinhavam. Esta colaboração, pretendida por Gomes da Silva, encontrava justificação no projecto editorial de Lourosa, pois refere expressamente "que o formato é idêntico ao da «A Igreja de S. Pedro de Lourosa», com aproximadamente o mesmo número de folhas". O conteúdo desta monografia não lhe tinha desagradado, pois adiantava que o seu modelo encaixava perfeitamente no do futuro Boletim, pedindo-lhe, inclusivé, orçamentos "para tiragens de 2500, 5000 e 10000 exemplares," valores algo elevados para um simples Boletim de uma Direcção Geral cuja actividade não encontrava grande eco nos media da época, senão pontualmente. Se pensarmos que as tiragens médias, das monografias de Marques Abreu, se regiam entre os 1250 e os 1750 exemplares, teremos de convir que se tratava de tiragens muito elevadas, mesmo que se distribuíssem pelos estabelecimentos de ensino do país. O público-alvo não satisfaria tais tiragens.

Marques Abreu proporia as seguintes alternativas[705]:

1. quanto à impressão, desde "a "I.M." que a minha tipografia ficou quase parada, e fez apenas o livro de Lourosa, [...], até que paralisou de todo [...]. " Este facto não impedirá a sua colaboração, pois "para o trabalho de gravura [...] a minha oficina continua na sua laboração normal com todos os operários antigos." "Relativamente à documentação fotográfica tem [...] os serviços montados e se não se puderem considerar perfeitos, pelo menos remediarão."[706] A nota final mostra o seu ânimo para este projecto: "Diz-me que eu devo ser o Boletim mas isso não pode ser." De facto, 'ser o Boletim', para Marques Abreu, representaria o

[704] Carta de 1.2.1935, de Gomes da Silva para MA. Parte do conteúdo desta carta poderá antecipar-se à primeira interpelação, que atingiria a DGEMN, por Pacheco de Amorim, na Assembleia Nacional, em 19 de Fevereiro desse ano, e de que António de Vasconcelos daria informação a Marques Abreu.

[705] Carta de 5.2.1935, de MA para Gomes da Silva. Equacionava a sua venda, *"visto que tenho ali todas as minhas economias de 35 anos (de trabalho) e de que não tiro resultado nenhum."*

[706] Carta de 5.2.1935, de MA para Gomes da Silva. De facto, a qualidade fotográfica da DGEMN ainda era incipiente.

coroar de todos os seus esforços finalmente reconhecidos pela tutela governamental em prol da defesa dos Monumentos Nacionais, mas assumiria simultaneamente um risco político, que não arriscava.

2. por outro lado, entristecia-o o tardio arranque deste projecto, "ou então que a I. M. ainda existisse," a grande divulgadora da DGEMN, que poderia ter sido utilizada como plataforma de monografias de monumentos, em alternativa ao Boletim agora sugerido.

Esta 'descarga' emocional explicaria o motivo das suas 'intromissões', nos projectos de restauro, e a sua capacidade de gestão, articulada com a DGEMN, originando uma hipotética bicefalia público-privada, como no caso de Lourosa, com o resultado conseguido: "A questão de Coimbra [S. Tiago e Sé velha] e outras que porventura surgissem viriam-me ter às mãos no seu início e tudo se encaminharia o melhor possível." A sua teia de contactos e a utilização da *Ilustração Moderna* seriam aqui capitalizadas, permitindo-lhe uma participação activa, com autorização oficial. Concluía esta sua resposta com a "dedicação que o meu Amigo sempre lhes [aos monumentos] dispensou, no quase milagre das verbas que tem conseguido e nos conflitos que surgem," propondo uma conversa no Porto[707] para se discutir o Boletim.

A colaboração, que irá prestar, de acordo com o que resumira, restringir-se-ia à execução das fotogravuras no seu atelier, de excelente qualidade, e à cedência de fotografias anteriores aos vários restauros publicados no Boletim, estabelecendo-se uma dupla perspectiva das muitas intervenções. De facto, o modelo explorado na Monografia sobre Lourosa não seria totalmente adoptado. A documentação fotográfica registará o estado anterior - inicialmente procedente do arquivo de Marques Abreu - e o posterior ao restauro, enquanto o estaleiro das obras será contemplado com uma ou outra fotografia, documentando alguma fase de desmontagem ou reconstituição do edifício, pautando-se, preferencialmente, pela vertente estética que pela descritiva, descurando aspectos estruturantes relacionados com as diferentes etapas dos restauros, numa omissão dos princípios

[707] Carta de 8.2.1935, de MA para Gomes da Silva.

orientadores do planeamento fotográfico que Marques Abreu introduzira no inventário monumental realizado.

Aliás, toda a colecção fotográfica presente em cada um dos Boletins evidenciava o testemunho simples e directo, privilegiando o início e o fim do restauro, raramente o seu efectivo decurso, levantando dúvidas e apontando soluções intermédias. Era neste ponto que as duas concepções divergiam profundamente. A fotografia, praticada pelos técnicos da DGEMN, nestes primeiros anos, adoptava princípios minimalistas, privilegiando a perspectiva e o equilíbrio das massas, numa opção estética declarada, isolando o imóvel do seu contexto urbano ou rural. A presença humana era, em muitos casos, supérflua, fosse operária, ou local, encarando-se o edifício restaurado uma peça museológica, em território neutro, não humanizada, quase descontextualizada.

O recurso ao arquivo fotográfico de Marques Abreu, anterior aos restauros, tornar-se-ia frequente nos Boletins que tratavam, prioritariamente, dos monumentos do românico, emulando os mesmos enquadramentos e estabelecendo um paralelismo que salientasse o restauro praticado. Durante muitos anos, mesmo depois da nova abordagem fotográfica patrimonial, introduzida por Mário Novais, o paradigma fotográfico da DGEMN subordinar-se-ia ao defendido por Marques Abreu, ainda que não totalmente.

Lourosa ainda provocaria algumas situações incómodas, como na célebre sessão nº 43, de 9 de Abril de 1935, quando Pacheco de Amorim[708] interpelaria, na Assembleia Nacional, a situação dos Monumentos Nacionais, obrigando a DGEMN a elaborar um relatório de resposta. No caso de Lourosa, e segundo esse relatório, teria havido a preocupação em preservar intacta "toda a traça da igreja e da sua acrópole". Apearam-se "apenas as partes em ruína." As restantes pedras "foram arrecadadas religiosamente; e aquelas sobre cuja colocação não subsistiam dúvidas foram assentes nos seus lugares sem serem apicoadas [...] Afirmar o contrário é ser vítima das campanhas de despeito

[708] Diário das Sessões, nº 43, in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013., p. 960-967. Esta sessão tinha sido antecedida por um aviso prévio, de 19 de Fevereiro, *"sobre a conservação dos monumentos."*

[...].”[709]Pacheco de Amorim diferenciava entre o restauro preventivo e o restauro reconstitutivo. Esta interpelação tivera, em Antunes Guimarães, ministro responsável pela tutela dos Monumentos à época deste restauro, um defensor da acção da DGEMN e dos homens que a dirigiam: Baltazar de Castro e Gomes da Silva - nesta ordem -, esclarecendo que fora ele o autor da divisão do País em duas zonas: a do Norte, com Baltazar de Castro, e a do Sul, com António do Couto, ambas sob a direcção de Gomes da Silva. Mas Pacheco de Amorim ampliaria a sua crítica, recentrando-se no exemplo de Lourosa, com o apoio de fotografias, que seriam apresentadas à Câmara. A descrição é corrosiva. Quanto à

> “fachada do norte restaurada, novinha em folha - parece que veio da engomadoria. Para novos ricos está muito mais bonita, mas para os arqueólogos não era assim que devia estar. O que tinha valor naquelas pedras era a antiguidade do aparelho, não a [...] das próprias pedras, porque estas são [...] antigas. Eu baseei-me na opinião de autoridades comprovadas, como o cónego Barreiros, Marques de Abreu, Dr. Garcia de Vasconcelos, etc. [...] Fiz o possível por não me referir a pessoas; senão tinha feito um ataque sangrento.”[710]

Desta interpelação, que colocava Marques Abreu entre “as autoridades comprovadas”[711], seria votada e aprovada uma primeira moção em que “A Assembleia Nacional considera justificadas as reclamações da opinião pública e da imprensa, sobretudo da cidade de Coimbra e do centro do País, contra a insuficiência dos monumentos nacionais.” E uma segunda, também aprovada, para que se reforçasse a DGEMN para “salvaguardar o património histórico, arqueológico e artístico, que lhes está confiado.”[712] Toda esta polémica levantada na Assembleia Nacional tivera a sua origem na derrocada da Torre sineira do

[709] Diário das Sessões, 3º Suplemento ao nº 46, de 13 de Maio de 1935, in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013.
[710] Diário das Sessões, nº 43, in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013. A leitura deste Diário deverá ser completado pelo 3º Suplemento ao nº 46, e pelo Diário das Sessões nº 75, de 8 de Fevereiro de 1936.
[711] Diário das Sessões, nº 43, in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013: “Felizmente que Marques de Abreu teve o cuidado de fotografar a igreja e as suas partes principais, antes da restauração e durante ela. Essas fotografias, publicadas no livro do cónego Barreiros, têm o valor de uma rigorosa fonte de informação, diz o Sr. Dr. Vasconcelos, e ao mesmo tempo dum formidável corpo de delito !”, p. 963.
[712] Diário das Sessões, nº 45 (10 de Abril de 1935), pp 959 a 967, e 3º Suplemento ao nº 46 do mesmo Diário (13 de Maio), in Dr. António Garcia Ribeiro de Vasconcelos, (1935). *A Sé-velha de Coimbra (apontamentos para a sua história)*, vol. II, Coimbra Editora.

Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e no polémico restauro da "Escada macabra"[713], da Sé velha de Coimbra, como a apelidou António de Vasconcelos. Como este ficara desagradado com o restauro de Lourosa, ao publicar o 2º volume da sua *Sé-velha de Coimbra*, em 1935, introduziria as suas críticas em relação aos dois restauros mencionados. A sua amizade com Marques Abreu permitir-lhe-ia a seguinte informação, 4 dias antes:

> "Dou-lhe, confidencialmente por enquanto, a notícia de que no parlamento vai realizar-se uma interpelação veemente sobre restauração dos Monumentos Nacionais nesta zona de Coimbra, que deverá pôr ao rubro B. e V., se fossem susceptíveis de ruborescer ou de ter vergonha. Entretanto o facto prejudica gravemente o primeiro destes. Isto tem de ter um fim, e bom é que não se demore este remate, para que ainda escape algum monumento."[714]

Marques Abreu desconhecia a importância de que se revestiria a interpelação:

> "que se apresentaram lá fotografias da igreja de Lourosa. Ora devo informar [...] que fotografias minhas não podiam ter sido lá apresentadas porque as não forneci a ninguém [...]. Faço esta afirmação desassombradamente, porque fotografias de Lourosa só as dei ao meu Amigo e ao Sr. D. José Pessanha para estudo, quando se iniciou a restauração. Deve portanto haver engano. O que lá podiam ter apresentado eram as fotogravuras publicadas no livro sobre Lourosa, [...]. É certo que me foram pedidas, não pelas pessoas mais directamente envolvidas no caso, mas a resposta negativa que dei conservo-a junto ao pedido que me foi feito."[715]

É óbvio que Marques Abreu desconheceria as implicações desta interpelação pois admirava-se como é "que a prodigiosa actividade do meu Amigo, o grande interesse que mostrou sempre pelos monumentos tenha um desfecho desta natureza," teria esta reacção, tão acre. Esquecera-se, ou não dera o devido relevo, às muitas queixas que António de Vasconcelos formulara em

[713] Por insistência de Vergílio Correia. António de Vasconcelos não lhe tinha grande apreço.
[714] Carta de 4.2.1935, de António de Vasconcelos para MA.
[715] Carta de 13.4.1935, de MA para Gomes da Silva.

relação ao recente projecto da construção de uma escadaria de acesso à Sé velha, sob a tutela da DGEMN, com o apoio científico de Vergílio Correia e do Conselho Superior de Belas-Artes, cujo relatório, assinado por José de Figueiredo, contrariaria os seus estudos. Era essa "escada macabra" um dos motivos daquela interpelação, e cujas consequências Marques Abreu não entrevira. António de Vasconcelos confirmaria a dimensão e o impacto da interpelação, porque o " Ministro ficou muito aborrecido com a palinódia, que lhe mandaram da D. dos M. N., que está muito longe de satisfazer. Mostrou-se muito descontente, por isso, ao P.[ereira] de A[lmeida]. Vamos a ver o que daqui resulta."[716] A 3 de Julho, António de Vasconcelos agradece a informação da "proposta das Belas-Artes ao Ministro, sobre restauração dos M.N.. Deus permita que de futuro tenham juízo, mas [...] ponho dúvidas." Mas o que de facto mais o entristece e preocupa, "o que mais dói é que, se algum dia o juízo voltar, já não irá a tempo de acudir aos malefícios deste assolador terramoto, por que têm passado os nossos venerandos monumentos ! [...]"[717]

Lourosa, desde que foi dada a conhecer, em 1911, até hoje, mostrou-se um centro de polémicas. A principal preocupação de Marques Abreu, o seu 'descobridor', pautou-se pelo seu reconhecimento como Monumento Nacional (1916) e pelo seu restauro. Procurou, como elemento catalisador, que sempre assumiu, agregar as diversas personalidades que concorressem a tais desideratos. Conseguiu-o, mas à custa de sacrifícios, tristezas e desenganos. Resta o edifício e o seu polémico restauro, e uma das mais belas homenagens fotográficas que, a par dos diferentes estudos que sobre ela se debruçaram, constituem material suficiente para a sua definitiva integração na história da arte medieval e da fotografia monumental portuguesa.

[716] Carta de 16.4.1935, de António de Vasconcelos para MA.
[717] Carta de 6.12 1935, de António de Vasconcelos para MA

CONCLUSÃO

Ao longo de 56 anos de actividade editorial, iniciada em 1898 e terminada, oficiosamente, em 1954, Marques Abreu publicaria mais de 60 títulos, editados, maioritariamente, pelas *Edições Ilustradas Marques Abreu*. Alguns sê-lo-iam pela amizade que o unia aos seus autores, como Vieira Natividade, Jaime de Magalhães Lima ou Armando de Matos, sem relação directa com a divulgação do património monumental, mas ligados à divulgação da cultura portuguesa.

Esta intensa actividade editorial ajudá-lo-ia a promover o seu reconhecimento como exímio fotogravador, atraindo e fidelizando clientes. A qualidade e nitidez das suas similigravuras eram extraordinárias, fruto do permanente investimento em maquinaria, de origem alemã, no intenso controlo dos rolos e placas de zinco, na qualidade das tintas utilizadas, garantindo resultados superiores ao expectável. Marques Abreu era de uma enorme exigência com o seu trabalho e com o dos seus colaboradores. As suas oficinas constituíam um misto de escola e de atelier, formando técnicos de excelente craveira. Para exemplificar a qualidade excepcional da sua oficina e a higiene das suas instalações, elaboraria um pequeno guia, com 40 páginas, com testemunhos de clientes e amigos, numa prova evidente do apreço devido.

Os preços praticados, perante a qualidade evidenciada, eram considerados moderados. Simões de Castro, ao agradecer as gravuras feitas para o *Guia Histórico do Viajante do Bussaco*, 'descobria' que "já não é necessário recorrer ao estrangeiro para alcançarmos trabalhos [...] não só perfeitíssimos mas baratíssimos, assombrosamente baratos."[718] Dois dias depois autorizava Marques Abreu a divulgar a carta e justificava o seu conteúdo, porque comparara as gravuras feitas numa oficina de Zurique, "por um preço muito superior [...] e a perfeição dos trabalhos de lá não se avantaja."[719]

[718] Carta de 23.6.1908, de Simões de Castro para MA.
[719] Carta de 25.6.1908, de Simões de Castro para MA.

Estabelecemos uma relação directa entre a actividade editorial de Marques Abreu e a sua envolvência na defesa dos monumentos, que podemos periodizar em quatro momentos:

1. Aprendizagem e controle técnico:

Ao longo deste estudo apercebermo-nos-íamos do crescimento e maturidade de um jovem que se iniciara, muito cedo, na edição de publicações. *A Ilustração Moderna* seria o seu primeiro título, entre 1898 e 1903, com o apoio literário de Oliveira Passos e a colaboração fotográfica de Cunha Moraes, sendo administrada, desde 1900, por Sousa Paupério, industrial nortenho de bolachas e biscoitos.

