

Proximidade de Marques da Silva à Europa Ocidental

A Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha



DANIELA DA SILVA XARÁ

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
Sob orientação do Professor Doutor Joaquim Carlos Pinto Almeida

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
Coimbra, Junho 2012

Proximidade de Marques da Silva à Europa Ocidental
A Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha

Agradecimentos

Ao Professor Carlos Martins, pela orientação no Seminário ajudando na escolha do tema e dando-me a conhecer alguns pontos presentes nesta dissertação.

Ao Professor Doutor Joaquim Almeida, pela ajuda, disponibilidade e paciência no acompanhamento desta dissertação.

Aos funcionários da Sociedade Martins Sarmento pela disponibilidade demonstrada nas visitas feitas ao edifício.

Aos amigos que fiz ao longo do curso e que se foram mantendo mesmo com a distância presente, ajudando nas infindáveis questões e tornando as idas a Coimbra calorosas, João Pina, Nuno Maia, Teresa Ribeiro, Maria Manuel Barreiros, Mariana Carvalho, Ana Luísa Reis, Rui Vitor Baltazar, e a todos os outros que continuam no meu coração.

Aos “amigos dos fins-de-semana” que se tornaram muito importantes ajudando-me a esquecer e distrair nas horas de descanso, apoiando-me incondicionalmente, Diana Valente, Ana Moreira, Cátia Amaral Dinis, Bi Lopes, Bruno Oliveira, Filipe Mateus, Nuno Paiva e restantes amigos e companheiros.

Aos amigos que já se tornaram de infância e que não sairão do meu coração, Cláudia Oliveira, Sérgio Santos e António Loureiro.

Às famílias Moreira e Pinho, por se tornarem parte da minha família, apoiando-me e estando ao meu lado em todos os momentos.

À minha família pelos momentos partilhados juntos e pelo amor incondicional.

Aos meus pais e irmã, por tudo.

Índice

| | |
|--|------------|
| Introdução | 3 |
| Contextualização | 7 |
| Neoclassicismo | 7 |
| Revivalismos | 11 |
| Beaux-Arts e Labrouste | 21 |
| Urbanismo | 23 |
| Novas técnicas e materiais | 27 |
| Renovação arquitectónica | 31 |
| Arte Nova | 35 |
| Secessão Vienense e Otto Wagner | 37 |
| | |
| Formação de Marques da Silva | 45 |
| Jean Nicolas Louis Durand | 45 |
| Julien Guadet | 47 |
| Auguste Choisy | 49 |
| Formação com Laloux e Dutert | 51 |
| Proximidade da formação parisiense com a sua arquitectura: <i>Un Palais pour une Faculté des Sciences</i> e a Sociedade Martins Sarmento | 55 |
| Exposições de Paris | 61 |
| | |
| Sociedade Martins Sarmento | 65 |
| Contextualização | 65 |
| Influências | 67 |
| Evolução dos desenhos | 69 |
| Distinção dos volumes | 71 |
| Sociedade Martins Sarmento e Biblioteca Ste Geneviève | 79 |
| | |
| Igreja da Penha | 91 |
| Contextualização | 91 |
| Figuras e traçados geométricos | 93 |
| Influências | 95 |
| Evolução dos desenhos | 99 |
| Distinção dos volumes | 101 |
| Igreja da Penha e Igreja de São Leopoldo | 107 |
| | |
| Conclusão | 119 |
| | |
| Bibliografia | 131 |
| | |
| Fonte de Imagens | 137 |
| | |
| Anexos | 151 |

Introdução

A arte do final do século XIX ficou marcada por uma série de revivalismos; procurava-se no passado um modelo a atingir. Na arquitectura, assim como na arte, sucederam-se vários revivalismos tentando encontrar um estilo que fosse a resposta portuguesa de modo a instaurar, novamente, o ideal nacionalista. Tendo sido o último revivalismo a aparecer, cronologicamente, o Neo-românico acabaria por ser considerado o estilo verdadeiramente português, que conquistou a população sendo, mesmo durante o início do modernismo, um estilo arquitectónico bastante exigido.

De entre os arquitectos portugueses dessa época, Marques da Silva teve um papel primordial na arquitectura do norte do país. Formado em Paris, Marques da Silva marcou as suas obras com o seu eclectismo academizante da Beaux-Arts. Para além disso, conseguiu não só recorrer aos revivalismos, como estudá-los e interpretá-los, criando uma linguagem própria. Mantendo as mesmas regras e princípios compositivos, foi reduzindo os elementos a formas simplificadas, introduzindo um modernismo que já se evidenciava no resto da Europa.

Estudaremos, portanto, o contexto português inserido num contexto arquitectónico ocidental, de modo a vermos se o seu afastamento natural em relação ao resto da Europa seria assim tão grande. Será relevante estudarmos um pouco da formação de Marques da Silva que ajudar-nos-á a aproximar os seus ideais e princípios aos colegas parisienses com formação na Beaux-Arts que num contexto diferente, num outro país, fizeram obras próximas às realizadas por Marques da Silva. De modo a vermos a influência que a sua

formação teve no seu percurso, compararemos um dos seus trabalhos, enquanto discípulo de Laloux, à Sociedade Martins Sarmento.

Fazendo um levantamento das obras de Marques da Silva, verifica-se a evolução de uma arquitectura revivalista para a introdução de um modernismo que tentava instalar-se em Portugal. Os trinta anos que separam os casos de estudo mostram a divergência entre um dos melhores exemplos do Neo-românico em Portugal - o “edifício fachada” da Sociedade Martins Sarmento - e uma das primeiras experiências modernas na arquitectura religiosa - a igreja da Penha.

Numa análise mais aprofundada, pretende-se chegar à conclusão que existem certos princípios, como o de simetria e axialidade, que Marques da Silva foi mantendo ao longo deste tempo, e outros que se foram alterando, trazendo uma linguagem moderna à arquitectura. Para além disso, e novamente numa aproximação à arquitectura ocidental da mesma época, procuraremos comparar estes casos de estudo a obras doutros países com poucos anos de diferença que poderiam ter servido de influências a Marques da Silva. Utilizaremos então a Biblioteca de Ste. Geneviève de Labrouste para fazer uma análise comparativa à Sociedade Martins Sarmento e a Igreja São Leopoldo em Steinhof de Otto Wagner para compararmos à Igreja da Penha.

Com as obras escritas existentes sobre Marques da Silva a abordarem apenas as suas obras no contexto português, como podemos ver com as teses “Arquitecto José Marques da Silva” de Carla Cristina de Carvalho Soares, e “Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a sociedade Martins Sarmento e a igreja da Penha” de Ana Maria Cunha Pinheiro ou com o livro “Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães” de André Tavares, o objectivo desta dissertação será o de fazer um levantamento de alguns dos assuntos já abordados nas obras anteriores, mas também o de inserir o contexto da Europa Ocidental tanto na contextualização como nos casos de estudo. Não será pretendido seguir o caminho de uma monografia como o livro “O Arquitecto Marques da Silva e a arquitectura no Norte do país na primeira metade do séc. XX” de António Cardoso, nem um levantamento de obras de Marques da Silva, como é o caso do catálogo “Marques da Silva. O aluno, o professor, o arquitecto”.



Figura 1 – Igreja de Ste. Geneviève, 1764-90, Paris, de Jacques-Germain Soufflot

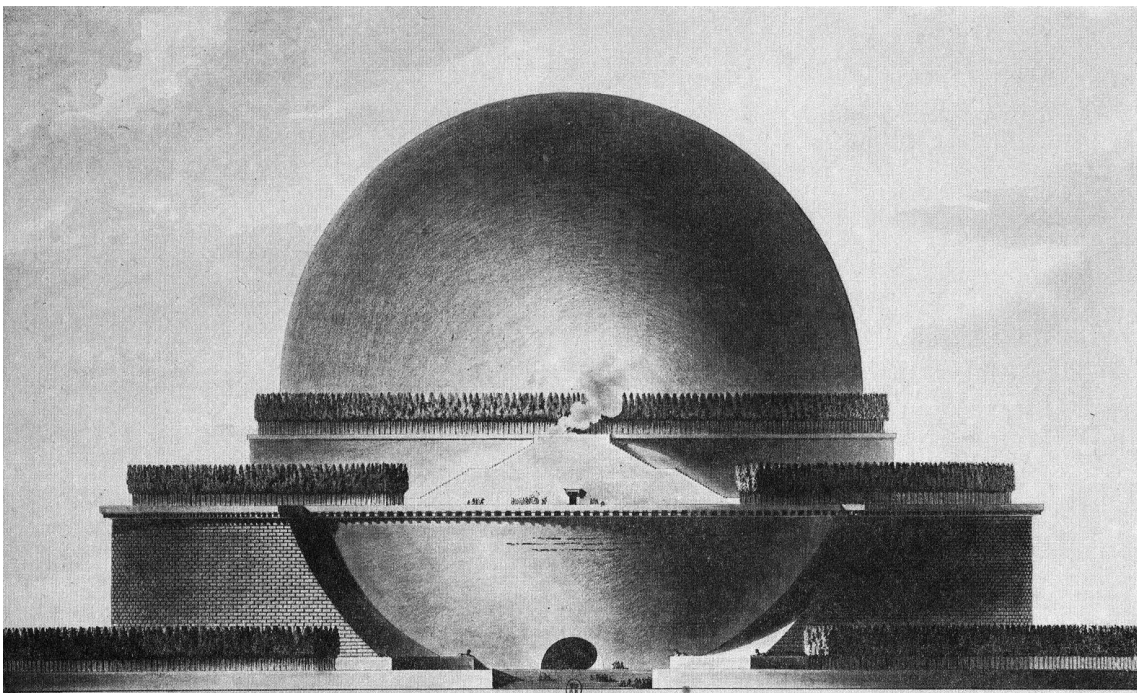


Figura 2 – Cenotáfio de Newton, 1784, de Étienne-Louis Boullée

Contextualização

Neoclassicismo

O Neoclassicismo surgiu como resposta às mudanças na sociedade que se fizeram sentir nos séculos XVII e XVIII, onde a aristocracia em declive e a burguesia em ascensão originaram uma nova formação cultural. Era visível a mudança de consciência humana que, conseqüentemente, trouxe novas categorias de conhecimento e uma modalidade historicista de pensamento muito reflectida, chegando a questionar a sua própria identidade. Ao mesmo tempo, novas tecnologias desenvolviam-se, o que levou ao aparecimento de novas infra-estruturas e a um aumento de capacidade produtiva. Acontecem então, grandes obras de construção de estradas e canais, assim como novas instituições técnicas, escolas com disciplinas como sociologia, história, arqueologia moderna e estética, algo que levou os architectos a reapreciarem a Antiguidade enquanto procuravam um estilo autêntico. Impulsionada pela descoberta de Pompeia e Herculano, a architectura clássica foi então, compreendida e sistematizada.¹

O Classicismo tornou-se a linguagem universal, e uma vez entendidos os princípios inerentes, os architectos recorreram a esta architectura, aplicando-a correctamente nas obras que faziam.

“O estilo clássico era uma receita, se não para conseguir o êxito total, pelo menos, para evitar o fracasso. O seu vocabulário das ordens – dórica, jónica, coríntia, compósita – constituía um sistema de proporção que podia ser aplicado em qualquer escala e que

¹ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 12

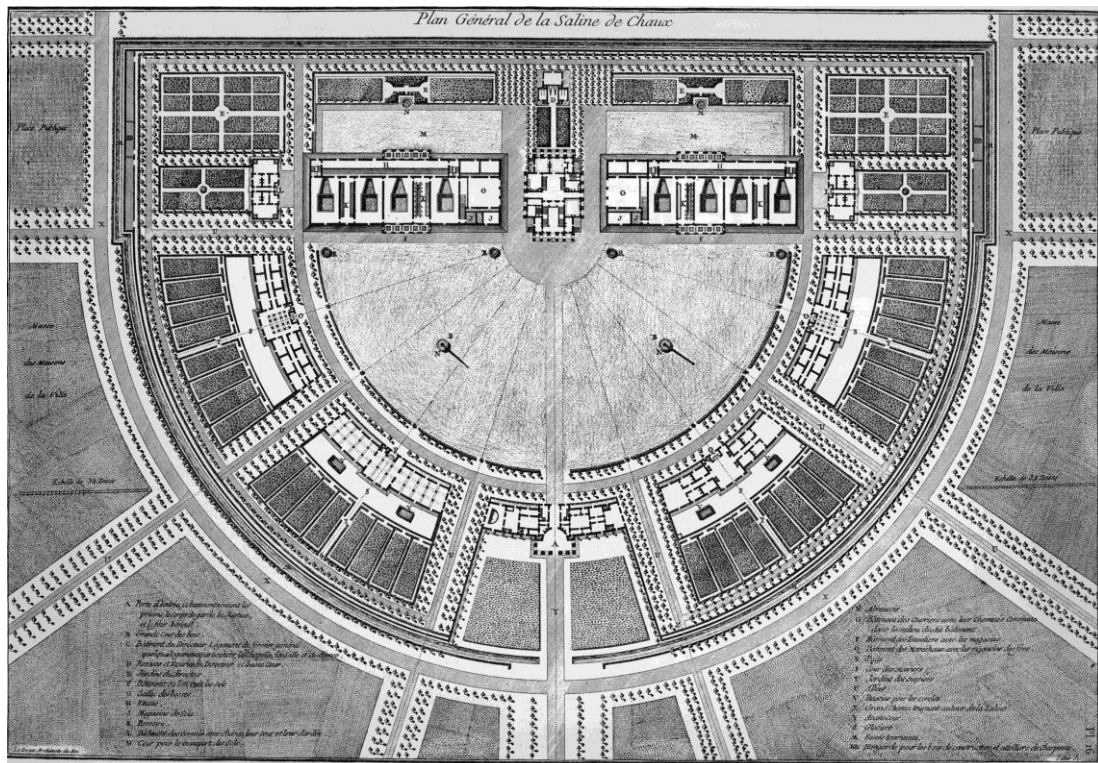


Figura 3 – Salina Real de Arc-et-Senans, inic. 1773, Arc-et-Senans, de Claude Nicolas Ledoux