Pouco depois, lançaria a *Arte: Archivo de Obras e Arte*, de 1905 a 1912, revista de sofisticada apresentação e paginação, profusamente ilustrada com fotografias, gravuras e desenhos, de grandes dimensões, em papel couché, garante da extrema qualidade das gravuras, procurando um público de feição mais cultural. Colaborariam vários autores, destacando-se os estudos sobre arquitectura românica de Joaquim de Vasconcelos.

2. Reconhecimento e risco editorial:

Ciente da boa aceitação desta revista, e consciente de que a mensagem da divulgação e preservação dos monumentos nacionais tinha sido percebida e aceite, Marques Abreu projectaria uma *Exposição de Arquitectura Românica* para fins de 1913, e inaugurada em Janeiro de 1914, com uma conferência de Joaquim de Vasconcelos. Esta exposição, para além da vontade expressa na divulgação e protecção da arquitectura românica, assumir-se-ia como veículo promocional de uma colecção de 125 fotografias sobre aquele tema. O sucesso da exposição não seria o esperado, e a venda das colecções nunca atingiria os valores previstos, apesar do apoio da Comissão de Arte e Arqueologia.

Apercebendo-se da desajustada metodologia seguida, repensá-la-ia em nova publicação, com enorme sucesso editorial: a *Arte Românica em Portugal*.

Proposta em 20 fascículos mensais, mais tarde 25, devido ao afluxo de novos exemplares românicos comunicados pelos subscritores, a *Arte Românica* atingiria o seu objectivo: divulgar o património românico, sensibilizar o público para o seu estado e notificar as Comissões de Arte e Arqueologia. Só pela análise da documentação do seu espólio pudemos apreender o alcance deste projecto, como no caso de Tabuaço.[720]

As *Edições Ilustradas Marques Abreu* iniciariam uma série de monografias de arte e arquitectura que enformariam a sua terceira revista, *Ilustração Moderna*. Estas 11 monografias, assinadas por Aguiar Barreiros, Augusto Ferreira e António de Vasconcelos, marcariam um novo tipo de publicação, onde o texto, de investigação histórica e artística, seria apoiado por um significativo número de fotografias, devidamente legendadas. A imagem não participaria directamente do texto, antes secundá-lo-ia e, em alguns casos, ultrapassá-lo-ia, procurando enquadrar outras questões não analisadas.

Joaquim de Vasconcelos, perante o volume sobre os Jerónimos, testemunharia que a fotografia e a edição podiam proporcionar informações que tinham passado despercebidas aos mais atentos, e que a fotografia, neste caso, de Soucasaux, teria alcançado aquilo que Marques Abreu defendia: a permanente descoberta de novos detalhes essenciais para a compreensão da estrutura e da história arquitectural: "a verdadeira surpresa que me causou com as novidades dos Jerónimos, pois à volta das suas reproduções giram visões da História Portuguesa; é a Epopeia: são os Lusíadas. E digo: são Novidades para mim, que imaginava conhecer tudo em Belém !"[721]

A colecção *A Arte em Portugal* - 1926-1932, decalcada das congéneres italiana e espanhola, marcaria a entrada em Portugal dos pequenos volumes de vulgarização artística, de preço acessível, com boas fotografias e um texto simples e informativo. Com tiragens de 2000 exemplares, a sua venda seria um sucesso, num país sob um novo regime político, que procuraria, na propaganda das suas belezas naturais e patrimoniais, o reconhecimento turístico em crescimento.

[720] Ver p. 164.
[721] Carta de 10.9.1930, de Joaquim de Vasconcelos para MA.

Estas primeiras monografias divulgariam um património, desconhecido da maioria, como Vila do Conde, Ribeira Lima e Braga. Os trabalhos de António de Vasconcelos divulgariam temas reconhecidos pelo público: *Inês de Castro* e *Isabel de Aragão*. O seu sucesso, em particular o primeiro, estaria ligado ao interesse pelos amores de Pedro e Inês, que a descoberta da verdadeira Fonte dos Amores ampliava. Estes trabalhos permitiriam a constituição de um importante arquivo fotográfico, constituído por milhares de imagens, devidamente conservadas nas suas caixas, e identificando locais e temáticas.

Marques Abreu nunca equacionou eventuais reedições, apesar dum mercado em crescimento. Não encontrámos qualquer explicação, no seu espólio, que justificasse esta atitude, mas cremos que, ao não procurar, directamente, o lucro, pretendeu contribuir para um inventário do património monumental nacional, que lhe garantiria a sua defesa e divulgação, chamando a atenção para o seu estudo e preservação.

De facto, as grandes obras de divulgação da História da Arte portuguesa começariam a ser publicadas no decurso dos anos 40 e 50 do séc. XX, com destaque para as de Aarão de Lacerda, João Barreira, Reynaldo dos Santos ou Mário Tavares Chicó. O terreno tinha sido desbravado, por Marques Abreu, nos primeiros 30 anos de 1900, com o risco pessoal sempre assumido, patente na *Arte Românica em Portugal*, em plena Grande Guerra, obra apreciada por D. Manuel II, atento bibliófilo de todas as publicações que descrevessem Portugal.

3. Maturidade e autoridade:

A *Ilustração Moderna,* editada entre 1926 e 1932, defenderia, no seu prólogo, a conservação da obra do passado lançando *"*as bases do futuro, porque provaremos assim o nosso desejo ardente de viver, de perpetuar a raça, de nos tornarmos imortais." Era um verdadeiro programa que se definiria na "contemplação do passado, daquilo que de grande e de belo o passado contém.

Para o passado se voltam hoje as mais claras e altas inteligências, os mais sinceros e ardentes."[722]

Com a nomeação de Alfredo de Magalhães para o Ministério da Instrução, Marques Abreu encontrava um amigo e um incansável defensor do património monumental português. As suas excursões, propostas pelo próprio Ministro e divulgadas e promovidas na *Ilustração Moderna*, mostrariam, incontestavelmente, o novo rumo para Marques Abreu: o apoio incondicional e governamental na defesa, divulgação e recuperação desses monumentos, que encerravam a história pátria. A nomeação de Antunes Guimarães, como novo ministro da Instrução, não iria esmorecer esta actividade prosélita. A divulgação das acções de Alfredo de Magalhães tinha sido constante, e as fotografias garantiam a centralidade visual do Ministro. As reportagens descreviam minuciosamente os locais visitados, listavam os acompanhantes, divulgavam os patronos dos restauros locais, e os restauros sob financiamento ministerial. Com a criação da DGEMN, dirigida por Gomes da Silva, militar e engenheiro, com pulso e determinação, como o referiria frequentemente a Marques Abreu, este encontraria alguém que faria obra, não entraria em discussões 'estéreis' com técnicos, que atrasavam o trabalho.[723]

Este homem de acção, que quase não olhava a meios para atingir os fins que considerava mais correctos, encontraria em Marques Abreu, e na *Ilustração Moderna,* os melhores instrumentos de propaganda para a acção restauradora que a DGEMN iniciara em 1929, independentemente das críticas, e que seriam muitas, a partir dos anos 30 do séc. XX. Durante três anos, esta revista divulgará e 'elogiará' Gomes da Silva e a DGEMN.

Haveria situações em que esta actuação ultrapassaria as marcas do politicamente correcto, de que nos apercebemos pela correspondência trocada,

[722] *Ilustração Moderna*, 1926, nº 1, Maio. O Culto do Passado – A homenagem que Vila do Conde prestou a Mgr. J. Augusto Ferreira p. 25

[723] Carta de 26.6.1931, de Gomes da Silva para MA: "É preciso conhecer [...] principalmente o meio técnico. [...] os técnicos não se entendem, muito principalmente por causa das malditas vaidades que lhes atacanham o cérebro. Se esses homens não sentissem o peso da acção de alguém que mande, nunca se trabalharia neste desgraçado País. Verifique o meu Amigo todos os ramos do Estado em que os técnicos devam exercer a sua actividade e chegará à conclusão que não atam nem desatam. E quando alguém se propõe resolver os problemas saltando por cima da incompetência, mas que aparentemente se não nota, aí estão eles a protestar. Sómente o processo que eu costumo empregar para estes casos dá bom resultado, porque, quando pretendem protestar, já o assunto está resolvido."

levando ao pedido de moderação desses elogios. A sua intenção não era de todo inocente, como nos exemplos dos restauros de Lourosa, Museu de Guimarães e igreja de S. Tiago de Coimbra. Destes três casos, devidamente noticiados na revista, destacar-se-ia o primeiro, com a elaboração de um projecto paralelo para o seu restauro, atitude pioneira em vários aspectos, e devidamente estudada por Fernandes (2002). Este projecto, patrocinado pela revista, e pelos seus assinantes, indirectamente, arrolaria investigadores nacionais e estrangeiros, e um arquitecto-desenhador. Entre os primeiros sobressairiam Aguiar Barreiros e José Pessanha, e entre os segundos Gomez-Moreno e Helmut Schlunk. José Vilaça interpretaria, graficamente, as propostas delineadas por aqueles quatro investigadores. Até ao término da revista, em 1932, acompanhámos projectos, plantas, desenhos, fotografias e cartas que ajudavam a compreender a complexidade do projecto e os interesses políticos que se iam manifestando, incidindo particularmente sobre Baltazar de Castro e a sua gestão dos Monumentos do Norte.

4. Lourosa e o desfecho evitável

Lourosa transformar-se-ia num campo de batalha entre duas frentes: uma institucional, liderada por Baltazar de Castro e os Monumentos do Norte, e a outra, de índole particular, da *Ilustração Moderna*, mas apoiada, discretamente, por Gomes da Silva, superior hierárquico de Baltazar de Castro.

Gomes da Silva sentir-se-ia dividido entre a amizade de Marques Abreu, empenhado no restauro de Lourosa, e o decurso das obras, aparentemente sem orientação adequada. A pressão que Marques Abreu exerceria sobre Gomes da Silva, durante os últimos meses de 1930, para que este estimulasse as obras de Lourosa, não deixaria de se fazer notar na animosidade de Baltazar de Castro, que sentiria a sua orientação questionada. De facto, em inícios de Fevereiro, Gomes da Silva poria em causa a capacidade de orientação de Baltazar de Castro, em ofício interno.[724] Este documento traduziria a opinião, negativa, de Marques Abreu sobre Baltazar de Castro, várias vezes expressa na correspondência, e indutora do ascendente que aquele teria na condução do restauro de Lourosa, e eventualmente

[724] Ofício nº 318, Processo de Lourosa. SIPA TXT.01565588. Ver nota 504.

na DGEMN. De facto, onze dias depois, Baltazar de Castro enviaria a documentação necessária para o Conselho de Arte e Arqueologia.

Este processo originaria um extremar de posições, originando o afastamento, por Baltazar de Castro, da equipe da *Ilustração Moderna* e das suas metodologias. Se, no início, as ideias e propostas, sobre Lourosa, tinham convergido, cimentadas por consultas a especialistas, como Pessanha e Gomez-Moreno, em soluções próximas, a evolução do restauro conduziria ao inverso. Consideramos que a aproximação de Baltazar de Castro a Gomez-Moreno, em meados de 1931, a título particular, e aceite por Gomes da Silva, teria obedecido a um plano de descredibilização de Marques Abreu perante Gomes da Silva, e à desacreditação da capacidade de gestão deste perante o Ministro, que levaria ao seu pedido de demissão. Se o motivo central se circunscrevia ao carácter único da Lourosa, inserido num pré-românico moçárabe ou asturiano, e às soluções de restauro avançadas, não deixa de ser sintomática a atitude de Baltazar de Castro em não voltar a contactar Gomez-Moreno, como prometera, nem aplicar qualquer das suas propostas, entretanto avançadas, no restauro final, devidamente documentado por Marques Abreu.

Com a eminente conclusão do restauro de Lourosa, Marques Abreu decidiria, em finais de 1932, avançar para a edição de uma monografia que dissecasse este processo. Evitando ofender Gomes da Silva, projectaria uma abordagem de grande lucidez e frieza, exteriorizando a forma como aquelas obras tinham sido orientadas. A monografia apresentaria uma nova metodologia na análise e descrição do processo de restauro, com a fotografia a adquirir um protagonismo inimaginável até então. Ela garantiria o acompanhamento gradual das várias etapas, descrevendo minuciosamente a desmontagem das estruturas parietais, a separação dos materiais, a sua identificação, a análise dos diferentes momentos da reconstrução, as dúvidas e as certezas, a envolvente, os aspectos técnicos e o resultado final. Em determinados momentos, a componente humana e social surgiria, entrevendo ou explicando aspectos sociais e laborais só possíveis de detectar em imagens onde a presença humana serviria de escala ou de exemplo nas técnicas de trabalho empregues. A monografia de Lourosa seria exemplar nessa área, com a presença humana a servir de justificação dos enunciados críticos

de Marques Abreu - ausência do director, trabalho desconexo, pouca empatia com a população, desordem do estaleiro -, usando, como meio de expressão último, a fotografia e a sua verosimilhança documental.

Colocámos, no início deste estudo, duas hipóteses, que nortearam esta investigação, e que serão retomadas no seguinte quadro:

Quadro 9 - Síntese dos resultados alcançados com a investigação

	Questão orientadora: a fotografia e a edição fotográfica teria, com Marques Abreu, um papel importante na defesa do património cultural ?	
HIPÓTESES	a) A relação próxima com Alfredo de Magalhães e com o Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, detectada na sua correspondência, poderá ser entendida como um embrião de "lobbying" para o estudo, divulgação e restauro da arquitectura românica do Norte ?	CONFIRMADA
	b) Terá sido eficaz o peso da sua acção - editorial e pessoal - nos projectos de restauro e de defesa e divulgação do Património Arquitectónico Português ?	CONFIRMADA
	c) Teria Marques Abreu inovado no campo da edição dedicada ao Restauro ?	Hipótese não colocada inicialmente, mas a que chegámos através da análise comparada entre a monografia, a revista, e documentação analisada CONFIRMADA

Elaboração própria, 2013

Como se pode constatar, as hipóteses A e B foram confirmadas, e, no decorrer da investigação, uma terceira questão foi ganhando consistência, que resultou da análise comparativa entre a monografia de Lourosa, a *Ilustração Moderna* e a documentação analisada.

a) No que diz respeito à primeira hipótese, sobre a hipotética existência dum Núcleo do Porto, que congregaria várias personalidades relacionadas com a divulgação, preservação e recuperação dos monumentos românicos do Norte, concluímos, mediante a leitura atenta da *Ilustração Moderna* e do espólio epistolar de Marques Abreu, que o Núcleo nunca teve uma existência real, antes agiria como um instrumento de propaganda, sendo os seus mentores Alfredo de Magalhães e Marques Abreu, que teriam o mérito de atrair um grupo de investigadores e dirigentes para esse desiderato. De facto, a relação de amizade entre Marques Abreu e Alfredo de Magalhães ter-se-ia iniciado em 1918, quando este era Ministro da Instrução, coincidindo com o lançamento dos últimos fascículos da *Arte Românica em Portugal*, como vimos. A relação próxima com Augusto Ferreira, ainda na *Arte*, e com Aguiar Barreiros, durante a *Arte Românica*, poderia justificar a emergência de um núcleo, mas a correspondência não o transparece. Seria com a nomeação de Alfredo de Magalhães, como ministro da Instrução da Ditadura, e com o lançamento da *Ilustração Moderna,* que esse Núcleo poderia ter ganho maior protagonismo, mas a realidade mostraria a parceria Alfredo de Magalhães/Marques Abreu a liderarem os projectos de propaganda e de excursionismo do património monumental, relacionados com os trabalhos de restauro em curso, a que se associariam um conjunto de personalidades ligadas pela amizade ou pelas funções que desempenhavam, como pareceria ser o caso de Baltazar de Castro, amigo de José Vilaça, por sua vez amigo de Aguiar Barreiros e colaborador de Marques Abreu.