Figura 4 – Arc du Carrousel, 1809, Paris, de Charles Percier e Pierre Fontaine

produzia sempre um resultado satisfatório e um meio de articulação através do ornamento que era agradável à vista.”² (Figura 1)

O Neoclassicismo aparece como um estilo internacional com mínimas divergências regionais sendo, em quase todos os casos, o símbolo do poder imperial, identificando-se com a tradição e criando-a ideologicamente quando necessário. Esta universalidade aconteceu devido à possibilidade de ensinamento deste estilo, onde as fórmulas e princípios eram transmitidos em livros, permitindo o aparecimento das escolas de arquitectura, assim como, da teoria da arquitectura.³

Assistimos então, ao início do recurso a revivalismos, tendo passado o Renascimento, que já fora um revivalismo, e o Neoclassicismo que sempre se assumiu como outro revivalismo. Foi no século XIX que a relação entre países distantes e épocas passadas se completou, permitindo aos arquitectos recorrerem a qualquer estilo que elegessem nas suas construções.⁴

Em França, o Neoclassicismo atingiu um momento de crise e de criação na revolução de 1789, onde houve uma modificação radical de símbolos e de comanditários. O novo regime académico seguia uma arquitectura de festa, não chegando a realizar propriamente arquitectura. Em 1793, formou-se uma comissão que estabeleceu o “plano dos Artistas”, com melhoramentos urbanísticos para Paris, até 1797, que implicavam graves destruições patrimoniais. Com uma nova mentalidade iluminada e revolucionária, contribui para o aparecimento de alguns arquitectos visionários e utópicos, como Boullée (1728-99) e Ledoux (1736-1806) (Figuras 2 e 3). Consequentemente, o próprio Império assume uma utopia racional através de símbolos que transmitem a sua grandeza através duma linguagem tradicional academizada, procurando, no entanto, o melhor preço possível.⁵

Numa procura de uma representação do novo estado republicano e na necessidade de acomodar as novas instituições da sociedade burguesa, o Neoclassicismo francês evoluiu

² SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, p. 246

³ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 246-247

⁴ Idem, p. 294

⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, pp. 21-23



Figura 5 - Vienna's Burgtheater, 1888, Viena, de Gottfried Semper e Karl Freiherr von Hasenauer



Figura 6 – Teatro D. Maria II, 1843-46, Lisboa, de Fortunato Lodi

para o Estilo Imperial napoleónico em Paris, que recorreu aos motivos antigos eclecticamente, fossem estes romanos, gregos ou egípcios, de modo a criar uma rápida herança de uma dinastia republicana, estilo que se revelou significativamente nos interiores teatrais repletos de símbolos napoleónicos e nos sólidos embelezamentos romanos da capital (Figura 4).⁶

Após a queda de Napoleão, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), arquitecto neoclássico, daria sentido ao “estilo prussiano”, na definição de Berlim, marcando uma resposta nacionalista através de sinais ideológicos. Exemplo disso são as suas obras do Corpo da Guarda (1816-18), da Ópera (1818-20) e do Museu Antigo (1822-28).⁷

Em Viena, o gosto neoclássico apareceu numa procura em extinguir os particularismos nacionais do Império numa arquitectura nacionalista e uniforme, através de um estilo barroco tradicional. Gottfried Semper (1803-79) traçou, sobre as linhas da muralha, planos urbanísticos mais clássicos do “Ring”, onde o Parlamento, adiantando já uma situação ecléctica, mostrou um estilo neoclássico com um grande simbolismo (Figura 5).⁸

O Neoclassicismo chegou a Portugal por influência italiana, através de arquitectos portugueses formados em Itália e de arquitectos italianos a trabalharem em Portugal, depois da reconstrução da capital sob orientação do Marquês de Pombal. Em Lisboa, o neoclassicismo mantém-se até 1850 (Figura 6), enquanto no Porto, com influência inglesa, ganhava-se um gosto anglopalladiano, que se prolongou até 1840.⁹

Revivalismos

Numa procura de garantias formais representativas, a arquitectura vai buscar

⁶ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 16

⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, pp. 28-29

⁸ Idem, pp. 27-28

⁹ Idem, pp. 31-33



Figura 7 – Palácio de Pierrefonds, 1858-66, Pierrefonds, de Viollet-le-Duc

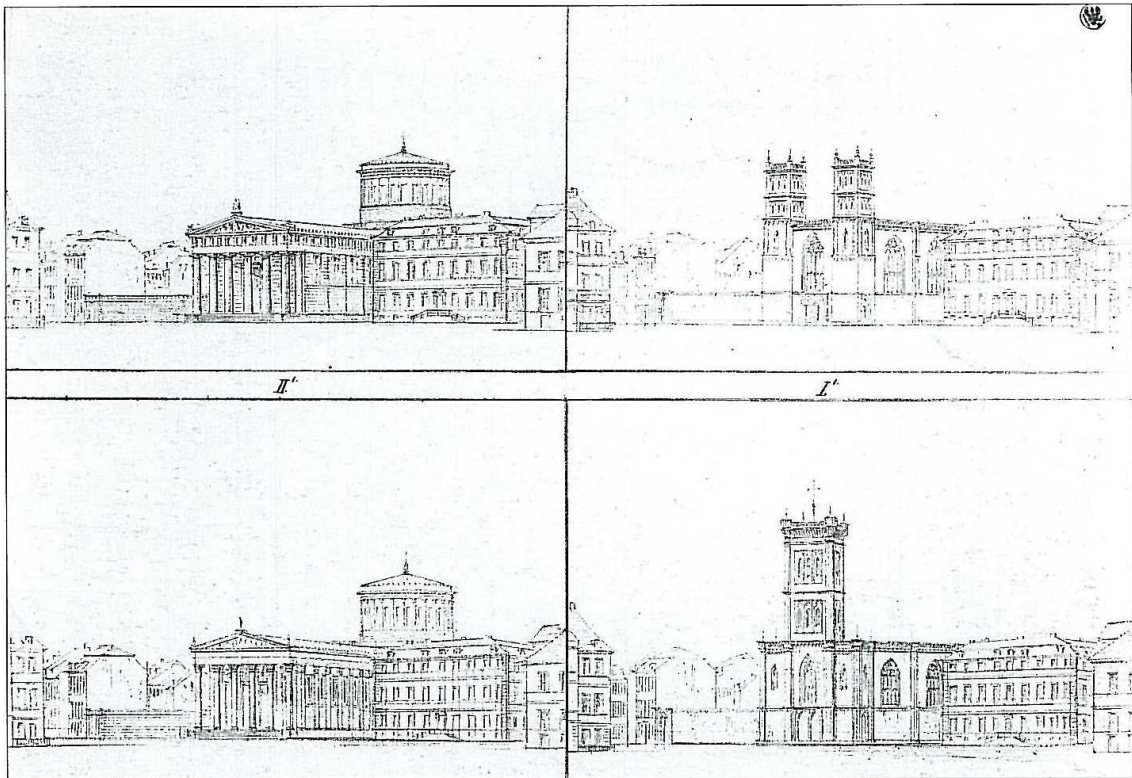


Figura 8 – Propostas para a igreja Friedrichswerder, 1824-30, de Karl Friedrich Schinkel

referências polissêmicas a arquiteturas passadas, assumindo uma cenografia revivalista.¹⁰