Estes elementos conduzem-nos, inequivocamente, à figura de Marques Abreu e ao papel fundamental que desempenharia como elemento agregador dos vários interesses que à sua volta gravitavam. A nomeação de Alfredo de Magalhães para a pasta da Instrução Pública alavancaria, definitivamente, essa confluência de interesses, e Marques Abreu assumiria o seu papel de intermediário

privilegiado, colocando a sua *Ilustração Moderna* como verdadeiro instrumento oficioso de propaganda e defesa do património monumental. A programação definida possibilitava o convite a autores referenciais para a elaboração de estudos que versassem essa temática, a que emprestaria as suas qualidades de gravador e de fotógrafo consagrado, dirigindo uma bem estruturada campanha de divulgação deste património. A mudança de ministros não afectaria esse programa, e a criação da DGEMN, dirigida por Gomes da Silva, viria ampliar a sua acção, assumindo-se a *Ilustração Moderna* como o órgão oficioso da DGEMN, definitivamente.

Pelas suas relações de amizade, prestígio no meio editorial, pela sua cruzada em prol dos monumentos do Norte, efectivada nas publicações que editaria, pela sua 'aceitação' no meio intelectual e cultural do Norte, poderemos afirmar que o 'lobbying', que Marques Abreu e o grupo que à sua volta gravitava, exerceria, teve resultados efectivos. Este Núcleo não se confinaria só ao Porto, mas seria transversal à teia de amizades e de companheiros de cruzada que Marques Abreu fora entretecendo à sua volta, desde Coimbra a Santarém, de Aveiro a Lisboa, de Lamego a Évora. Essa teia seria detectável, em parte, na *Ilustração Moderna*, a primeira revista dedicada aos problemas do restauro, exemplificado nos casos do claustro da Colegiada de S. Maria, de Guimarães, de S. Tiago de Coimbra ou de Lourosa.

b) No que concerne à hipótese B, consideramos que a amizade e confiança recíprocas entre Alfredo de Magalhães e Marques Abreu foram garante de apoio incondicional. As ideias e propostas do primeiro encontrariam resposta na revista do segundo, quase de imediato. Notava-se uma empatia de interesses entre ambos. A forma como Marques Abreu retrataria Alfredo de Magalhães, nos vários locais que visitaram, transmitiria a visão de um homem próximo do povo, compreendendo os seus problemas, procurando consensos e averiguando, localmente, a situação dos monumentos e o seu estado físico. Estaríamos perante uma fotografia humanista, documental, respeitando os interlocutores, na linha de um Lewis Hine da fase do Empire State Building, de uma Marion Post Wolcott, de um Walker Evans.[725]

[725] Poupard, M. (2010, Mai). Un microcosme hors du temps. Les photographies de la «Gold Avenue» de Marion Post Wolcott (1939-1941). *Études Photographiques*, 25, 118-145.

Gomes da Silva, como responsável máximo da DGEMN, obrigaria a uma estratégia de aproximação mais delicada. Do Norte, tal como Marques Abreu e Alfredo de Magalhães, a formação militar distinguiria a sua orientação na orgânica e na gestão da DGEMN. Não admitia intromissões externas, sem o seu aval, respeitava sempre a cadeia de comando, era senhor de um conjunto de 'verdades' que pretendia aplicar, e aplicava, excepto se lhe apresentassem outra solução, desde que devidamente fundamentada. Não arriscaria sair da via do restauro que traçara. Era um homem exigente, mas Marques Abreu encontraria nele alguém em quem poderia confiar, e influenciar. A correspondência exporia esse jogo subtil entre dois mestres notáveis na orientação dos seus 'funcionários'.

Entre Marques Abreu e Gomes da Silva perfilar-se-ia Baltazar de Castro, director dos Monumentos do Norte. Como vimos, este não aceitava, muito bem, ingerências exteriores, apesar das evidentes dificuldades na gestão de mais de 80 monumentos em obras. Se numa primeira fase era visto como um bom funcionário, cumpridor, merecedor da associação do seu nome ao restauro do Claustro da Colegiada de S. Maria, em Guimarães, rapidamente Marques Abreu e Gomes da Silva se aperceberiam que estavam perante um homem que não cumpria o que prometia, que errava, e que não obedecia ao seu superior hierárquico.

A visita de Gomez-Moreno a Portugal assentaria numa série de contradições de Baltazar de Castro, que jogariam a seu favor e questionariam as posições de Gomes da Silva e de Marques Abreu, que formulara, meses antes, um convite pessoal a Gomez-Moreno.

Ambos sentir-se-iam iludidos pela manobra política que não tinham previsto, nem teriam aceite. A *Ilustração Moderna*, que sempre apoiara Gomes da Silva, publicando e divulgando as acções da DGEMN, como o próprio Gomes da Silva se apoiava nela, sentiriam, pela primeira vez, o ónus da orquestração política, por Baltazar de Castro e os seus apoiantes. Em 1934, Baltazar de Castro tutelava cerca de 150 monumentos em restauro[726], sedimentando o seu peso político e restaurador. Gomes da Silva mereceria a confiança de Duarte Pacheco, como

[726] Coixão, António N. S. & Trabulo, António A. R. (1999). Por terras do concelho de Foz Côa - subsídios para a sua história estudo e inventário do seu património. 2ª edição. Vila Nova de Foz Côa.

confirmava a Marques Abreu. Mas o início de 1935 veria uma forte crítica aos métodos de restauro, praticados pelos Monumentos Nacionais, na interpelação que Pacheco de Amorim apresentaria na Assembleia Nacional.

A edição de monografias, aliada ao prestígio de Marques Abreu, influiria, do nosso ponto de vista, e de forma determinante, as campanhas de restauro da DGEMN, no Norte, e, anteriormente, da AGEMN e da 3ª Repartição de Belas Artes. As monografias representariam a opinião abalizada de especialistas locais. A primeira reportagem, que a *Ilustração Moderna* publicaria, noticiaria a homenagem que Vila do Conde prestava a Mons. Augusto Ferreira, patrono do restauro da Igreja Matriz, e autor de estudos, publicados por Marques Abreu, onde se criticaria o estado ruinoso dos dois mosteiros de Vila do Conde. Aguiar Barreiros, criador do Museu de Arte Sacra da Sé de Braga, seria o co-autor do projecto de restauro de Lourosa, com José Vilaça. António de Vasconcelos, com grande prestígio na Universidade de Coimbra e nos meios políticos, que teria alguns dos seus mais emblemáticos estudos publicados por Marques Abreu, era uma das vozes críticas dos restauros efectuados em Coimbra.

Mas seriam os diferentes artigos publicados na *Ilustração Moderna* que melhor traduziriam a política de apoio ao restauro defendida por Marques Abreu e pelos seus companheiros de cruzada. Nem todos os restauros seriam noticiados, destacando-se os mais importantes, ou cujos patronos fossem figuras próximas. Com a DGEMN, os elogios incentivariam o reforço das intervenções, os monumentos intervencionados seriam listados, numa acção coordenada pelo próprio director-geral, atestando o prestígio da *Ilustração Moderna* junto da DGEMN e do público.

Ao longo da investigação, uma terceira hipótese foi ganhando consistência:

c) Teria Marques Abreu inovado no campo da edição dedicada ao Restauro ?

Somos da opinião que a forma como estruturara o projecto editorial do restauro de Lourosa restringir-se-ia, inicialmente, à mera apresentação de plantas e memórias descritivas, coadjuvadas por consultas a especialistas, num plano meramente teórico, das conjecturas. À medida que as obras de demolição,

acompanhadas por intervenções arqueológicas, avançavam, o acordo entre Marques Abreu, e a sua equipe, e Baltazar de Castro começaria a deteriorar-se. Seria neste momento de viragem que a reportagem fotográfica, que registava as diferentes intervenções, se transformaria numa campanha especializada na procura da verdade, que as pedras detinham, e que urgia mostrar. Marques Abreu agudizaria os diferentes enquadramentos, dramatizando e ampliando os detalhes, numa impressão digital inimitável, e denunciaria o que considerava serem os erros cometidos pelo director dos Monumentos do Norte, ao mesmo tempo que actualizaria as suas próprias interpretações, a partir dos projectos que a sua revista patrocinava. A fotografia adquiria, aqui, um papel documental e histórico de extrema importância, que, ainda hoje, é aceite como inquestionável, independentemente de uma leitura mais ampla que possa proporcionar[727]. A forma como documentaria a igreja, antes, durante e depois do restauro, como a devolveria ao leitor e investigador, preocupando-se em garantir a imparcialidade de visão que, dificilmente, conseguiria manter, mostrava uma honestidade e a consideração pela DGEMN e pelo trabalho do seu director-geral. Não eram meros documentos que nos apresentaria, mas pedaços da vida de um monumento que sofrera violações e desrespeito na sua integridade pétrea e estrutural, de que não viria a recuperar. Esta monografia viria a ser adoptada como modelo para o futuro Boletim da DGEMN, sob proposta de Gomes da Silva, que via nele o veículo, por excelência, da demonstração cabal das práticas de restauro da DGEMN, antecipando experiências nesta área editorial.

A fotografia tem sido vista, nos últimos 40 anos, como um objecto artístico, caucionada pelos especialistas - museus e seus curadores, coleccionadores e historiadores. Sabemos que, por detrás da câmara, objecto frio e impessoal, estará o seu operador. Mas a câmara, sem objectiva, obturador e emulsão, não poderá determinar o resultado químico final. Como máquina, tem de ser manipulada correctamente.

A fotografia que Marques Abreu sempre praticara enquadrar-se-ia não no conceito de fotografia artística, mas no da fotografia documental e histórica. Para ele, a imagem devia ilustrar uma situação, descrevê-la, documentá-la. Os

[727] Ver Tagg, John (2005).El peso de la representación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

monumentos, que fotografara, eram, em si, portadores de grande beleza e carga histórica, que procurara captar e transmitir. Deixava, assim, a memória dos monumentos do seu tempo, criava documentação ou realizava o inventário dos tesouros do passado porque "a fotografia era um meio de preservar a imagem do que podia desaparecer ou degradar-se com o tempo ou pelos predadores habituais do património" (RMN, 1994, 11).

Enquadrava-se aqui a descrição da azáfama do cais do Porto, a vida no Barredo, os interiores de um armazém. O quotidiano urbano, ou a vida rural, eram apresentados como documentos instantâneos dessa vida, onde a presença humana emergia transbordante de vida. Já o afirmámos: Marques Abreu não se enquadrava no perfil do fotógrafo profissional, como um Alvão, seu contemporâneo. Aproximava-se de um Marçal Brandão, de quem publicou fotografias na *Arte*. Era um fotógrafo 'amador', que procurava dominar o seu tema, aprender a conhecê-lo. Joaquim de Vasconcelos apreciava o seu talento em querer aprender, evitando os modelos estereotipados e comerciais dos bilhetes postais. Bastaria comparar duas fotografias da Sé do Porto, em enquadramentos semelhantes, para distinguir entre o trabalho de Marques Abreu e o de Cunha Moraes, por exemplo.

Marques Abreu abriu vários campos de investigação. O seu espólio permitirá, depois de devidamente inventariado:

∗ aprofundar o estudo sobre a DGEMN e os Monumentos do Norte,

∗ estudar a figura de Gomes da Silva, o que não dispensa, no entanto, a necessidade de se encontrar o seu espólio,

∗ analisar os restauros de Guimarães, Santiago de Coimbra e a Sé Velha de Coimbra,

∗ estudar, mais intimamente, a figura de António de Vasconcelos e a sua exigência no campo editorial,

∗ repensar o papel da Academia Nacional de Belas Artes, e a sua relação com Marques Abreu,

∗ actualizar os estudos sobre José Pessanha, Aguiar Barreiros, José Augusto Ferreira,

∗ comparar as revistas *Arte* e *Ilustração Moderna* com as suas congéneres internacionais,

∗ Integrar, de forma mais fundamentada, os projectos espanhóis e catalães sobre o pré-românico e o românico ibérico com os de Marques Abreu,

∗ Analisar o papel de Gomez-Moreno e Helmut Schlunk no estudo da arquitectura pré-românica portuguesa,

∗ Elaborar uma história da imprensa ilustrada especializada e, em particular, a sua importância no contexto da Fotografia nacional.

Esperemos, com este nosso estudo, contribuir para uma maior divulgação da figura de José Antunes Marques Abreu, tantas vezes apelidado de 'cruzado dos monumentos', e do seu trabalho, a todos os títulos notável, no âmbito do restauro, da fotografia monumental e da edição ilustrada.

Que melhor homenagem se poderia prestar a este 'cruzado' do que assinalar condignamente o centenário, da *Exposição de Arte Românica,* que ocorrerá em Janeiro de 2014, com um encontro ibérico? Neste reconstituir-se-ia aquela Exposição, e reflectir-se-ia, contemporaneamente, sobre as temáticas que mais o apaixonaram, integrando os diferentes projectos de inventário e levantamento, de âmbito nacional e regional, como o *Catálogo Monumental de España*, ou os levantamentos catalães da arquitectura românica, contribuindo para uma leitura transversal na inventariação do património monumental ibérico.

Bibliografia

Metodologia

American Psychological Association. (2001). Publication Manual of the American Psychological Association (5th Ed.). Washington, DC: Author.

Fortin, M. F. (1996/2003). O Processo de Investigação da concepção à realização. 3ª ed. Lisboa: Lusociência.

Paillé, P. & Muchielli, A. (2003/2008). L'Analyse Qualitative en Sciences Humaines et Sociales. (2e éd.). Paris: Armand Colin.

Primo, J. & Mateus, D. (2009). Normas para a Elaboração e Apresentação de Teses de Doutoramento (aplicáveis às Dissertações de Mestrado)- Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Fontes Manuscritas

Cartas do Espólio de José Antunes Marques Abreu.

1898- 1910

Osório, A. C. (14.11.1898). *Carta a Oliveira Passos, director literário da A Ilustração Moderna.* Texto manuscrito, disponível em www.**doutrotempo**.com.

Sociedade Propaganda de Portugal (08.01.1907). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Castro, S. (23.06.1908). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Castro, S. (25.06.1908). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (10.9.1908). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (16.9.1908). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

J. Figueiredo (23.11.1909). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Sousa, J. (09.03.1910). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1911-1919

Moura, P[e] M. F. (16.12.1912). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pessanha, J. (13.04.1913). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Fonseca, E. (10.05.1913). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Marcelino, A. P. (29.01.1916). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barradas, A. (22.05.1916). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barradas, A. (12.06.1916). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barradas, A. (25.06.1916). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (19.10.1916). *Carta a José Pessanha.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pessanha, J. (15.11.1916). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (25.03.1917). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (01.04.1917). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pessanha, J. (08.07.1917). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Fonseca, A. C. (21.01.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Fonseca, A. C. (31.01.1918). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Marcelino, A. P. (09.04.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (22.05.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Marcelino, A. P. (29.05.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (02.06.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (16.10.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (07.11.1918). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (12.11.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (06.12.1918). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (29.12.1918). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, L. (06.01.1919). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (26.04.1919). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (25.05.1919). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (19.06.1919). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1920 -1929

Figueiredo, J. (21.09.1921). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gonçalves, A. A. (06.02.1923). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (07.02.1923). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vilaça, J. (10.02.1923). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (02.06.1923). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (15.03.1925). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (13.05.1925). *Carta a Reynaldo dos Santos.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (22.07.1925). *Carta a Reynaldo dos Santos* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (09.07.1926). *Carta a Reynaldo dos Santos* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (11.03.1927). *Carta a Reynaldo dos Santos* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Santos, R. (07.04.1927). *Carta a Marques Abreu.* Postal manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (05.12.1927). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (20.01.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (23.01.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (02.04.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (01.06.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Santos, R. (15.06.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (30.06.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (20.06.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (05.07.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vilaça, J. (23.07.1928). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (04.01.1929). *Carta a Guido Battelli.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (12.04.1929). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vieira, A. L. (07.10.1929). *Carta a Marques Abreu.* Postal manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1930

Vasconcelos, J. (01.01.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (01.01.1930). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gonçalves, A. A. (06.01.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.01.1930). *Carta a António de Vasconcelos.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.01.1930). *Carta a António Augusto Gonçalves.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.01.1930). *Carta a Guido Battelli.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.01.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (08.01.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (15.01.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (20.01.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gonçalves, A. A. (20.01.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (24.01.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (24.01.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.02.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (13.02.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.02.1930). *Carta a António Vasconcelos.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (14.02.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (15.02.1930). *Carta a Garcez Teixeira*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (16.02.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pinto, T. (20.02.1930). *2 Cartas a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (21.02.1930). *Carta ao Cónego Tomaz Pinto.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (21.02.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (22.02.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (25.02.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (28.02.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (08.03.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (20.03.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (20.03.1930). *Carta a Guido Battelli.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.03.1930). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (22.03.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (28.03.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (01.04.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.04.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (11.04.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (21.04.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (21.04.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Castro, B. (21.04.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (01.05.1930). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (05.05.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.05.1930). *Carta a Baltazar de Castro.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (09.05.1930). *Carta a Baltazar de Castro.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.05.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (15.05.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (17.05.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (17.05.1930). *Carta a Baltazar de Castro.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (23.05.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.05.1930). *Carta a António de Vasconcelos.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (04.06.1930). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (08.06.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (08.06.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (09.06.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (11.06.1930). *Carta a Alfredo de Magalhães.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (11.06.1930). *Carta a Alfredo Magalhães.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (18.06.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (22.06.1930). *Carta a Alfredo de Magalhães.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (01.07.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (03.07.1930). *Carta a Alfredo de Magalhães*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (08.07.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (15.07.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G.. (30.07.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (01.08.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (01.08.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (12.08.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (13.08.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, J. (10.09.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gonçalves, A. A. (24.09.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (13.10.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (15.10.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (16.10.1930). *Carta a António de Vasconcelos.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (17.10.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (17.10.1930). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (20.10.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (22.10.1930). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (29.10.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (03.11.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (06.11.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (12.11.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (14.11.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (19.11.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (19.11.1930). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (21.11.1930). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (30.11.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (06.12.1930). *Carta a Garcez Teixeira.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (06.12.1930). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (14.12.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (18.12.1930). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (31.12.1930). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1931

Abreu, M. (08.01.1931). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (07.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (11.02.1931). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (19.02.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (03.03.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (06.03.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (10.03.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (19.03.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (31.03.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (02.04.1931). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (03.04.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (07.04.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (09.04.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (11.04.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.04.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.04.1931). *Carta a José Pessanha.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (24.04.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (30.04.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (14.05.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (14.05.1931). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (14.05.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (20.05.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (23.05.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (29.05.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (31.05.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (10.06.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (13.06.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (26.06.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (09.07.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pessanha, J. (10.07.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (25.07.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.07.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.07.1931). *Carta a Gomez-Moreno.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (31.07.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (02.08.1931). *Carta a José Vilaça.* Texto manuscrito, publicado na Ilustração Moderna. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (03.08.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (06.08.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (10.08.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (12.08.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. [12.08.1931]. *Carta a Gomez-Moreno.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu. [data atribuída]

Silva, G. (14.08.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (18.08.1931). *Carta a José Vilaça.* Texto manuscrito, publicado na Ilustração Moderna. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (14.08.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (16.09.1931). *Carta a Baltazar de Castro.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. Jr. (16.09.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (11.10.1931). *Carta a José Vilaça e Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (20.10.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (22.10.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (01.11.1931). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (05.11.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (06.11.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (22.11.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (05.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (07.12.1931). *Carta a Gomez-Moreno.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (08.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (13.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (13.12.1931). *Carta a José Vilaça e Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (15.12.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pinto, R. S. (16.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vilaça, J. (16.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Martins, S. (18.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A. (19.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (24.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.12.1931). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (27.12.1931). *Carta a José Vilaça e Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (31.12.1931). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (31.12.1931). *Carta a Gomes da Silva*. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1932

Abreu, M. (08.01.1932). *Texto manuscrito, não publicado.* Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (22.01.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (27.01.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (29.01.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (26.02.1932). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (29.02.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gomez-Moreno, M. (20.03.1932). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (02.05.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.05.1932). *Carta a Gomez-Moreno.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (19.05.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (15.06.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (03.07.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (24.07.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (01.08.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (31.08.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (05.09.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (09.09.1932). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, H. (15.09.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (28.09.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Barreiros, A (01.10.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Schlunk, H. (12.10.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gil, R. (23.10.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, em nome de Gomez-Moreno, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Schlunk, H. (25.10.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (21.11.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Schlunk, H. (29.11.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Schlunk, H. (09.12.1932). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (21.12.1932). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1933 - 1940

Schlunk, H. (09.01.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (12.01.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (29.01.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (25.02.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (20.03.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (30.04.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (14.05.1933). *Carta ao Ministro das Obras Públicas e Comunicações* [Duarte Pacheco]. Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (19.05.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (01.06.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (12.06.1933). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (21.06.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (29.06.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (05.11.1933). *Carta a Gomes da Silva.* Texto dactilografado, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (09.12.1933). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Magalhães, A. (07.01.1934). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (11.07.1934). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Sarmento, Z. (17.11.1934). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Gonçalves, A. N. (24.11.1934). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, M. (25.11.1934). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (28.11.1934). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (11.01.1935). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (12.01.1935). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (01.02.1935). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (04.02.1935). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (05.02.1935). *Carta a Gomes da Silva.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Silva, G. (28.02.1935). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (22.03.1935). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (13.04.1935). *Carta a Gomes da Silva.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (15.10.1935). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (06.02.1936). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (05.05.1936). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, M. (09.09.1937). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Teixeira, G. (14.12.1939). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

1941 - 1958

Monteiro, M. (12.01.1941). *Carta a Marques Abreu*. Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, M. (15.05.1942). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Pacheco, M. (15.07.1943). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (02.04.1947). *Carta a Reynaldo dos Santos.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, M. (18.11.1949). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, M. (02.06.1950). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Monteiro, M. (18.10.1950). *Carta a Marques Abreu.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (24.01.1951). *Carta a Reynaldo dos Santos.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Abreu, M. (29.07.1953). *Carta a Reynaldo dos Santos.* Texto manuscrito, não publicado. Espólio Marques Abreu.

Fontes Impressas

Edições Marques Abreu

AAVV. (1948). *Prof. Dr. Antº de Vasconcelos-para duradoura lembrança.* Porto: Imprensa Of. de fotogravura de Marques Abreu.

AAVV (1955). *Marques Abreu e a sua obra.* Porto: Marânus.

Abreu, B. (1907). *Instantâneos*. Porto: Ateliers de Photogravura de MA

Abreu, M. & Passos, O. (dir.) (1898-1903). *A Illustração Moderna (publicação quinzenal)*. Porto. Marques Abreu gravador; Atelier de Gravura de MA

Abreu, M. (1904). *A Gravura química nas Illustrações (seu processo de execução)*. Porto: Escriptorio de publicações.

Abreu, M. (dir.) & Ribeiro, J. A. (dir. 1907) (1905-1912). *Arte: Archivo de Obras de Arte*. (Publicação mensal). Porto: Ateliers de Photogravura e Simili-gravura, de Marques Abreu.

Comissão de Iniciativa da Guarda [c. 1922]. *Guarda: álbum ilustrado*. Guarda: Comissão de Iniciativa da Guarda. 55

Abreu, M. & Oliveira, P. (1914). *Álbum de Portugal.* Porto: Typ. Sequeira.

Abreu, M. (clichés) (1914). *A Arquitectura românica em Portugal.* (5 Álbuns vendidos à ANBA). Porto: Marques Abreu editor.

Abreu, M. & Vasconcelos, J. (1916-1918). *Arte Românica em Portugal.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Abreu, M. (1917). *Álbum do Porto.* Porto: Empresa Gráfica A Universal.

Abreu, M. & Ribeiro, J. A. (1924-1926). *Vida Rústica. Costumes e Paisagens.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Abreu, M. (clichés) (1925-1935). *Monumentos Nacionais.* (8 Álbuns encomendados pela ANBA). Porto: Marques Abreu editor.

Abreu, M. (1929). *Rainha Santa Isabel- Álbum recordatório*. Porto: Imprensa das Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Abreu, M. (1933). *Exposição de trabalhos fotográficos de Marques Abreu*, ampliados por. J. Teixeira, no Salão Silva Porto. Porto.

Abreu, M. (1935). *O Ensino das Artes Gráficas*. Porto: Imprensa das Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Abreu, M. (1941). *Subsídios para a organização dos trabalhos de Fotogravura*. Porto: Imprensa Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Abreu, M. (1942). *O Ensino das Artes do Livro.* Porto: Imprensa Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Barreiros, A. (1919). *A Egreja de Villar de Frades no Concelho de Barcelos*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Barreiros, A. (1919). *A Capela de S. Fructuoso em S. Jerónimo de Real, Braga.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Barreiros, A. (1920). *A Portada Românica de Vilar de Frades e o seu Symbolismo.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Barreiros, A. (1922). *A Capella dos "Coimbras", dedicada a Nossa Senhora da Conceição da Guia em Braga.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Barreiros, A. (1922). *A Cathedral de Santa Maria de Braga - Estudos críticos archeologico-artisticos*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Barreiros, A. (1926). As *Egrejas e Capelas Românicas da Ribeira Lima.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Barreiros, A. & Abreu, M. & Vilaça, J. (1934). *A Igreja de S. Pedro de Lourosa*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Barreiros, A. (1950). *S. Pedro de Varais* Porto: Marques Abreu editor.

Barreiros, A. (1954). *Catálogo e guia do tesouro da Sé Primaz de Braga*. Porto: Marques Abreu editor.

Brandão, J. (1927). *Os Melhores Quadros do Museu Municipal do Porto*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Ferreira, J. A. & Abreu, M. (1923). *Villa do Conde e seu Alfoz - Origens e Monumentos*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Ferreira, J. A. & Abreu, M. (1925). *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Villa do Conde - estudo histórico do catalogo das abbadessas do referido Mosteiro, no qual estão representadas as principaes "casas nobres" do entre Douro e Minho*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Gomes, M. & Abreu, M. (1909). *Na Livração. Casa de Quintã*. Porto: edição da empresa editora da *Arte*.

Lima, J. M. (1923). *O Coro dos Coveiros*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Guimarães, A. & Sardoeira, A. (1924). *Mobiliário Artístico Português - Elementos para a sua História - I Lamego.* Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu

Macedo Jr. D. J. (1937). *Soares dos Reis (recordações)*. Porto: Marques Abreu editor.

Monteiro, M. (1954). *Igrejas medievas do Porto (obra póstuma)*. Porto: Marques Abreu editor.

Natividade, J. V. (1927). *Poda de Fruteiras.* Porto: Imprensa das Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Natividade, J. V. (1930). *Os Frutos.* Porto: Imprensa das Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Santos, R. (1959). Marques Abreu. *Boletim das Belas Artes* - ANBA, 2ª série, 13/14, acta nº 221, 75.

Teixeira, A. J. (1930). *Em Volta duma Espada - Glórias Mirandesas*. Porto: Imprensa das Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (1928). *Inês de Castro*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Vasconcelos, A. & Abreu, M. (1930). *Isabel de Aragão - Rainha de Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.

Vasconcelos, A. (1942). *O Refúgio da Rainha Santa e o seu fundador.* Porto: Imprensa Of. de fotogravura de Marques Abreu.

Vilaça, J. C. (1943). *Igreja de Lourosa: subsídios para a sua restauração*. Porto: Imprensa Of. Marques Abreu.

Passos, C. (1926). Porto. Noticia historico-archeologica e artistica da Cathedral e das Egrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita. *Arte Portuguesa* Porto: Marques Abreu , Editor.

Abreu, M. (dir.) (1926-1932). *Ilustração Moderna*. (publicação mensal e bimensal). Porto: Marques Abreu Ateliers de Fotogravura.

A Arte em Portugal. (1927-1932/1953-1964). Série de volumes de vulgarização artística e arqueológica. 24 vol. Porto: Marques Abreu, editor.

Ferreira, Mgr. J. A. & Abreu, M. (1928). 1. Porto. Origens históricas e seus principaes monumentos. Cathedral, Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita. *A Arte em Portugal.* Porto: Imprensa Marques Abreu, Lda.

Barreiros, P^{e} M. A. & Abreu, M. (1927). 2. Braga Monumental. A Catedral, a Capela dos Coimbras e a Capela de s. Frutuoso. *A Arte em Portugal.* Porto: Marques Abreu, Editor.

Ferreira, Mgr. J.A. & Abreu, M. (1928). 3. Villa do Conde. Matriz e Igrejas do Mosteiro de Santa Clara, de Azurara e de Rio Mau. *A Arte em Portugal.* Porto: Imprensa Marques Abreu, Lda.

Natividade, J. V. & Abreu, M. (1929). 4. O Mosteiro de Alcobaça. Notas históricas, a igreja, os túmulos, o mosteiro. *A Arte em Portugal.* Porto: Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu.

Gonçalves, A. & Abreu, M. (1929). 5. Coimbra. Universidade, Biblioteca - Santa Cruz, púlpito, túmulos, sacristia - Santa Clara - Claustro da Misericórdia, - Claustro de Celas, - Igreja de S. Salvador, - Museu Machado de Castro, sala Romana, Medieval e Renascença, Escultura em pedra e madeira, Pintura, Mobiliário - Museu de Ourivesaria e Tecidos, - Sé Velha, Retábulo, Claustro, - Arco de Almedina. *A Arte em Portugal.* Porto: Imprensa das Oficinas de Fotogravura de Marques Abreu.

Teixeira, F. A. G. & Abreu, M. (1929). 6. Tomar. Castelo dos Templários e Convento de Cristo. - Igreja de Santa Maria do Olival. - Antiga Sinagoga. - Igreja de S. João Baptista. - Igreja de Santa Iria. - Ermida de N`Senhora da Conceição. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Guerra, L. F. & Soucasaux, A. (1929). 7. Viana e Caminha. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

David, C. & Abreu, M. & Soucasaux, A. (1930). 8. Évora. Na História e na Arte. O Templo romano, a Catedral e a Igreja de S. Francisco. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Ivo, J. &Mota, D. (1930). 9. O Monumento de Mafra. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Santos, R. & Soucasaux, A. (1930). 10. O Mosteiro de Belém (Jerónimos). *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Guimarães, A. & Abreu, M. (1930). 11. Guimarães Monumental. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Vitorino, P. & Abreu, M. & Soucasaux, A. (1930). 12. Mosteiro da Batalha. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Ribeiro, M. & Abreu, M. (1931). 13. A Sé de Lisboa. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Sarmento, Z. & Abreu, M. (1931). 14. Santarém. S. João de Alporão.- Igreja da Graça.- Convento de S. Francisco.- Igreja de Santa Clara.- Capela da Senhora do Monte.- Igreja da Misericórdia.- Igreja do Seminário.- Igreja de Santa Maria de Alcáçova.- Igreja do Milagre.- Igreja de Marvila.- Fonte das Figueiras. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Pessanha, J. & Abreu, M. (1932). 15. Sintra. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Souto, A. & Abreu, M. & Abreu Jr., M. J. (1952). 16. Aveiro. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Cardim, L. & Abreu, M. (1961). 17. Vila Viçosa. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Couto, J. & Abreu, M. & MNAA (1958). 18. O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Cortez, F. R. & Abreu, M. & Museu Grão Vasco (1959). 19. Viseu. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Simões Jr., M. R. & Abreu Jr., M. (1960). 20. Mosteiro de Arouca. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Couto, J. & Abreu Jr., M. (1962). 21. Monsaraz. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Freitas, A. A. C. & Abreu, M. (1964). 22. Os Cinco Castelos da Fundação da Casa de Bragança. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Figueiredo, M. & Abreu, M. & MNSR (1964). 23. O Museu Nacional de Soares dos Reis. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Sandão, A. & Abreu, M. & MM Viana do Castelo (1967). Museu Municipal de Viana do Castelo. *A Arte em Portugal.* Porto: Editor Marques Abreu.

Freitas, A. A. C. & Abreu, M. (1958). *Leça do Balio*. Notícia histórica e artística. Porto: Editor Marques Abreu.

Bibliografia Geral

Abarca, P. C. (1915). *Por España y Portugal. Impresiones de un viaje en automovil: cartas de P. Casas Abarca a D. Federico Rahola.* Barcelona: Tip. La Academica Serra Hermanos y Russell.

Abbott, Berenice (1951). Photography at the Crossroads. Universal Phot Almanach, 42-47. NY: Falk Publishing Co.