Em França a burguesia enriquecia através do trabalho e da poupança. A arquitetura e decoração, segundo um novo gosto, deveriam corresponder através de novas propostas ecléticas, que foram bastante variadas, sem a necessidade de uma definição estilística rígida, mas recorrendo, frequentemente, a estilos passados.¹¹

Emergiram, então, duas tendências distintas, uma virada para a recuperação Renascentista com influência Barroca, e outra com uma força simbólica oposta ao Neoclassicismo, o Neogótico. Após o gosto “Romano do Império” e com a Restauração borbónica, o revivalismo francês assumia o significado católico e reaccionário. Assistiu-se então a uma sobreposição de duas estéticas antigas, demonstrando que o Neoclassicismo era apenas uma parte do chamado movimento Romântico.¹²

Tendo sido, no passado, uma alternativa ao Classicismo, o Gótico aparece também na história dos revivalismos tendo três inícios. O primeiro foi no século XVI-XVII, uma lembrança ainda recente nalguns países, onde o Gótico conciliou com edifícios anteriores. O segundo foi fundamentalmente britânico, com raízes não só na arquitetura como na literatura. Com uma beleza um pouco sinistra, numa época de romance, o Gótico ganha notoriedade na Idade Média. Este movimento com o nome Gothick estava tão próximo do verdadeiro gótico como do Rococó.¹³

Na década de 1840, apareceu a terceira fase do revivalismo Gótico, que divergiu nos países tanto a nível de percurso estético como de ideologia subjacente. Nessa altura, com o progresso do conhecimento histórico, os edifícios góticos deixaram de ser misteriosos e distanciados. Époça essa em que se assistiu a vários restauros de igrejas, onde participaram os grandes arquitectos neogóticos. Apesar de este ser um revivalismo “conduzido pela Igreja”, também foi inicialmente adaptado a edifícios seculares, ficando, neste último caso, a cargo de associações históricas e nacionais.¹⁴

¹⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 97

¹¹ Idem, pp. 97-98

¹² Idem, p. 98

¹³ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 294-297

¹⁴ Idem, pp. 298-300



Figura 9 – “VotivKirche” ou Igreja Votiva, 1856-79, Viena, de Heinrich von Ferstel



Figura 10 – Palácio da Pena, 1839-49, Sintra, de Fernando de Saxe-Coburgo e Wilhelm von Eschwege

O Gótico era, então, um estilo mais funcional do que o Classicismo, como argumentavam os seus seguidores pois, ignorando a simetria, este seguia uma lógica interior, fazendo aparecer aberturas e passagens onde eram necessárias.¹⁵

Em França, o Neogótico não foi levado com a mesma intenção litúrgica como aconteceu com os ingleses, sendo mais importantes as técnicas. Este revivalismo, considerado por muitos países o estilo nacional, foi na verdade o estilo nacional francês. No entanto, este gosto nacionalista desenvolveu-se em 1791, apesar do seu aparecimento precoce, através de Soufflot (1713-80) e da consciência do valor estrutural do Gótico. Seguindo o racionalista Viollet-le-Duc (1814-79), o Gótico aparece como a resposta a necessidades estruturais, tornando o Neogótico francês num estilo formalista (Figura 7). Este “racionalismo romântico” mostrou um interesse pelas novas técnicas de ferro apesar dos erros que acataram.¹⁶

Pertenceu a Schinkel, pintor e cenógrafo, o primeiro lugar entre os arquitectos neogóticos alemães, chegando mesmo a apresentar o projecto para Walhalla neste estilo, mesmo contra os regulamentos do concurso. Numa altura em que poucas foram as obras onde teve a liberdade de construir no estilo desejado, Schinkel chegou a apresentar quatro propostas alternativas para a igreja Friedrichswerder, onde duas eram no estilo neoclássico e as outras duas num neogótico, acabando por construir uma igreja neogótica (Figura 8).

Em Viena, Friedrich von Schmidt (1825-91) edificou o Palácio Municipal, num revivalismo Gótico, com um vasto plano urbanístico. Mas um dos mais importantes monumentos neste estilo ficou a cargo de Heinrich von Ferstel (1828-83), na Igreja Votiva (Figura 9).¹⁷

Em Portugal, o Revivalismo gótico chegou por encomenda inglesa que se encontrou em Pena (Figura 10) e chegou até à literatura romântica através de Garrett (1799-1854) que defendia o gótico como “arte de povos servis”, nascida ‘entre ferros e sob a escravidão

¹⁵ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, p. 301

¹⁶ Idem, pp. 305-307

¹⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 100



Figura 11 – Torre e arranjo da fachada dos Jerónimos, 1867-78, Lisboa, de Giuseppe Cinatti e Achille Rambois



Figura 12 – Arsenal, 1848-56, Viena, de Ludwig Förster

militar e religiosa”¹⁸. Em 1845, o gótico não era visto como antiquado e começou a espalhar-se por Lisboa e pelo Porto. Pormenores góticos foram aparecendo noutras obras em elementos como portas e janelas, em formas ogivais e em fachadas sem mais ornamentos. Além disso, foi o estilo preferido na arte religiosa, aparecendo nos jazigos e genuflexórios. Este estilo acabou por não se definir e ficou entre nós apenas como uma proposta decorativa, adaptando-se ao Neomanuelino, que era ao mesmo tempo mourisco.¹⁹

O Neomanuelino era, assim, o neogótico português, e os críticos só se atreveram a desdizer tal estilo depois da época romântica. Só em 1860 é que começou a apresentar propostas mais exactas, definindo este estilo, apesar de só ter ganho significado ideológico em 1880. Foi, assim, estudado e experimentado nos Jerónimos, onde a sua imitação teve a mais contestável aplicação e se realizaram as obras mais significativas deste revivalismo (Figura 11). Aqui, Cinatti (1808-1879) e Rambois (1810-1882) construíram uma torre completamente cenográfica, que ruiu dramaticamente em 1878 e foi bastante criticada por Ramalho Ortigão (1836-1915) em 1897. No entanto, num percurso paralelo a outro revivalismo, não ficou entre nós por muito tempo, acabando por dar lugar ao Neo-românico na procura de um estilo nacional numa arquitectura de “casa portuguesa”.²⁰