About, I. & Chéroux, C. (2001, Novembre). L'Histoire par la Photographie. *Études Photographiques*, 10, 8-33. Paris: Société Française de Photographie

Acuña, Xosé E. & Cabo, José L. (1995). Fotografias de Galicia no Arxiu Mas. Difusión (Centro Galego de Artes da Imaxe): *Serie catálogo Vol 7 de Difusión*. Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura.

Alves, A. N. A. (2009). Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX. Tese de Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro, orientada pela Professor Doutora Maria João Baptista Neto. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Araújo, A. & Azevedo, C. Moreira, (2009). *Réu da República - o Missionário António Barroso, Bispo do Porto*, ed. Alêtheia.

Araújo, Nuno (2010). A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent Portugal, em 1869. *CEM nº 1*/Cultura, Espaço e Memória, 87-108. Revista do CITCEM.

Baptista, P. A. R. (1994). *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de oitocentos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa : Edições 70.

Batchen, G. (2000). *Each wild idea. Writing, Photography*, History. MIT Press, Cambridge, Massachussets, London

Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Dritte Fassung). Disponível em http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf. Acedido em 20.6.2013.

Benjamin, W. (1996). Petite histoire de la photographie. *Études Photographiques*, 1, 6-38. Paris: Société Française de Photographie.

Brevern, J. (2009). Counting on the Unexpected: Aimé Civiale's Mountain Photography. *Science in Context*, 22 (3), 409-437. Doi: 10.1017/S026988970999007X. Cambridge University Press.

Biel, E. & Brütt, F. & Moraes, C. (1902-1908). *A Arte e a Natureza em Portugal*. 8 volumes.

Blaschke, E. (2009). East. L'histoire d'un mécénat, l'histoire d'un territoire. *Études Photographiques*, 24, 150-170. Paris: Société Française de Photographie.

Bonhomme, P. (dir.) (1998). Les Multiples Inventions de la Photographie. *Colloque de la Direction du Patrimoine.* Cerisy-La-Salle, 29 Septembre - 1 Octobre. Paris: association française pour la diffusion du Patrimoine photographique. Mission du Patrimoine Photographique

Botelho, M. L. (2010). A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal. Tese de doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte. Orientada pela Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Bouillon, M-È. (2012). Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont-Saint-Michel à la fin du XIXe siècle. *Études Photographiques*, 30, 154-174. Paris: Société Française de Photographie.

Brunet, F. (2012, Décembre). Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie. *Études Photographiques*, 30, 6-44. Paris: Société Française de Photographie.

Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*. Ithaca: Cornell University Press.

CAA (1ª circunscrição) (1929). *Monumentos Nacionais. Classificados até Setembro de 1928*. Com addenda actualizando até Dezembro de 1933. Lisboa.

Canabarro, I. (2005, Dezembro). Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n.2, 23-39.

Capper, S. H. & Lacoste, J. (1909). *Masterpieces of Spanish Architecture*. Gowans's Architecture Books nº 1. London & Glasgow: Gowans & Gray, Ltd.

Carlos Relvas and the House of Photography. (2003). Mesquita, V. & Pessoa, J. (Comissioners). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Carvalho, A. (2011). *"Figuras Pró e Contra a República em Castro Daire"*. Câmara Municipal de Castro Daire, Gráfica Castrense.

Castillo, M. M. (2000). *La fotografía en Extremadura 1847-1951*. Badajoz: Asociación de Amigos del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporaneo.

Chapapria, J. & Cuetos, M. (2008). *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España. 1929-1939. Castilla y León y la primera zona monumental*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Charles Marville. (1996). *Collection Photo Poche*. Paris : Centre National de la Photographie.

Cheval, F. & Chardin, V. (2000). Photographies. Histoires Parallèles. Collection du Musée Nicéphore Nièpce. Paris: Somogy, Éditions d'Art. Chalon-sur-Saône: Musée Nicéphore Nièpce.

Chicó, M. (1935), A Catedral de Évora. Plano de documentação fotográfica para o seu estudo à distância. *Separata da Medicina: Revista de Ciências Médicas e Humanismo*, Fevereiro, Lisboa.

Coixão, A. N. S. & Trabulo, A. A. R. (1999). *Por terras do concelho de Foz Côa - subsídios para a sua história estudo e inventário do seu património*. 2ª edição. Vila Nova de Foz Côa.

Compte-Rendu Analytique. (1922). *Congrès d'Histoire de l'Art*. Organisé par la Société de l'Histoire de l'Arte français. 26 Sep-5 Oct. 1921. Paris: PUF.

Correia, V. (1912). Notas de Arqueologia. A Igreja de Lourosa da Serra da Estrela. Lisboa: Typ. António Maria Antunes.

Cunha, L. (2010). Desenvolvimento do turismo em Portugal: Os Primórdios. *Fluxos & Riscos* nº 1, 127-149. Lisboa.

Custódio, J. M. R. (2008). *"Renascença" Artística e Práticas de Conservação e restauro Arquitectónico em Portugal, Durante a 1ª República*. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora. Orientada pela Professor Doutor Virgolino Ferreira Jorge.

Daval, J-L. (1982). *La Photographie Histoire d' un Art*. Paris: Skira.

Didi-Huberman, G. (2011). Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'Atlas photographique de la Grande Guerre. *Études Photographiques*, 27, 6-48. Paris: Société Française de Photographie.

Dieulafoy, M. (1913). *Art in Spain and Portugal*. Ars Una: Species Mille. General History of Art. NY: Charles Scribner's Sons.

Dionísio, S. (coord.) (1991). *Guia de Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Dubois, P. (1994). *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas: Papirus.

Elizalde, García, Brinquis & Fominaya (2010). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Faber, M. (2003). J.M. Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855-1918. *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*. (pp. 142-169). Paris: Seuil/Albertina

Fabris, A. (org.). (1991). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. (col. texto & arte, v. 3). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Feio, A. (1923). *A Catedral de Braga. A Capela dos Coimbras*. Braga: Tip. Arquivo Distrital.

Felici, J. M. (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*. Madrid : Signo e Imagen - Catedra.

Fernandes, P. A. (2002). *A Igreja Pré-românica de São Pedro de Lourosa*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, orientada pela Professora Doutora Maria João Baptista Neto e pelo Professor Doutor Manuel Nuñez Rodriguez. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Fernandes, P. A. (2006). Reconstituição, Reintegração, restauro: os projectos de intervenção na igreja pré-românica de Lourosa (1929-1934). *Estudos Património* nº 9. Lisboa: IPPAR.

Fernandes, P. A. (2008). A Igreja de S. Pedro de Lourosa e a sua relação com a arte asturiana. *Arqueologia Medieval*, nº 10. Mértola e Porto. Campo Arqueológico de Mértola e Edições Afrontamento, 21-40.

Figueiredo, F, A. C. (2000). *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão.* Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL. Orientada pela Professora Doutora Margarida Acciaiuoli.

Fiorella, G. S. (2010, Sep) The Photograph and Bernard Berenson: the story of a collection. *Visual Resources*, Vol. 26, No 3, 289-303.

Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Colecção Mediações. Lisboa : Relógio d'Água Editores.

Fontanella, L. (1996). *Charles Thurston-Thompson e o proxecto fotográfico ibérico.* Coruña: Centro galego de Artes da Imaxe.

França, J.-A. (1981). *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa : Livraria Bertrand.

Freund, G. (1974). *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil.

Frizot, M. (dir.) (1995). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Éditions Adam Biro. Bordas.

Furtado, J. A. & Barata, A. (2006). *Mundos da Fotografia. Orientações para a constituição de uma Biblioteca Básica*. Colecção Teoria e Práticas 02. Porto : Centro Português de Fotografia.

Gervais, T. (2007). *L'Illustration Photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*. Thèse de doctorat d'histoire et civilisations sous la direction de Christophe Prochasson et André Gunthert. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris.

Gestoso, J. [s.d.]. Sevilla, nº 7. *El Arte en España* (ediciones de vulgarización). Bajo el Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística. Barcelona: Hijos de J. Thomas.

Gomez-Moreno, M. (1919). *Iglesias mozárabes; arte español de los siglos IX à XI.* 2 vols. Madrid: Centro de estudios históricos.

Gomez-Moreno, M. (1934). *El Arte Románico Español. Esquema de un libro*. Centro de Estudios Históricos. Madrid.

Guillemot, M & Chiesa, P. (ed.). (1994). *Dictionnaire Mondial de la Photographie: des Origines à nos Jours*. Paris: Larousse.

Gunthert, A. (2000. Mai). La rétine du savant. La fonction heuristique de la Photographie. *Études Photographiques*, 7, 28-48. Paris: Société Française de Photographie.

Gunthert, A. & Poivert, M. (2001). Laboratoire du photographique. *Études Photographiques*, 10, 2-7.

Hamber, A. (2010, Sep). Building Nineteenth-century Photographica Resources: The South Kensington Museum and William Blackmore. *Visual Resources,* vol 26, Nº 3, 254-273

Hannavy, J., (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Haworth-Booth, M & Harvey, T. (1997). *Photography: An Independent Art: Photohgraphs from the Victoria and Albert Museum, 1839-1996*. London: V & A Publications.

Haworth-Booth, M. & McCauley, A. (1998). *The Museum & the Photograph: collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*. Massachussets: Sterling and Francine Clark Institute.

Gusmão, A. N. (1992). *Nota introdutória à Arte Românica em Portugal*. Edição Fac-similada. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Gusmão, A. N. (dir.) (1994). *Vistas e Olhares do Românico em Portugal na Fototeca do Museu Nogueira da Silva.* [Braga]: Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva

Gusmão, A. N. (1961). Românico Português do Noroeste. Sep. *Conimbriga*, v. 2-3. Coimbra: Universidade.

Horste, K. (2002). The Neurdein Frères and the photography of medieval architecture. *History of Photography,* vol. 26, nº 4, 276-295. Great Britain: Taylor & Francis.

Jeffrey, I. (1981). *Photography. A concise history*. London : Thames and Hudson.

Jussim, E. (1989). *The Eternal Moment. Essays on the Photographic Image*. N. Y.: Aperture Foundation.

Krauss, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Krauss, R. (2010). *Perpetual Inventory*. An October Book. MIT Press, Cambridge, Massachussets, London.

Lacerda, A. [s.d.]. *Chronicas de Arte*. Porto: Typ. Renascença Portuguesa.

Lacerda, A. (1919). *O Templo das Siglas. A Igreja da Ermida do Paiva*. Porto: edição do autor.

Lacerda, A. (1942-1953). *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora Lda.

Lambert, P. (1977-78). Photographic Documentation and Buildings: relationships Past and Present. *Archivaria*, Number 5, 60-77.

"Las imágenes de la memoria". (2008, 21 - 22 febrero). Metodología, interpretación y gestión de fuentes audiovisuales. *Terceras Jornadas Archivo y Memoria.* Grupo de Investigación Antropológica sobre Patrimonio y Culturas Populares (CSIC). Archivo Histórico Ferroviario. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

Leandro, S. M. F. (1999). *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900).* Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea. FCSH-UNL.

Leandro, S. M. F. (2008). *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo.* Tese de doutoramento orientada pela Professora Doutora Raquel Henriques da Silva. FCSH-UNL.

Lefèvre-Pontalis, E. (dir.) [s.d.]. La Cathédrale de Sens. *Petites Monographies des Grands Édifices de la France.* Paris: H. Laurens.

Le Gall, G. (2000). Atget, figure réfléchie du surréalisme. *Études Photographiques*, 7, 90-107. Paris: Société Française de Photographie.

Le Goff, J. (1995, Printemps)). Mirages de l'histoire. La photographie est-elle une image pauvre ? *La Recherche Photographique* nº 18. Paris : Maison Européenne de la Photographie.

Lemagny, J-C. & Rouillé, A. (1998). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse.

Lemos, F. (1999). Francisco Martins Sarmento na Arqueologia Portuguesa e Europeia do século XIX. *Revista de Guimarães*, Volume Especial , I, Guimarães, p. 39-49

Leroy, M.-N.. (1998). Passage de Vénus. Janssen et le revolver photographique. *Études Photographiques*, 4, 44-63. Paris: Société Française de Photographie.

Lordello, E. & Lacerda, N. (2007, 2). Os monumentos e a sua reprodutibilidade: mídias e valores. Artigos e ensaios. *Risco* 6, 35-48.

Lugon, Olivier (1998). *Une ville représentée. Textes sans images*. Genève : Fonds pour la Photographie.

Lugon, Olivier (1998, Novembre). La photographie mise en espace. *Études photographiques*, 5,1998, 97-118.

Lugon, Olivier (2001) *Le Style Documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula.

Maresca, Sylvain. (1995). Questions sur la question. La Photographie est-elle une image pauvre ? *La Recherche Photographique*, nº 18, 8-9.

Mâle, É. (1908). *L'art Réligieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris: Librairie Armand Colin.

Malraux, A. [19--]. *As Vozes do Silêncio*. O Museu Imaginário. As Metamorfoses de Apolo. Vol. I. Lisboa: Livros do Brasil.

Maré, E. (1961). *Photography and Architecture*. London: The Architectural Press.

Marien, M. W. (2002). *Photography: A cultural History*. London: Laurence King Publishing.

Martínez, A., Mora & Reyes. (1999). *La Fotografía en las Colecciones Reales*. (Cat.). Madrid: Patrimonio Nacional e Fundación "La Caixa".

Martins, A. C. (2010). A "Secção de Arqueologia Histórica" da Associação dos Arqueólogos Portugueses no trilho da salvaguarda patrimonial (I Parte: do ocaso monárquico ao totalitarismo político). *Fluxos & Riscos* nº 1, 23-54. Lisboa.

Martins, R. M. M. (2010). *João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (1872-1954). Arquitectura e Urbanismo.* Tese de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Orientadora Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Mattioni, M. [s.d.]. Il Duomo di Orvieto. N 31. *L'Italia Monumentale* (collezione di monografie). Sotto il patronato del Touring Club Italiano e della "Dante Alighieri". Firenze: Istituto di Edizione Artistiche Fratelli Alinari.

Meitzel, L. (2012). Le Trésor artistique de la France. Un cas exemplaire de «livre-spécimen» au tournant des années 1870-1880. *Études Photographiques*, 30, 78-100. Paris: Société Française de Photographie.

Meneguello, C. 2007). Modos de ver, modos de registrar: a fotografia de arquitectura na virada dos séculos XIX e XX. XXIV *Simpósio Nacional de História*. Associação nacional de História - ANPUH.

Michaud, E. (2001, Octobre-décmebre). La construction de l'image comme matrice de l'histoire. *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire. Nº 72, 41-52. Doi: 10.3406/xxs.3001.1411

Mondéjar, P. (1992). *Las Fuentes de la Memoria II. Fotografia y Sociedade n la España, 1900-1939*. Barcelona: Lunwerg Editores.

Mondéjar, P. L. (1997). *Historia de la Fotografía en España*. Barcelona : Lunwerg Editores

Mondenard, A. (1997). La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études Photographiques*, 2, 60-81. Paris: Société Française de Photographie.

Monumentos de Portugal. (1929-1933). Colecção de Vulgarização Artisticó-Monumental sob o alto patrocínio da Associação dos Archeólogos Portuguezes e do Conselho Nacional de Turismo. 11 vol. Obra louvada pelo Ministério da Instrução.

Correia, V. & Alvão & Cª. (1929). 1. Batalha. Estudo historico-Artistico-Arqueologico do Mosteiro da Batalha. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Guimarães, V. & Alvão & Cª (1929). 2. Thomar. Notícia historico-Arqueologica e Artistica do Monumento de Christo e das Egrejas de Santa maria dos Olivais, de Santa Iria e de S. João. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Passos, C. & Alvão & Cª (1929). 3. Porto. Noticia Histórico-Archeologica e Artistica da Cathedral e das Egrejas de Cedofeita e de S. Francisco. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Korrodi, E. & Alvão & Cª (1929). 4. Alcobaça. Estudo historico-Arqueologico e Artistico da Real Abbadia de Santa Maria de Alcobaça. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Brito, N. & Alvão & Cª (1929). 5. Santarém. Estudo historico-Arqueologico e Artistico das Egrejas de Santa Maria de Marvilla, Nossa Senhora da Graça, S. João de Alporão, S. Francisco, Ermida de N. S.ª do Monte e Fonte das Figueiras. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Saraiva, J. & Alvão & Cª (1929). 6. Leiria. Breve estudo critico das suas origens e notícia histórica, archeológica e artística, das ruinas do seu Castello, da Cathedral, do Santuário da S.ª da Encarnação e da Egreja de S. Pedro. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Cardoso, N. C. & Alvão & Cª (1930). 7. Cintra. Notícia Histórico-Archeológica e Artística do Palacio da Pena e dos Castello dos Mouros. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Sequeira, M. & Brito, N. & Alvão & Cª (1930). 8. Sé de Lisboa. Estudo Historicó-Arqueológico e Artístico. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Correia, V. & Alvão & Cª (1930). 9. Batalha - II. Estudo Historicó-Arqueológico e Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Sequeira, M. & Alvão & Cª (1932). 10. Queluz. Monografia Histórica e Archeológico-Artistica. *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Freire, J. P. & Passos, C. & Alvão & Cª (1933). 1. Mafra. Notícia Histórico-Archeológica e Artística da Vila e do Paço Conventual. (2ª série). *Monumentos de Portugal.* Porto: Litografia Nacional - Edições.

Naranjo, J. (et al.). (2000). *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunwerg editores e MNAC.

Neto, M. J. (1995). *A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960).* Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientada pelo Prof. Dr. Manuel Mendes Atanásio.

Neto, M. J. (1999). Os Restauros da Catedral de Lisboa à luz da mentalidade do tempo. *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam,* vol. II, 131-141. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Nunes, M. F. (2005). Arqueologia de uma prática científica em Portugal - uma história da fotografia. *Revista da Faculdade de Letras História*, III série, vol. 6, 169-183. Porto.

Newhall, B. (1982). *The History of Photography from 1839 to the Present*. London: Secker & Warburg.

Ortigão, R. (1896). *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: António Maria Pereira, Livreiro-Editor.

Passos, C. (1928). *Os Netos ... dos Varões de Plutarcho. Os Monumentos de Portugal, A Arte Portugueza, o sr. Marques Abreu e os seus acolytos*, Porto: edição do autor.

Pernes, F. (prog.). (1995). *A Ordem do Ver e do Dizer. Uma exposição da Colecção Nacional de Fotografia na Fundação de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves.

Pereira, M. F. S. G. M. (2001). *Casa Fotografia Moraes. A Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes.* Dissertação de Mestrado em História Contemporânea. Orientada pelo Professor Doutor Jorge Fernandes Alves. Faculdade de Letras. Universidade do Porto.

Pessanha, J. (1907). *A Architectura Byzantina*. Dissertação de concurso. Segunda edição retocada e ampliada. Lisboa : Escola Typographica das Officinas de S. José.

Pessanha, J. (1927). *Arquitectura Pre-românica em Portugal. S. Pedro de Balsemão e S. Pedro de Lourosa.* Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII. Coimbra: Imp. Universidade.

Pessanha, J. (1932). *A Igreja de Lourosa*. Sep. Da "Revista de Arqueologia". Lisboa.

Pidal, J. M. (1908). San Pedro de Cardeña (Registos y Memorias del Antiguo Monasterio). (extratit de) *Revue Hispanique*, tome XIX.

Poivert, M. (2001, octobre-décembre). La Photographie française en 1900: l'echec du «pictorialisme». *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire. Nº 72, 17-26. doi: 10.3406/xxs.2001.1409

Poivert, M. (2009). Une Photographie dégénérée? Le Pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques. *Études Photographiques*, 23, 192-206. Paris: Société Française de Photographie.

Poupard, M. (2010, Mai). Un microcosme hors du temps. Les photographies de la "Gold Avenue" de Marion Post Wolcott (1939-1941). *Études Photographiques*, 25, 118-145. Paris: Société Française de Photographie.

Provas Originais 1858-1910, (1993). Arquivo Fotográfico da C. M. Lisboa.

Reis, A. M. (1982). O Museu de Viana do Castelo. *Património*, nº 1. Viana do Castelo: Câmara Municipal.

Reyero, S. G. (2006). La Fotografía en la Historia de la Arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en le discurso histórico. *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 79, 177-205. Madrid.

Robinson, C. & Herschmann, J. (1988). *Architecture Transformed : A History of buildings from 1839 to the present*. 2ª ed.. NY : The Architectural League of New York Cambridge [Massachussetts]. The MIT Press.

Roméa, V. L. (1909, Dec.). Otra Iglesia Visigoda. San Pedro de Balsemão. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones.* Ano 7, vol. 84. Valladolid: Sociedad Castellana de Excursiones.

Rosas, L. (1995). *Monumentos Pátrios - A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*. Dissertação de doutoramento em História de Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação dos Profs. Doutores Artur Nobre de Gusmão e Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

Roubert, P.-L. (2001). Les caprices de la norme. L'introduction du modèle photographique dans la critique d'art au XIXe siècle. *Études Photographiques*, 10, 128-143. Paris: Société Française de Photographie.

Rouillé, A, (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard.

Santos, M. M. S. (2011). *A fotografia do românico em Marques Abreu*. Dissertação de Mestrado em História de Arte orientada por pela Professora Doutora Maria Clara Loureiro Borges Paulino. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Santos, R. (1948-1950). *A Escultura em Portugal.* Lisboa: ANBA.

Santos, R. (1955). *O Românico em Portugal*. Editorial Sul.

Scharf, A. (1994). *Arte y Fotografia*. Madrid: Alianza Editorial S. A.

Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

Sicard, M. (1998). La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études Photographiques*, 2, 60-81. Paris: Société Française de Photographie.

Silva, A. V. (1927). A Velha Lisboa. *Arte* (colecção de vulgarização do "Diário de Notícias". 2 vol. Lisboa: Diário de Notícias.

Silva, M. P. (1996) – Prefácio. «Fernando Pessoa: Correspondência Inédita». (Organização de Manuela Parreira da Silva. Prefácio de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Livros Horizonte.

Siza, M. T. (coord.) (2001). *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Tripé da Imagem. Porto Editora. Porto 2001 Capital Europeia da Cultura.

Snyder, J. (1998). Visualisation et visibilité. La méthode graphique de Marey. *Études Photographiques*, 4, 64-86. Paris: Société Française de Photographie.

Sontag, S. (1979). *La Photographie*. Paris: Éditions du Seuil.

Sougez, M-L. (1994). *Historia de la Fotografia*. (5º ed.). Madrid: Cuadernos de Arte - Cátedra.

Stead, E. & Védrine, H. (Éd.) (2008). *L'Europe des Revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*. Coll. "Histoire de l'imprimé". Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.

Supino, I. B. (1904). *Arte Pisana*. Firenze : Fratelli Alinari.

Thompson, J. L. (1994). *Walker Evans at work*. London : Thames and Hudson.

Szarkowski, J. (dir.). (1985). *The Work of Atget. Modern Times (Vol. IV)*. N. Y.: The Museum of Modern Art.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografias e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

Tagg, J. (2009). *The Disciplinary Frame. Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tomé, M. J. B. F. (1996). *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal apresentada à faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Tomé, M. J. (2003). A Intervenção dos "Monumentos nacionais" nos extintos Mosteiros de Arouca, Lorvão e S. Bento de Castris. *Revista da Faculdade de Letras.* Ciências e Técnicas do Património, I série, vol.2, 703-734. Porto.

Valéry, P. (2001). Discours du centenaire de la photographie. *Études Photographiques*, 10, 88-106. Paris: Société Française de Photographie.

Vasconcelos, A. (1930-1935). *A Sé-velha de Coimbra: apontamentos para a sua história.* 2 vol. Subsídios para a História da Arte Portuguesa, 27. Coimbra: Imp. Universidade. Coimbra Editora.

Vasconcelos, A. [1932]. *Primitivo Altar Românico da Sé-velha de Coimbra novamente restaurado.* Coimbra: Gráfica de Coimbra.

Vasconcelos, J. (1908). *O Ensino da História da Arte e as Excursões Escolares*. Porto: Typ. A. J. Silva Teixeira.

Vasconcelos, J. (dir.). (1914). *Arte Religiosa em Portugal*. Porto: Emilio Biel & Cª.

Vigil, M. S. & Yepes, J. L. (1999). *El Universo de la Fotografía: Prensa, Edición, Documentación.* Madrid: Espasa.

Vigil, M. S. (coord.). (2001). La Fotografía en España de los Orígenes al siglo XXI. Vol. XLVII. *Summa Artis Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

Vigil, M. S. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, S. L.

Vigil, M. S. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea, S. L.

Walden, S. (ed.) (2008). *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing.

Periódicos

A Arte Photographica - Revista Mensal dos Progressos da Photographia e Artes Correlativas. (1884-1885). Direcção Litteraria e Artistica da Photographia Moderna, com o concurso dos nossos mais distintos Photographos Amadores: D. Margarida Relvas, Carlos Relvas, Eduardo Alves, Constantino Paes, A. Ramos Pinto, Rebello Valente, Joaquim Basto, Anthero Araujo, Nuno Salgueiro, João S. Romão, etc. Porto, Photographia Moderna - Editora.

Arte e Arqueologia. (1930-1933). *Revista do Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

A Arte Portugueza. Revista mensal de Bellas-Artes. (1882-1884). Revista do Centro Artístico Portuense. Conselho de redacção: parte artistica Thomaz Augusto Soller, António Soares dos Reis, João Marques da silva Oliveira e António José da Costa. Parte litheraria Joaquim de Vasconcellos e Manoel Maria Rodrigues. Porto: Tipographia Occidental.

Boletim da Sociedade Propaganda de Portugal. Lisboa.

Boletim Photographico. (1900-1914). Director Arnaldo Fonseca. Lisboa: Worm & Rosa.

Brotéria. Cristianismo e Cultura. (1902-2006). Companhia de Jesus.

Dionysos (1925, Julho). Nº 1. 3ª série. Revista bimestral de Filosofia, Sciencia e Arte. Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda.

Illustração Portuguesa. Revista semanal dos acontecimentos da Vida Portugueza. (1903-1924). Lisboa: Empreza do jornal O Século.

La Bibliofilia. (1932, agosto-settembre). Anno XXXIV, nº 8-9, 352. Firenze: Editore Olschki.

La Recherche Photographique. (1986-1997). Paris: Paris Audiovisuel.

Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura. (1954). Nº 7. Passos, C. (dir.). Porto: Simão Guimarães, Filhos, Lda.

Lusitania. Revista de Estudos Portugueses. (1924-1927). Michaelis, C. (dir.). Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

O Archeologo Português. (1885-2006). Colecção Illustrada de Materiaes e Notícias. Museu Etnographico Português. Lisboa: Imprensa Nacional.

Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro. (1877-1914). Lisboa: Empresa do Occidente.

Photograms of the Year. The annual review of the world's pictorial photographic work. Editada desde 1895 por F. J. Mortimer, em Londres, pela Iliffe and Sons, Limited.

Photographies. (1982-1986). Barbin, P. (dir.). Paris: Association française pour la diffusion de la photographie.

Prisma. Revista trimensal de Filosofia, Ciência e Arte. (1936-1941). Lacerda, A. (dir.). Porto: Alexandre Coelho editor.

Terra Portuguesa (1916-1927). Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia. Correia, V. (dir.). Pessanha, S. (ed.). Lisboa: Oficina do Anuário Comercial.

1. Igreja de Leça do Bailio. (1935, Setembro). *Boletim da DGEMN - Monumentos*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações.

15 anos de Obras Públicas 1932-1947. (1948, Maio). *Boletim da DGEMN - Monumentos*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas

55. Igreja Matriz de Lourosa. Oliveira do Hospital. (1949, Março). *Boletim da DGEMN - Monumentos*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas

Biografias

Anselmo, A. (1999) Cronologia da Vida e Obra de Júlio de Lemos (artigo datado de Viana, 25.7.1920). Cadernos Vianenses 25.

Carvalho, A. P. (2011). *"Figuras Pró e Contra a República em Castro Daire"*. Câmara Municipal de Castro Daire, Gráfica Castrense.

Dias, J. (1951). Engenheiro Augusto Vieira da Silva. *Revista Municipal*, nº 48, 1º trimestre, 5-18. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.

Marques, Guinote, Mesquita & Dias. (2000) *Parlamentares e Ministros da 1ª República*. Lisboa: Assembleia da República; (Colecção Parlamento: 5). Porto: Edições Afrontamento

Nunes, H. (2007-2008). O "Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga". *FORUM*, 42-43, Jul/Jan, 287-305

Pinto, H. G. (1994). *Caldas da Rainha no princípio do século: Fotografias de Alfredo Pinto (Sacavém)*. Património Histórico. Guias e Álbuns nº 4.

Reis, A. (1982). O Museu de Viana do Castelo. *Património*, nº 1, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 9-24.

Silva, J. (1992). João Augusto Marques Gomes. in X Encontro de Professores de História da Zona Centro. *Aveirenses Ilustres. Retratos à minuta*. Aveiro: Associação de Professores de História da Zona Centro.

Santos, L. R. & Queiroz, C. & Novais, M. (1940). *Paisagem e Monumentos de Portugal*. Editado pela Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários - Secretariado de Propaganda Nacional, em 1940. Porto: Litografia Nacional.

Albino Forjaz de Sampaio. Projecto Vercial. Letras & Letras. Disponível em http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/contactos.htm, acedido em 29.7.2013

Webgrafia

Albertz, J. (2001). Albrecht Meydenbauer. Pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage. 18th International Symposium CIPA 2001. Potsdam (Germany), September 18-21, 19-25. Disponível em http://www.hasler.net/Meydenb.pdf, Acedido em 26.4.2008.

Ames, D. (1997). *A Primer on Architectural Photography and the Photo Documentation of Historic Structures*. Delaware: Centre for Historic Architecture and Design, University of Delaware. Disponível em http://udspace.udel.edu/handle/19716/2831. Acedido em 11.4.2013.

ANBA - Livro de Despesas 1907-07-02/1916-12: PT-ANBA-ANBA-C-004-00003_m0743, [em linha], acedido em 21.7.2012. DGARQ.

Arnheim, R. (1974, Sep.). On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, Vol. 1, nº 1, 149-161. Disponível em http://links.jstor.org/sici=0093-1896%28197409%291%3A1%3C149%3AOTNOP%3E2.0.CO%3B2-M. Acedido em 21.2.2013.

Arrhenius, T. (2005, 13–15 juni). *John Ruskin's Daguerreotypes of Venice*, in Kulturstudier i Sverige Nationell forskarkonferens, Norrköping, Sweden. Disponível em http://www.ep.liu.se/. Acedido em 27.5.2012

Borras Llop, J. (2010). Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*. *Hispania, 70* (234): 101-136 Consultado em 4 de Junho de 2013, em http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/159/154

Botelho, L. (2004). *O Núcleo do porto e o Culto dos Monumentos. A formação de uma consciência patrimonial.* III Congresso Internacional de História da Arte: Portugal na encruzilhada de Culturas, das Artes e de Sensibilidades, Boletim interactivo da APHA, nº 4, Dezembro 2006. em http://www.apha.pt/boletim/boletim. Acedido em 8.6.2011.

Carvalho, M. (2008, Maio 27). *Toponímia: gentes & lugares*. Jaime de Magalhães Lima 1859-1936 (biografia). [texto colocado no blog deaveiroeportugal.blogspot.pt]. enviado para http://deaveiroeportugal.blogspot.pt/2008/05/jaime-de-magalhes-lima-1859-1936.html, acedido em 27 de Janeiro de 2013.

Castro, T. (2006, Winter). Les Archives de la Planète. A cinematographic atlas. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, No. 48. Disponível em www.ejumpcut.org/arcive/jc48.2006/KahnAtlas/text.html. Acedido em 25.6.2012.

Catálogo do Arquivo Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em http://catac.letras.up.pt/creators/16420 acedido em 4.6.2012

Cruz, Ten.-Cor. João J. S. (2009). Do Pé Real à Légua da Póvoa. *Revista Militar*, nº 2491/2192, Agosto/Setembro, disponível em http://www.revistamilitar.pt/artigo.php?art_id=499. Acedido em 13.7.2013.