A proximidade dos países árabes, com a Argélia ocupada pelos franceses e a valorização de Granada, conduziu ao desenvolvimento de uma referência mourisca, tanto em França como em Portugal, numa ou outra construção ou decoração. Com uma ligação de realidade histórica portuguesa a um Irão ocidental, Portugal foi muitas vezes permeável ao mundo islâmico, em relação à cultura artística portuguesa. Em Viena, ao nível do gosto pequeno-burguês francês, apareceram construções com aparência de “casa turca” (Figura 12).²¹

Dois outros estilos que ressurgiram, evocando a Idade Média, foram o Românico e o Bizantino. Embora não se tenham popularizado tanto como o Gótico, o Românico elevou-se cedo e vários países receberam-no calorosamente, sendo um dos estilos mais utilizado

¹⁸ FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 1, p. 380

¹⁹ Cf. FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 1, pp. 380-384

²⁰ Idem

²¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, pp. 104-105



Figura 13 – Igreja do Sacré-Coeur, 1876-1918, Paris, de Paul Abadie



Figura 14 – Igreja de Santa Luzia, 1903-43, Viana do Castelo, de Ventura Terra

nos Estados Unidos da América, onde, nas mãos de Henry Hobson Richardson (1838-86) vemos tornar-se um estilo moderno.²²

O Revivalismo bizantino teve menor sucesso do que o românico, concebendo apenas dois edifícios notáveis em capitais, como é o caso do Sacré Coeur, em 1876, de Paul Abadie (1812-84), onde a colina de Montmartre é dominada pelas suas cúpulas brancas, tornando-se um dos símbolos de Paris (Figura 13). Aqui assiste-se a uma combinação de elementos bizantinos e românicos com uma certa teatralidade. Apesar disto, em França viu-se um evidente eclectismo neobizantino, bastante enraizado.²³

Em Portugal, de origem francesa e italiana, o Neo-românico sucedeu ao Neomanuelino e garantiu um renascimento arquitectónico por todo o país. Este revivalismo era visto como a estilização românica do modernismo. Os melhores arquitectos do país, formados, na sua maioria, em França, seguiam e aceitavam este estilo, comopodemos ver com Ventura Terra (1866-1919) na igreja de Viana do Castelo (Figura 14) e Marques da Silva (1869-1947) na Sociedade Martins Sarmiento. Considerado o estilo nacional, foi mesmo imposto em muitos concursos para obras arquitectónicas e, usado de tal modo exagerado que chegou a ser considerado *kitsch* nalguns casos.²⁴

*“O inventário das obras neo-românicas neste período é imenso, e ainda maior se torna se o multiplicarmos pelo isso indiscriminado dos tais elementos pululando numa inflação que só a moda explica – e a inconsciência dos proprietários e dos arquitectos ou dos mestres-de-obra, herdeiros abusivos dum vocabulário que encheram de erros de ortografia.”*²⁵

Ficou entre nós até 1930 articulado com a inserção de pormenores modernistas, uma vez que os bons arquitectos que trabalhavam neste estilo conferiam-lhe personalidade através do modo como usavam a gramática neo-românica.

²² Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 310-311

²³ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 311-312

²⁴ Cf. FRANÇA, José Augusto - *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, pp. 171-173

²⁵ FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 2, p. 181



Figura 15 – Ópera, 1860-75, Paris, de Charles Garnier



Figura 16 – Bibliothèque Nationale de Paris, 1858-68, Paris, de Henri Labrouste

Beaux-Arts e Labrouste

É um período de domínio do eclectismo, com uma arquitectura curiosa cheia de referências ideológicas, apesar do jogo neogótico estrito. Simultaneamente apareceram algumas iniciativas que recorriam aos estilos antigos aplicando-os de uma forma mais livre e ecléctica. Na mistura destes elementos numa só obra, descobrimos uma nova arquitectura individual. Foi em França que este eclectismo satisfaz as suas possibilidades mais significativas, após o “regresso à terra” da aristocracia tradicionalista promover uma arquitectura de “renascimento francês”, denominando-se, segundo Charles Garnier (1825-98) como o estilo “Napoléon III” (Figura 15).²⁶

Ao longo de todo o século XIX, o classicismo das Beaux-Arts mostrou-se bastante recorrente, principalmente através de dois arquitectos, François-Alexandre Duquesney (1790-1849) e Henri Labrouste (1801-75). Este último seguiu Blondel (1705-1774) na linha do neoclassicismo, depois de se formar na École des Beaux-Arts. Integrado na Academia Francesa durante cinco anos, Labrouste passou muito do seu tempo a estudar os templos gregos de Paestum, em Itália, sendo dos primeiros a alegar o facto de ter estudado tais estruturas. Em 1830 inaugurou o seu atelier, de modo a poder exercer os princípios que defendia, onde o ornamento derivava da construção, mantendo uma excelência estrutural.²⁷

Com o objectivo de acolher parte dos livros apreendidos pelo Estado francês em 1789, Labrouste foi designado, em 1838, arquitecto da Bibliothèque de Ste. Geneviève. Foi então criado um edifício experimental através de uma invulgar subtileza, onde o interior, completamente unsuspeito quando visto do exterior de pedra, é totalmente constituído por ferro, com a estrutura visível, que iremos descrever mais à frente. Esta biblioteca iria influenciar no desenho da Bibliothèque Nationale de Paris, em 1858-68, também ela de Labrouste, através da estrutura interna de ferro e do seu magnífico uso, desenvolvendo-o nesta obra (Figura 16). Também aqui o exterior é vedado por paredes maciças enquanto o interior é estruturado por colunas delgadas e altas que formam cúpulas abertas no seu topo