Dtemold, A. K. V. (2009, Oktober). Das wirkliche Bild. Über die Möglichkeit des Konkreten in der Architekturfotografie. *Das Konkrete und die Architektur*. Heft 1. Disponível em www.tu.cottbus.de /wolkenkuckucksheim/inhalt/de/heft. Acedido em 30.1.2012

Dictionary of Scottish Architects, 2008; Biographical Dictionary of Architects in Canada 1800-1950, disponível em http://www.dictionaryofarchitectsincanada.org/architects/view/878) acedido em 15.6.2013.

Dieulafoy, M. (1919). L'Architecture Romane en Catalogne. *Journal des Savants*. Mai-Juin/Septembre-Octobre, 113-128; 225-236. Disponível em http://www.archive.org/details/larchitecturerom00dieu. Acedido em 1.4.2013,

Elwert, W. (1982). Krüger, Fritz. Neue Deutsche Biographie 13, S. 103 f., Disponível em http://www.deutesche-biographie.de/pnd118778072.html. Acedido em 20.6.2013.

Entrevista: Publio López Mondéjar. *"Los expertos son un peligro"*. Disponível em elpaís.com/diario/2008/03/28/cultura/12066558803_850215.html. Acedido em 11.7.2011.

Gazette des Beaux-Arts, (1936). 1er semestre, p. 380. Disponível em ftp://ftp.bnf.fr/610/N6102833_PDF_1_-1DM.pdf, acedido em 21.6.2013.

Hagelstein, M. (2009). «*Mnemosyne"* et le "*Denkraum"* renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg». *MethIS: Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines.* Disponível em http://hdl.handle.net/2268/17785. Acedido em 9.7.2013.

Harvey, M. (1984). Ruskin and Photography. *Oxford Art Journal*, Vol. 7, No. 2, Photography, 15-23. Disponível em http://www.jstor.org/. Acedido em 2013.03.02

Hummel, P. (2008, Décembre). « Au nom de l'image : les revues de 1880 à 1920 », *Acta fabula*, vol. 9, n° 11, Ouvrages collectifs. Disponível em http://www.fabula.org/revue/document4762.php. Acedido em 26.2.2013.

López, E. L. L. (2009). Sierra Mágina en los archivos fotográficos. Revista de Estudios sobre Sierra Mágina. *Sumuntán* nº 19, 381-430. Disponível em www.cismagina.es/pdf/19-12.pdf. Acedido em 22.4.2013.

Luso, E. , Lourenço, P. B. & Almeida, M. (2004). Breve história da teoria da conservação e do restauro. *Revista Engenharia Civil*, 20. Disponível em http://www.civil.uminho.pt/cec/revista/Num20/Pag2031-44.pdf. Acedida em 13.1.2011.

Marín, D.. "La Ciudad en Llamas. Barcelona, Julio de 1909." *La Revolución de 1909 en Barcelona. Semana Trágica pára Unos, Gloriosa pára Otros*. Disponível em http://www.portaloaca.com/historia/conflictos/542-la-revolucion-de-1909. Acedido em 3.6.2013

Martins, R. (2010). *João de Moura Coutinho de Almeida d'Eça (1872-1954)*. Tese de Mestrado em História da Arte Portuguesa, orientada pela Prof. Doutora Maria Leonor Barbosa Soares. Disponível em http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55698/2/TESEMESRITAMARTINSV1000126626.pdf. Acedido em 20.6.1913

Matos, A. C. & Bernardo, M. A. & Santos, M. L. (2011). A Sociedade Propaganda de Portugal e o Congresso de Turismo de 1911. *Congresso do Centenário do Turismo em Portugal.* Disponível em www.centenariorepublica.pt/CongressoCvsPapers/Ana%CardosoMatos_MariaAnaBernardo_MariaLuisaSantos_Paper.pdf. Acedido em 7.12.2012.

Os Bairros Sociais no Porto II. Disponível em http://Do Porto e não só.blogspot.pt, acedido em 27.6.2012.

Provo, A. A. (2010). Notions of Method: Text and Photograph in Methods of Connoisseurship. Disponível em http://wesscholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1537&context=etd_hon_theses. Acedido em 17.07.2013

Rota do Românico. Disponível em http://www.rotadoromanico.com/vPT/QuemSomos/ARotadoRomanico/Paginas/ARotadoRomanico.aspx. Acedido em 5.1.2102, e em 8.7.2013.

Saldanha, N. (2008). Arte Popular, Arte Erudita e Multiculturalidade. Influências, confluências e transculturalidade na arte portuguesa. *Portugal: percursos de interculturalidade. Matrizes e configurações.* Vol. III 105-154. Disponível em www.oi.acidi.gov.pt/docs/col_Pedrcursos_Intercultura/3_Pl_Cap3.pdf. Acedido em 13.3.2013.

Sekula, A. (1986, Winter). The Body and the Archive. *October*, vol. 39, 3-64. MIT Press. Disponível em www.jstor.org/stable/778312. Acedido em 22.2.2013.

Vega Inclán, B. (1927). *Guía del Viaje a Santiago: (Libro V del Codice Calixtino)*/ discurso leído en el acto de su recepción por el Marques de la Vega Inclán y contestación de Don Julio Puyol y Alonso el día 19 de Junio de 1927. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponível em http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=83. Acedido em 21 de Maio de 2013

Publicações clássicas

Annan, T. (1900). *Photographs of The Old Closes & Streets of Glasgow.* Glasgow: James MacLehose & Sons of Glasgow

Barreiros, M. A. (1917). *Elementos de Archeologia e Bellas Artes*. Braga: Imprensa Henriquina.

Baum, J. (1912. *Romanesque Architecture in France*. London: William Heinemann.

Berenson, B. (1953). *Seeing and Knowing*. New York: Graphic Society Ltd.

Castro, A. M. S. (1908). *Guia Histórico do Viajante no Bussaco. Coimbra: Imp. Universidade.*

Correia, V. (1919). *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI).* Lisboa: Imprensa Libanio Silva.

Eder, J. M. (1906). *Ausführliches Handbuch der Photographie. Photochemie (die chemischen Wirkungen des Lichtes).* Verlag von Wilhelm Knapp.

Emerson, P. H. (1890). *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.

Enlart, C. (1902-1927). *Manuel d'Archéologie française depuis çes Mérovingiens jusqu'à la Renaissance.* 4 vols. Paris: A. Picard.

Enlart, C. (1906). Rouen*. Les Villes d'Art célèbres.* Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur.

Enlart, C. (1924). *L'Art Roman en Italie*. *L'Architecture et la décoration*. Paris: A. Picard.

Feilchenfeld, F. W. (1908). *Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal nach photographischen Aufnahmen. I. Das Kloster "Dos Jeronymos" zu Belem*. 30 Tafeln in Lichtdruck. Wien: C. W. Stern.

Haupt, A. (1890). *Baukunst der Renaissance in Portugal.* 2 vol. Franfurt: Heinrich Keller.

Hielscher, K. (1921). *L'Espagne: les monuments, les paysages, les habitants*. Librairie des Arts Décoratifs. Paris: A Calavas.

Houvet, É. (1919-1920). *Cathédral de Chartres*. Chelles: Helio. A. Faucheux

Pinder, W. (1922). Deutsche Dome des Mittelalters. *Die Blauen Bücher.* Leipzig: Karl R. Langewiesche/Verlag.

Le Bon, G. (1889). *Les Levers Photographiques et la Photographie en Voyage*, 2 vol. Paris: Gauthier-Villars et Fils.

Matin-Sabon, F. (1896). *Catalogue des Photographies Archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile -de-France et dans les Provinces de Picardie,*

Normandie, Bretagne et Touraine d'après les monuments, églises, châteaux, fermes, maisons, ruines, etc. Bibliothèque Photographique. Paris: A. Giraudon.

Monteiro, Manuel. (1908). *S. Pedro de Rates. Com uma introdução ácerca da Architectura românica em Portugal*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Porter, K. (1923). *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*. 10 vol. Boston: McGrath-Sherrill Press.

Puig y Cadafalch, J. (et al.) (1909-1911-1918). *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*. 3 vol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Ruskin, J. (1880). *The Stones of Venice.* 3 vol. NY: John Wiley & Sons.

Street, G. E. (1914). *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. 2 vol. London and Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd.

Tournachon, F. [Nadar]. (1899). *Quand j'étais photographe*. Paris: Flammarion.

Talbot, W. Fox (1839). *The Pencil of Nature*. Disponível em http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf. Acedido em 16.08.2010.

Watson, W. C. (1908). *Portuguese Architecture*. London: Archibald Contable and Co., Ltd.

Actas Assembleia Nacional

Diário das Sessões, nº 43. Disponível in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013., p. 960-967.

Diário das Sessões, 3º Suplemento ao nº 46, de 13 de Maio de 1935. Disponível in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013.

Diário das Sessões, nº 75, 8.2.1936. Disponível in http://debates.parlamento.pt/search.aspx?cid=r2.dan, acedido em 18.7.2013

Legislação

Decreto nº 2445, de 14 de Junho de 1916

Decreto nº 15216, de 14 de Março de 1928

Decreto nº 16999, de 21.7.1929.

Decreto nº 17605, de 15.11.1929

Decreto nº 19.423, de 3 de Março de 1931

Imprensa Nacional

Voz Pública 26.5.1904 - *Gravura Chimica*

Correio do Norte 21.6.1904- *Gravura Chimica*

Progresso 28.6.1904- *Gravura Chimica*

O Primeiro de Janeiro 4.1.1905 - *Arte*

Voz Publica 25.1.1905 - *Arte*

Estrella do Minho 12.2.1905 - *Arte*

Flaviense 14.2.1905 - *Arte*

Beira Alta 7.5.1905 - *Arte*

Campeão das Províncias 18.5.1905- *Arte*

Voz Pública 7.6.1905 - *Arte*

Flaviense 20.6.1905 - *Arte*

Gazeta de S. Pedro do Sul 13.8.1905 - *Arte*

Revista de Manica e Sofala 20.10.1905 - *Arte*

O Primeiro de Janeiro 8.11.1905 - *Arte: João Augusto Ribeiro*

Revista Graphica 25.12.1905 - *Arte*

O Primeiro de Janeiro 3.2.1906 - *Arte*

O Primeiro de Janeiro 1.5.1906 - *Arte*

A Palavra 10.2.1906 - *Arte*

Beira Alta 11.2.1906 - *Arte*

Conimbricense 14.2.1905 - *Arte*

Campeão das Províncias 5.7.1905 - *Arte*

Diário da Tarde 12.10.1905 - *Arte*

Revista Graphica 29.10.1905 - *Arte*

Gazeta de S. Pedro do sul 6.11.1905 - *Arte*

Diário da Tarde 25.11.1905 - *Arte*

Diário da Tarde 10.2.1906 - *Arte*

Progresso (Tábua) 18.2.1906 - *Arte*

Vida Nova 17.3.1906 - *Arte*

Jornal do Povo 21.3.1906 - *Arte*

Leiria Illustrado 21.3.1906 - *Arte*

Regoense Independente 21.3.1906 - *Arte*

Jornal de Alcobaça 25.3.1906 - *Arte*

Estrella do Minho 25.3.1906 - *Arte*

Campeão das Províncias 2.5.1906 - *Marques Abreu e as festas da Princesa S. Joana*.

O Partidário (Vila do Conde) 23.5.1906 - *Arte*

Beira Alta (S. Comba Dão) 27.5.1906 - *Arte*

Semana Azul 2.9.1906 - *Arte*

Soberania do Povo (Águeda) 14.10.1906 - *Arte*

Beira Alta 14.10.1906 - *Arte*

Correio do Norte 2.11.1906 - *Arte*

Portugalense 10.11.1906 - *Arte*

Jornal de Alcobaça 11.11.1906 - *Arte*

Distrito de Setúbal 11.11.1906 - *Arte*

Revista Graphica 11.11.1906 - *Arte*

Portucalense 1907 - *Arte*

Correio do Norte 25.1.1907 - *Arte*

Revista Graphica 24.2.1907 - *Arte*

O Primeiro de Janeiro 8.3.1907 - *Arte*

Campeão das Províncias 13.3.1907 - *Arte*

Diário da Tarde 2.4.1907 - *Arte*

Diário da Tarde 23.4.1907 - *Arte*

Jornal de Sto Thyrso Maio de 1907 - *Arte*

Diário Nacional 4.12.1907 - *Arte*

Palavra 4.12.1907 - *Arte*

O Norte 6.12.1907 - *Arte*

Correio do Norte 6.12.1907 - *Arte*

O Primeiro de Janeiro 6.12.1907 - *Arte*

Correio do Norte 1.2.1908 - *Arte*

Diário da Tarde 8.2.1908 - *Arte*

Revista Graphica 8.2.1908 - *Arte*

Campeão das Províncias 15.2.1908 - *Arte*

Progresso (Tábua) 29.5.1908 - *Arte*

Campeão das Províncias 2.10.1909 - *Excursão Artística*

Beira Alta 3.10.1909 - *Hóspedes Illustres*

Illustração Popular, nº 25, 18.4.1909 - *Marques Abreu*

A Palavra 19.3.1910 - *Restauração da Collegiada de Barcelos*

A Palavra 9.7.1910 - *Arte aplicada - Processos de photo e similigravura*

O Correio da Noite 9.7.1910 - *Marques Abreu & Cª-Uma visita às suas officinas*

Propaganda (Póvoa de Varzim) 6.11.1910 - *Arte*

Aurora do Cávado Janeiro 22.12.1911 - *Na Livração*

Aurora do Cávado Janeiro 1912- *Arte*

A Capital nº 1123 - 14.9.1913 - *O Porto n'A Capital - Monumentos românicos do norte*

A Capital - 23.11.1913 - *O Porto n'A Capital - Architectura românica em Portugal*

A Tarde 29.11.1913 - *Ouvindo Artistas - A próxima exposição de Arte Romanica - O que nos diz o sr. Marques Abreu*

A Capital - 12.12.1913 - *Monumentos Românicos - As egrejas mais antigas do paiz são as de Balsemão e Lourosa, diz o sr. Marques Abreu*

O Primeiro de Janeiro 19.12.1913 - Arte Romanica - a próxima exposição Marques Abreu

Jornal de Notícias 19.12.1913 - *Vida Artistica - A exposição de arte romanica de Marques Abreu*

A Provincia 26.12.1913 - *Arte Romanica*

O Primeiro de Janeiro 1.1.1914- *Arte Romanica*

A Província 2.1.1914 - *Arquitectura romanica*

O Comércio do Porto 6.1.1914 - *Arquitectura romanica - Conferencia e exposição no Atheneu Commercial*

O Primeiro de Janeiro 6.1.1914 - *Arte romanica*

Jornal de Noticias 7.1.1914 - *Architectura romanica em Portugal. A exposição de photographias de Marques Abreu.*

O Primeiro de Janeiro 7.1.1914 - *Architectura romanica. A exposição de Marques Abreu - Uma portaria de louvor.*

O Paiz 10.1.1914 - *Norte de Portugal Arte Romanica.*

A Capital nº 1192 - 11.1.1914 - *O Porto n'A Capital - Architectura românica*

Diário de Noticias 29.1.1914 - *Architectura romanica em Portugal.*

Ilustração Portuguesa nº 416, 9.2.1914 - Exposição de fotografias no Porto

O Occidente nº 1264, 10.2.1914 - *Arte Romanica - a propósito da exposição Marques Abreu. Exposição no Ateneu Comercial do Porto, de fotografias de Arquitectura Românica em Portugal por Marques Abreu.*

O Occidente nº 1265, 20.2.1914 - *Exposição de fotografias de Marques Abreu, no ateneu Comercial do Porto.*

A Capital 21.2.1914 - *Architectura românica em Portugal*

Diário de Noticias 18.10.1915 - *As nossas riquezas artísticas e a sua defesa..*

A Capital 4.2.1915 - *A gravura chimica. Quando começou a ser ensaiada em Portugal*.

Diário de Noticias 15.9.1916 - *Arte românica em Portugal.*

A República 19.9.1916 - *Arte românica em Portugal.*

Diário de Noticias 27.9.1916 - *Arte românica em Portugal*

Boletim da Diocese do Porto 1.1.1917 (Supplemento ao nº 10) - *A arte religiosa em Portugal*

Jornal de Notícias 2.1.1917 - *A arte religiosa em Portugal*

O Século (edição da noite) 4.1.1917 - *Arte Romanica em Portugal. uma interessantíssima publicação em Portugal.*

O Primeiro de Janeiro 8.2.1917 - *Arte Romanica em Portugal*

O Século (edição da noite) 12.2.1917 - *Publicações*

O Século (edição da noite) 13.2.1917 - *Livros e Publicações. Arte Românica em Portugal.*

Gazeta de Coimbra, nº 1390 14.12.1922

O Primeiro de Janeiro 15.2.1923 - *Tribuna Livre. Publicações de Arte.*

O Jornal de Notícias 16.2.1923 - *A Catedral de Santa Maria de Braga.*

A Época 17.2.1923 - *A Catedral de Santa Maria de Braga.*

O Comércio do Porto 1.3.1923 - *A Catedral de Santa Maria de Braga. Estudos críticos, archeologico-artisticos pelo P.e Manuel de Aguiar Barreiros.*

O Primeiro de Janeiro 3.3.1923 - *A Catedral de Santa Maria de Braga. "A Capela dos Coimbras" por P.e Manuel de Aguiar Barreiros.*

Diário do Minho 7.3.1923 - *Livros. A Catedral de Santa Maria de Braga pelo P.e Manuel de Aguiar Barreiros.*

Actualidades 17.3.1923 - *A Catedral de Santa Maria de Braga. Estudos críticos, arqueologos, artísticos pelo P.e Manuel de Aguiar Barreiros.*

Aurora do Lima 4.5.1923 - *I.H.M. A Catedral de Santa Maria de Braga*.

Diário de Lisboa 3.8.1923 - *Vida Artística. O Culto da Arte e o seu ressurgimento*.

A Republica 27.1.1924 - *Vila do Conde e seu Alfoz.*

O Primeiro de Janeiro 27.1.1924 - *Vila do Conde e seu alfoz, por Mons. J. Augusto Ferreira com ilustrações de Marques Abreu*.

O Comércio do Porto 5.1.1924 - *Livros Novos. Memorias históricas-archeologicas da cidade do Porto, por Mgr. José Augusto Ferreira.*

Jornal de Taboa 23.2.1924 - *A Catedral de Santa Maria de Braga. Estudos críticos, arqueologos, artísticos. Texto do P.e Manuel de Aguiar Barreiros. Clichés fotográficos e fotogravuras de Marques Abreu. Porto. 1892 [?]*

O Primeiro de Janeiro 28.2.1925 - *Egrejas românicas da Ribeira-Lima*

A Republica 6.2.1926 - *A Egreja de Santa Clara. O livro de Mgr. Ferreira.*

A Republica 2.3.1926 - *Marques d'Abreu*

Aurora do Lima 14.5.1926 - *Vida Intelectual. "Porto", pelo Dr. Carlos de Passos*.

Jornal Comércio e Colónias 22.6.1926 - *Ilustração Moderna*.

Jornal Comércio e Colónias 15.7.1926 - *Ilustração Moderna*

Jornal Comércio e Colónias 26.9.1926 - *Revistas "Ilustração Moderna".*

O Comércio do Porto 11.2.1927 - *Bibliographia. Igrejas românicas da Ribeira Lima pelo P.e Manuel de Aguiar Barreiros*

O Combate 25.3.1927 - *História em Pedra. Deslumbrantes páginas de três livros que deviam ser exemplo e sugestão para uma obra monumental e a mais bela história portuguesa*.

Jornal de Comércio 14.4.1927 - *Vida Rustica. Costumes e Paisagens*.

O Mundo Fotográfico nº 7 - Bibliografia. Vida Rústica.

Jornal Comércio e Colónias 4.6.1927 - *Ilustração Moderna*

Jornal Comercio e Colónias 12.6.1927 - *Aos domingos ... Notas d'are - "Vida Rustica" costumes e paysagens - Photographias artísticas de Marques Abreu*.

Novidades 14.6.1927 - *Cronicas de Arte. "Vida Rustica", costumes e paisagens, trabalhos fotográficos de Marques Abreu.*

Diário de Notícias 18.6.1927 - *Portugal Desconhecido. A propósito da publicação da "Vida Rustica", de Marques Abreu.*

Jornal de Notícias 18.6.1927 - *Conservar.*

Gazeta das Caldas 19.6.1927 - *Vida Rustica, por Marques Abreu.*

Jornal de Notícias 23.6.1927 - *Vida Rustica*.

Aurora do Lima 5.7.1927 - *Vida intelectual. Igrejas e Capelas românicas da Ribeira-Lima pelo P.e Manuel de Aguiar Barreiros*.

Semana Tirsense nº 1468, 10.7.1927 - *Postais de Lisboa*.

O Combate 14.8.1927 - *Marques Abreu. O seu novo trabalho "Vida Rustica" Costumes e Paisagens*.

Diário de Notícias 18.9.1927 - *A Arte e Portugal. Monumentos românicos. Escavações recentes. Uma zona rica de arte românica. Restauro e reintegração de monumentos. Ouvindo Marques Abreu*.

Diário de Lisboa 23.9.1927 - *Pelo Porto. Notas & Comentários. Arte.*

Jornal Comércio e Colónias 19.5.1928 - *Livros Novos. "Ignez de Castro".*

O Combate 20.5.1928 - *"Inez de Castro". Um livro que vau ser o maior sucesso literário do ano corrente*.

Diário de Notícias 23.5.1928 - *Monumentos e lendas de Portugal. A verdade sobre os amores de Inês de Castro*.

Jornal Comércio e Colónias 31.5.1928 - *Chronica Litteraria. Livros, livreiros e auctores. Primeiras edições: "Ignez de Castro", pelo Dr. Antonio de Vasconcelllos.*

Correio do Minho 8.6.1928 - *Vida Intelectual. "Vida Rustica" - Costumes e Paisagens - Trabalhos fotográficos de Marques Abreu - Porto*.

Os Sports 11.6.1928 - *"Inês de Castro", do prof. Dr. Antonio Vasconcelos com ilustrações de Marques Abreu-Porto*.

A Verdade 21.6.1928 - *Dr. Carlos de Passos*.

Novidades 30.6.1928 - *Depois do encerramento da Feira do Livro (Observações e conselhos dum amigo)*.

O Primeiro de Janeiro 3.7.1928 - *"Monumentos de Portugal"*.

O Primeiro de Janeiro 6.7.1928 - *"Monumentos de Portugal"*.

O Primeiro de Janeiro 6.7.1928 - "*Monumentos de Portugal". Arrumando o assunto.*

A Verdade 21.7.1928 - *Em resposta à carta do Dr. Carlos de Passos.*

A Verdade 18.8.1928 - *Dr. Carlos de Passos.*

Correio do Minho 6.9.1928 - *Vida Intelectual. Escreve-se sobre a Arte em Portugal, colectânea de vulgarização arqueologica, e sobre outras publicações*.

Diário de Notícias 11.2.1929 - *Mestres de Portugal. O venerando e erudito Prof. Joaquim de Vasconcelos recebeu , ontem, a consagração de Estado e as respeitosas homenagens dos intelectuais portugueses*.

Comarca de Arganil 13.12.1929 - *A Igreja de Lourosa considerada monumento nacional, é uma jóia de subido valor artístico*.

Comarca de Arganil 3.6.1930 - *A Igreja de Lourosa. Os ilustres técnicos que ante-omtem ali estiveram, foram alvo de uma carinhosa recepção. Fala-se também da capela de S. Pedro de Arganil.*

Comarca de Arganil 6.6.1930 - *A Igreja de Lourosa. Um interessante estudo sobre o belo monumento nacional, pelo sr. Marques Abreu.*

Comarca de Arganil 16.9.1930 - *A capela de S. Pedro*.

Comarca de Arganil 19.9.1930 - *A igreja de Lourosa. Foi já estudado o seu projecto definitivo*.

Jornal de Notícias 6.12.1930

Aurora do Lima 27.1.1931 - *Arte. Publicações de Marques Abreu*.

O Primeiro de Janeiro 16.1.1931 - *Tribuna Livre. O movimento editorial*.

Comarca de Arganil 26.8.1931 - *Melhoramentos de Lourosa*.

Comarca de Arganil 2.10.1931 - A Igreja de Lourosa.

Jornal de Notícias 18.11.1931

Jornal de Santo Tirso 5.5.1932 - *Para a nossa gente. Marques Abreu é o maior entre os artistas, nos seu género*.

O Primeiro de Janeiro 17.5.1933 - *Exposição de trabalhos fotográficos*.

Diário de Notícias 17.5.1933 - *O Porto dia a dia. Iniciativa patriótica. Com a assistência do sr. ministro das Obras Públicas vai ser inaugurado um grandioso certame de propaganda dos nossos monumentos nacionais*.

O Comércio do Porto 26.5.1933 - *Exposição de trabalhos fotográficos. Conferência*.

O Primeiro de Janeiro 26.5.1933 - *Exposição Marques Abreu. Uma valiosa colecção de fotografia*.

Jornal de Notícias 26.5.1933 - *No Salão Silva Porto inaugurou-se ontem a exposição de trabalhos fotográficos de Marques Abreu*.

Diário de Notícias 26.5.1933 - *O Porto no dia a adia. Monumentos Nacionais. No Salão silva Porto foi inaugurado o documentário fotográfico do nosso património artístico e monumental, proferindo o ser. Dr. Alfredo de Magalhães uma notavel alocução.*

Jornal de Notícias 27.5.1933 - *No Salão Silva Porto. Marques Abreu, artista de nome, inaugurou, ante-ontem, a sua exposição de trabalhos fotográficos.*

Jornal de Notícias 27.5.1933 - *Arte. Exposição de trabalhos fotográficos de Marques Abreu*.

Jornal de Notícias 28.5.1933 - *O meu Domingo. Marques Abreu*.

Jornal de Notícias 28.5.1933 - *Critica. Exposição de trabalhos fotográficos*.

A Voz 29.5.1933 - *Ars Lusa. LXXVII. A exposição de trabalhos fotográficos de Marques Abreu no Salão Silva Porto*.

O Primeiro de Janeiro 31.5.1933 - *Talvez os leitores não saibam ...*

Jornal de Notícias 2.6.1933 - Arte. Exposição Marques Abreu.

A Comarca de Arganil 2.6.1933 - *Um artista de nome. Marques Abreu*.

O Comércio do Porto 3.6.1933 - *Crónica de Arte. Marques Abreu e a Arqueologia Portuguesa*.

A Voz 13.6.1933 - *Marques de Abreu*.

Jornal de Santo Tirso 3.8.1933 - *Marques Abreu*.

O Comércio do Porto 14.11.1933 - *Arte. Exposição de Fotografia Artística de Monumentos do Norte de Portugal*.

O Primeiro de Janeiro 14.11.1933 - *Vida artística. Exposição de Fotografia no Mosteiro da Serra do Pilar*.

Jornal de Notícias 14.11.1933 - *No Mosteiro da Serra do Pilar. A Exposição de Fotografia Artística de Monumentos do Norte de Portugal*.

Jornal de Notícias 17.11.1934

Jornal de Notícias 24.11.1934 - *De relance ... Monumentos*.

O Primeiro de Janeiro 29.11.1934 - *Livros e Publicações. "A Igreja de S. Pedro de Lourosa", pelo cónego Aguiar Barreiros*.

O Despertar 15.12.1934 - *Uma obra de beleza. "A Igreja de S. Pedro de Lourosa", pelo cónego Aguiar Barreiros, edição de Marques Abreu. Porto*.

Correio de Coimbra 12.1.1935 - *A Igreja de S. Pedro de Lourosa*.

O Primeiro de Janeiro 13.5.1942 - *Da fotogravura em Portugal*.

O Gráfico 11.5.1948 - *Um grande Mestre Gravador*.

Diário de Coimbra 12.3.1952 - *Lourosa da Serra da Estrela*.

Jornal de Notícias 18.1.1955 - *Livros. Igrejas Medievas do Porto pelo Dr. Manuel Monteiro com ilustrações de Marques Abreu*.

O Comércio do Porto 8.2.1955.

O Primeiro de Janeiro 9.2.1955 - *"Igrejas Medievas do Porto", por Manuel Monteiro*.

O Primeiro de Janeiro 14.6.1955 - *A "Exposição Marques Abreu e a sua Obra" inaugurada na Escola Superior de Belas-Artes*.

O Gráfico Setembro 1955 - *Homenagem ao prestigioso artista Marques Abreu*.

Brotéria Dezembro 1955 - *Ora & Labora. Monteiro (Manuel) - Igrejas Medievas do Porto*.

O Primeiro de Janeiro 3.8.1958 - *Marques Abreu*.

Diário do Norte 3.8.1958 - *A morte de Marques de Abreu*.

O Gráfico Agosto de 1958 - *A Morte de Mestre Marques Abreu*.

Gazeta das Aldeias 16.8.1958 - *Mestre Marques Abreu*.

Gráficas nºs 392 e 398 (Madrid) Agosto 1958

O Primeiro de Janeiro 14.7.1959 - *há 50 anos*.

Jornal de Moura 32.2.1963 - *A Arte em Portugal. Monsaraz*.

O Comércio do Porto 1.12.1.1964 - *Uma exposição iconobibliográfica de "Templos românicos em Portugal" foi ontem inaugurada no ateneu Comercial do Porto.*

O Primeiro de Janeiro 1.12.1964 - *"Templos Românicos de Portugal" - exposição iconobibliográfica inaugurada no Ateneu.*

Notícias de Viana 2.9.1968 - *No mundo das artes. O Museu Municipal de Viana do castelo por Arthur de Sandão*.

O Conquistador, 28.11.2008 - XVI Encontro de História Local: Homenagem a Alfredo Guimarães (1882-1958).

Imprensa estrangeira

The Nation, vol. 57, no. 1480, de 9 de Novembro de 1893.

LISTA DOS ANEXOS

Entregue em suporte digital

Quadro 1: Lista dos Monumentos constantes, por Carteira, do álbum *Arquitectura Românica em Portugal* - ANBA - permite visionar a estrutura da exposição de Arquitectura Românica, de Janeiro de 1914, com a excepção das fotografias de género, costumes e paisagens.

Quadro 2: Lista das Instituições adquirentes da Arte Românica em Portugal - elenca as instituições subscritoras, possibilitando uma amostra do impacto da Arte Românica em Portugal no espectro cultural e institucional português.

Quadro 3: Expo 1914/Arquitectura Românica em Portugal e Arte Românica em Portugal - quadro comparativo - estabelece uma comparação numérica, geográfica e qualitativa entre os dois projectos de inventário do românico português iniciados por Marques Abreu.

Quadro 4: *L'Italia Monumentale* - títulos e autores - elenca os diferentes títulos que esta colecção lançou e a sua distribuição geográfica e temática.

Quadro 5: *El Arte en España* - títulos e autores - elenca os diferentes títulos que esta colecção lançou e a sua distribuição geográfica e temática.

Quadro 6: Artigos publicados na *Arte* incidindo sobre Património e História da Arte - súmula dos artigos publicados na revista *Arte*, entre 1905 e 1912, incidindo sobre o Património e a História da Arte Portuguesa.

Quadro 7: Exposição de Trabalhos Fotográficos de MA - 1933: fotografias expostas, preços e vendas - permite aferir o universo fotográfico exposto por Marques Abreu e o impacto sobre o público conhecedor, através das vendas efectuadas.

Mapa Comparativo entre as áreas inventariadas por Marques Abreu para a Exposição de 1914 e para a Arte Românica em Portugal - a visualização da distribuição geográfica, destes dois inventários, é garantida pela aposição de "pins" laranja (Exposição de 1914) e azul (Arte Românica em Portugal), que fundamenta o esforço levado a cabo por Marques Abreu para a consecução destes dois projectos.

Arquitectura Românica em Portugal - listagem e identificação dos monumentos que integravam as cinco carteiras postas à venda na Exposição de 1914, e adquiridas pelas pela ANBA.

Arte Românica em Portugal - listagem e identificação dos monumentos e detalhes constantes desta publicação, proporcionando uma visualização e o seu estudo consequente.

Monumentos Nacionais - listagem e identificação dos monumentos que integravam as oito carteiras disponibilizadas por Marques Abreu, a pedido da ANBA e por ela adquiridas entre 1925 e 1935.

Sequência dos títulos das monografias lançados por Marques Abreu entre 1919 e 1954.

Colecção de vulgarização *A Arte em Portugal*, antecedida pela *Arte Portugueza*, entre 1926 e 1967, incluindo o título *Leça do Balio*.