²⁶ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, p. 313

²⁷ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 17

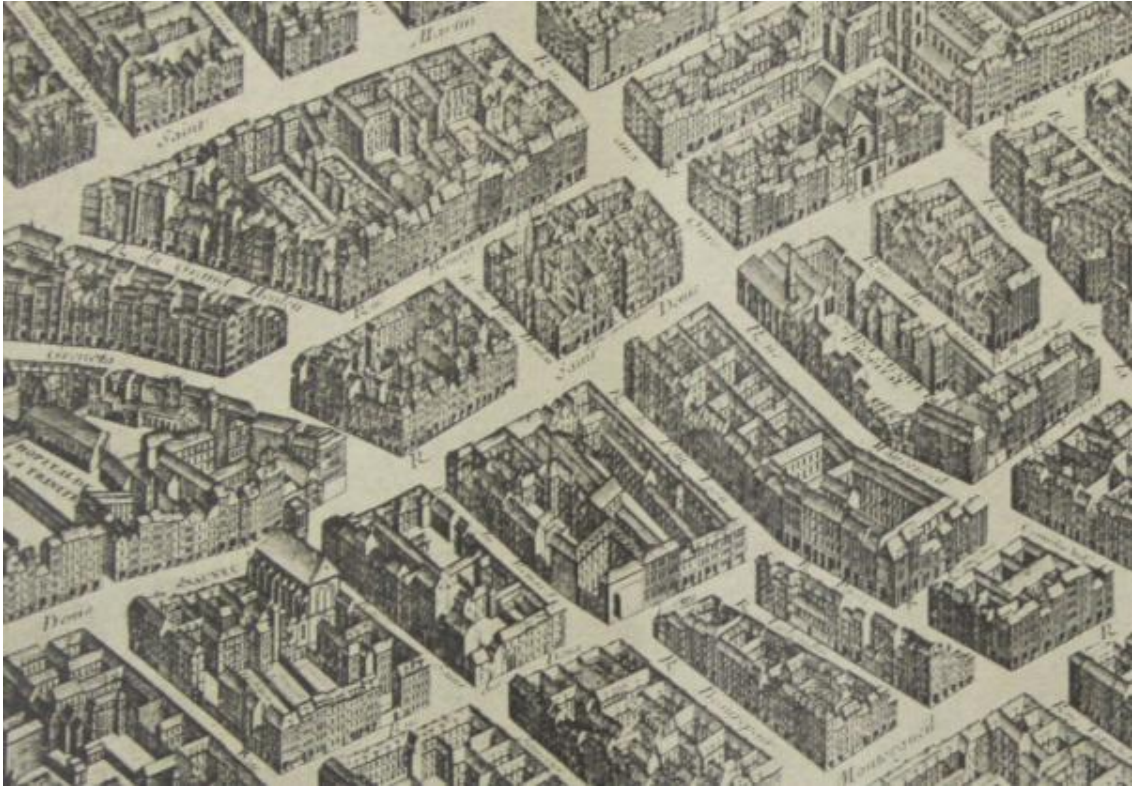


Figura 17 – Desenhos de Haussmann para Paris, 1853-70, Paris, de Georges-Eugène Haussmann



Figura 18 – a) Centro de Viena na primeira metade de 1800

b) Viena na segunda metade de 1800, depois da elaboração da Ringstrasse

e que garantem excelente luminosidade nas zonas de leitura.²⁸

A meio do século XIX, a herança neoclássica dividiu-se em duas linhas de desenvolvimento, embora estas estivessem estreitamente vinculadas: o classicismo estrutural de Labrouste e o classicismo romântico de Schinkel (1781-1841). Ambas tiveram que responder à sociedade, procurando criar novos tipos de edificação. As suas divergências baseavam-se principalmente na maneira de adquirir as qualidades representativas, uma vez que os classicistas estruturais tendiam a destacar a estrutura, como podemos ver nos anteriores Cordemoy (1631-1713), Laugier (1712-69) e Soufflot, enquanto os classicistas românticos tendiam a acentuar o carácter fisionómico da forma em si, antecipados por Ledoux, Boullée e Gilly (1772-1800). O classicismo estrutural continuou através de Choisy (1841-1909), Guadet (1834-1908) e, mais tarde, Perret (1874-1954).²⁹

Urbanismo

Na segunda metade do século XIX, com o capitalismo industrial, assistiu-se a um desenvolvimento das grandes cidades europeias e americanas, o que levou à multiplicação demografia urbana e à necessidade de acompanhar esta situação com trabalhos urbanos e grandes projectos. Isto acabou por comandar a arquitectura desse período, principalmente a ecléctica, que estaria mais ligada ao progresso e à riqueza citadinos.³⁰

Apoiado pelo ensino de composição da Escola de Belas Artes, Haussmann (1809-91) redesenha e transforma a capital francesa, abrindo novas avenidas, destruindo velhos bairros inteiros, numa criação de perspectivas funcionais e dotadas de cenografia (Figura 17). A cidade ganhou assim um carácter teatral, com novas pontes e cais, com edifícios públicos que enobreciam a cidade e onde as fiadas de prédios idênticos decoravam as ruas, sendo, no entanto, discretamente solenes no seu eclectismo clássico, modelos estes que durariam até à

²⁸ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 17

²⁹ Idem, pp. 18-19

³⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 105



Figura 19 – Politécnica, 1850-60, Zurique, de Gottfried Semper



Figura 20 – Avenida da Liberdade, 1879-86, Lisboa

primeira guerra mundial, e depois, com actualizações de pormenor.³¹

Na Áustria, o eclectismo vienense definiu-se através da elaboração da Ringstrasse, em 1857, desenhada sobre a linha das muralhas desaparecidas, num prolongamento elegante e solene de cinco quilómetros, com monumentos públicos e palácios, onde se avistavam edifícios nos vários revivalismos da época, como é o caso do Neoclássico e do Neogótico (Figura 18). Estes integraram-se e persistiram no discurso morfológico do historicismo vienense. Exemplo disso foi a arquitectura de Gottfried Semper, com o seu eclectismo de composição assentando nas estruturas renascentistas, elementos clássicos e românicos (Figura 19).³²

Em 1879, Lisboa foi animada com a abertura da Avenida da Liberdade, numa altura em que a arquitectura romântica ia sendo reduzida (Figura 20). Com o aumento da população para o triplo e com uma crise financeira, Lisboa estagnou artisticamente. Viu-se então, a necessidade de construir um novo tipo de edifício, o prédio de rendimento, destinado à burguesia, apesar de este tipo ser, normalmente, composto por maus quartos e má sanidade. Havia uma procura de estilo, que levava muitos arquitectos a copiarem estilos de um modo desenfreado. Contudo, a capital iria ser provida com alguns edifícios de gosto cosmopolita, trazidos por Norte Júnior (1878-1962) e Ventura Terra (1866-1919), somente no final do século XIX e início do século XX. A partir de 1900, Lisboa começou a crescer como uma cidade nova e luxuosa. Com os prémios Valmor, começou-se a distinguir a boa arquitectura, na condição de esta prover um revivalismo, com a intenção de começar a marcar uma regularidade de gosto. Assim, com a introdução de novas avenidas e novas imagens, foi-se perdendo o esquema pombalino, marcando a cidade com um novo gosto, que continuava a responder a uma burguesia. As casas nobres eram então substituídas por palacetes ou moradias.³³

A cidade do Porto viu um crescimento populacional de 140 mil habitantes em 1890 para mais 30 mil em 1900. No entanto, foi-se reestruturando a um ritmo diferente de

³¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 107

³² Idem, pp. 108-109

³³ Idem



Figura 21 – Avenida dos Aliados, 1914, Porto



Figura 22 – Gare d'Orsay, 1898-1900, Paris, de Victor Laloux

Lisboa, uma vez que conservou o carácter de aldeias agregadas até ao século XX, apesar de começarem a construir novos edifícios, como a Bolsa e a Estação de São Bento. Apenas em 1914, impôs a sua Avenida dos Aliados com edifícios “fim de século” de Marques da Silva (1869-1947) que seguiam o gosto Neo-românico, conferindo uma imagem rica e moderna à avenida (Figura 21). Marques da Silva acabou-se por ser considerado o arquitecto principal da Avenida dos Aliados devido aos vários projectos premiados nessa mesma avenida.³⁴

Novas técnicas e materiais

No final do século XVIII, o ferro começou a ser utilizado, essencialmente em Paris, como material de construção, tornando este emprego mais comum nas primeiras décadas do século seguinte, em estruturas de galerias cobertas, estufas e mercados. A pré-fabricação permitida pelo ferro garantia uma rapidez de montagem e a possibilidade de transportar os módulos edificáveis a longas distâncias. Foi nesta altura que Henri Labrouste usou, pela primeira vez, o ferro de um modo espectacular, na Bibliothèque de Ste. Geneviève de Paris, 1838-1850, empregando-o não só de um modo estrutural mas também estético, em função de valores decorativos tradicionais.

Apesar do aparecimento dos caminhos-de-ferro franceses ter acontecido na primeira metade do século XIX, foi na altura do Segundo Império e da III República que se ergueram as primeiras estações parisienses, como é o caso de Orsay de Laloux (1850-1937) (Figura 22), em 1898-1900, considerada a mais monumental e um desafio único, pois não havia nenhum método designado para expressar e articular a comunicação entre o edifício principal e os caminhos-de-ferro. Numa altura onde se vive um novo Império, do Napoléon-le-Petit, a arquitectura assume um prazer sumptuoso, como é o caso dos teatros do Chatelet (1859-62), dos palácios (“Grand e Petit Palais”) e a Ópera (1860-75), por

³⁴ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 111



Figura 23 – Grand Palais, 1900, Paris, de Girault, Deglane, Thomas e Louvet

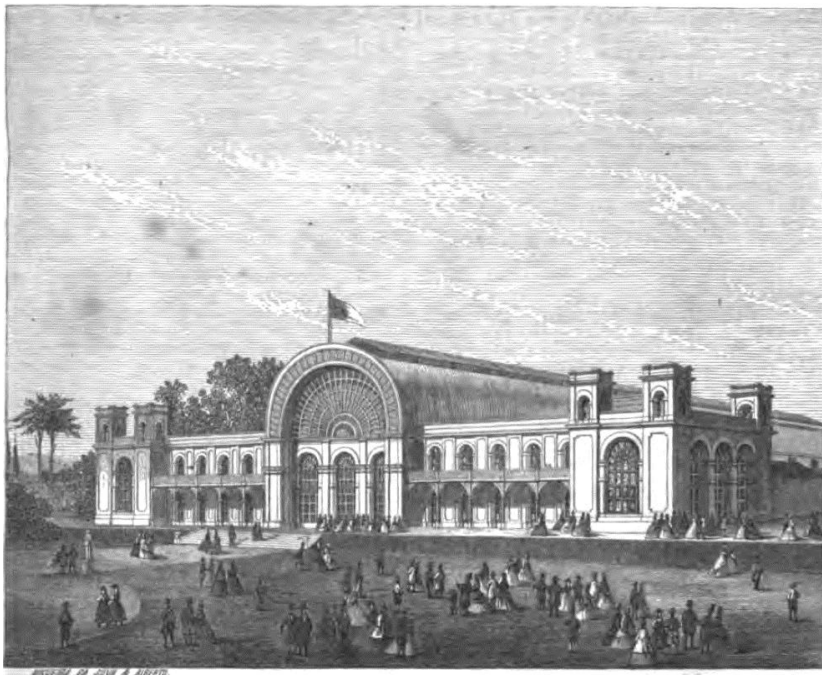


Figura 24 – Palácio de Cristal, 1965, Porto, de Thomas Dillen Jones

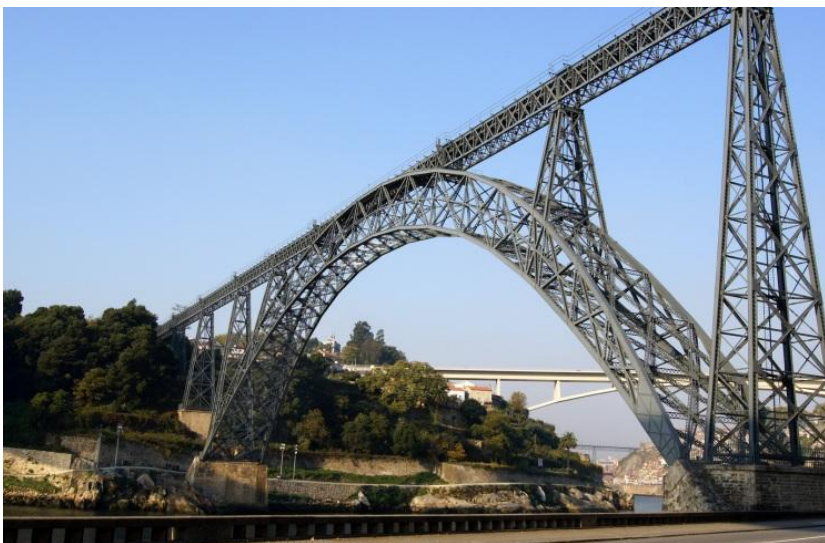


Figura 25 – Ponte D. Maria Pia, 1875-77, Douro, de Gustave Eiffel e Théophile Seyrig

Charles Garnier (Figuras 23 e 15).³⁵

Portugal também recebeu a arquitectura de ferro que crescia na Europa desde Setecentos, como foi o caso do Palácio de Cristal, no Porto, de 1865 (Figura 24). No entanto, a arquitectura de ferro portuguesa, na sua maioria, associava-se às estruturas locais, como era o caso do granito na zona do Porto.³⁶

Acompanhando as ambições dos construtores, as técnicas do ferro desafiava-os ao mesmo tempo que estas os promoviam, tentando bater records em cada construção, como foi o caso da estação de Orsay, com 173m de porte de vigas, ou a cúpula do Coliseu de Lisboa, em 1888, numa construção alemã, onde a utilização do material e a sua técnica foram alargadas. Animando as estruturas, os espaços ganharam coberturas transparentes de vidro.³⁷

O caminho-de-ferro, por sua vez, acabou por determinar e apressar o uso do ferro em pontes, devido à necessidade de atravessar os rios através de espaços mais amplos. Exemplo disso foi a ponte D. Maria Pia, no rio Douro, por Eiffel (1832-1923), sobre o plano de Théophile Seyrig (1843-1923), em 1875-77, com 160m de alcance (Figura 25). A disponibilidade de acesso barato depois de 1870 forneceu um material com o qual se alcançava uma solução para grandes amplitudes.³⁸

A grande obra da arquitectura de ferro foi, porém, uma torre de 300 metros de altura, desenhada por Eiffel, para a exposição universal de Paris em 1889, com a colaboração de Stephen Souvestre, tornando-se o emblema da cidade, num novo jogo estético que se impunha contra o eclectismo académico através de uma estrutura ágil e numa elegância formal (Figura 26).³⁹

Em 1896, Marques da Silva, acabado de chegar de França, desenhou para o Porto a Estação de São Bento (Figura 27). Embora o projecto inicial fosse marcado pela estrutura

³⁵ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 33

³⁶ Cf. FRANÇA, José Augusto - *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, pp.125-128

³⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 115

³⁸ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pp. 33-36

³⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, p. 116



Figura 26 – Torre Eiffel, 1889, Paris, de Gustave Eiffel



Figura 27 – Estação de São Bento, 1896-1916, Porto, de Marques da Silva



Figura 28 – Prédio na Rue Franklin, 1903, Paris, de Auguste Perret

de ferro, onde o hangar seria de ferro e vidro e de topo semicircular visível do exterior. Este corpo seria ladeado por duas torres com coroamento ornamental. No entanto, esta obra foi alterada para “*um edifício compacto, de estilização clássica, algo pesado na dignidade das suas massas – mas bom substituto urbano dum convento setecentista que se deitou abaixo*”⁴⁰.

Em França, sob a direcção de Haussmann, Coignet (1814-88) trabalhava com o betão armado na construção de esgotos e doutras estruturas públicas, mostrando estar familiarizado com o método de construção deste novo material. Em 1867, já se incluía no plano a construção de uma série notável de blocos de apartamentos de seis pisos, construídos em betão armado. Contudo, o desenvolvimento mais intenso deste material ocorreu entre 1870 e 1900 em trabalhos na Alemanha, Estados Unidos, Inglaterra e França. Apesar disto, teve que se esperar por François Hennebique (1842-1921) para explorar sistematicamente a técnica moderna do betão armado, demonstrando o seu sistema através da aplicação extensiva nas estruturas eclécticas da Exposição de Paris em 1900. A partir daí assistiu-se a um grande salto na construção em betão armado, que continuou em força através de Auguste Perret (1874-1954) e das suas estruturas totalmente em betão (Figura 28).⁴¹

Renovação arquitectónica

Para se perceber melhor a renovação arquitectónica moderna, devem saber-se as causas sociais que influenciaram esta mudança relativamente ao gosto, à técnica, às concepções visuais e ao programa de construções, assim como o factor económico, bastante importante nesta época.⁴²

Numa continuidade de linguagem, onde anteriormente a arquitectura se encontrava quase unicamente nos edifícios monumentais, vemos, no século XIX, construções como casas populares ou casas de campo de funcionários públicos com formas tradicionais criadas

⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 2, p. 162

⁴¹ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pp. 36-40

⁴² Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, p. 57

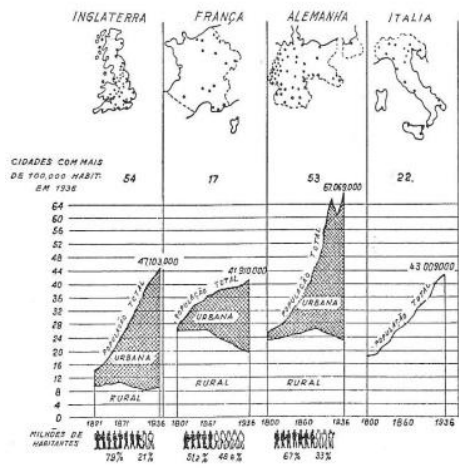


Figura 29 – Estudo sobre o aumento da população

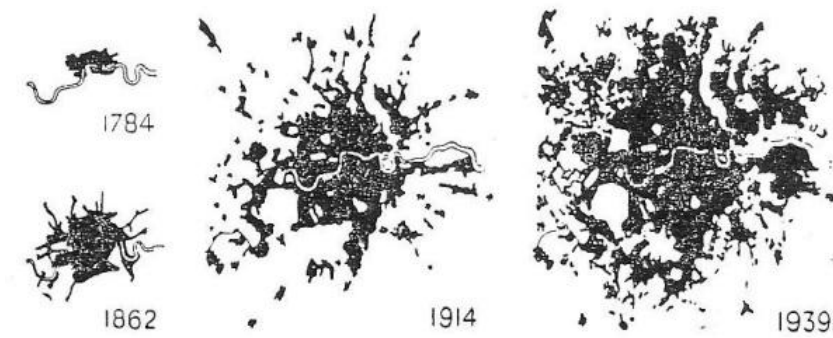


Figura 30 – Expansão de Londres



Figura 31 – Expansão de Roma

para temas áulicos. Só mais tarde se elaboraria uma linguística adequada para responder ao programa social da arquitectura contemporânea.⁴³

A população aumentava rapidamente e um grande número de pessoas rurais deslocou-se para os centros urbanos, alargando as cidades, destruindo o equilíbrio urbano estruturado nas épocas medieval e renascentista dos centros europeus e alterando a relação entre população urbana e rural (Figuras 29, 30 e 31).⁴⁴

Como foi anteriormente referido, a arquitectura do século XIX copiou os estilos do passado, misturando-os, sem uma preocupação do envolvente e ambiente, fosse cidade ou campo. Para além disso, tinham inventado uma decoração dos interiores que tornava árduo o trabalho doméstico, uma vez que era oportuna à acumulação de pó. As casas dos ricos não eram espaçosas, cómodas ou salubres, mantendo as referências estilísticas, demonstrando que nenhuma classe social possuía o sentido da arquitectura.⁴⁵

Ao mesmo tempo que a arquitectura do século XIX se relacionava com uma cultura, esta última conciliava-se com epidemias, romantismos, teorias de livre arbítrio, mito do homem livre e auto-suficiente, enquanto a máquina e a economia ascendiam predominantemente. Numa tentativa de escape intelectual surge William Morris (1834-96), numa luta contra as consequências negativas da industrialização e do urbanismo, recomendando contudo, dum modo anti-histórico, o retorno ao artesanato e ao campo. Acabou, no entanto, por reduzir o Arts and Crafts a um movimento decorativo (Figura 32). No final do século XIX, com o início do Art Nouveau, defendeu-se o funcionalismo, onde as formas deviam surgir da estrutura e do fim prático. A burguesia foi muito receptiva a este movimento, demonstrando-o na Exposição de Paris de 1900 e nos pormenores tardios da Secessão Vienense.⁴⁶

Com a ascendência da burguesia, os arquitectos respondiam a novos clientes, anónimos, poderosos, vizinhos das fábricas industriais e novos habitantes da cidade, criando metrópoles. Estes são todos os cidadãos com toda a sua complexidade psicológica e social. A

⁴³ Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 57-60

⁴⁴ Idem, pp. 57-63

⁴⁵ Idem, p. 63

⁴⁶ Idem, pp. 63-64



Figura 32 – Interior da Red House, 1859, Inglaterra, de William Morris



Figura 33– “Casa Vermelha”, 1859, Inglaterra, de Philip Webb



Figura 34 – Escola de Glasgow, 1899, Glasgow, de Mackintosh

arquitectura moderna surge com a consciencialização e pressão dos problemas urbanos, e os arquitectos modernos tornam-se arquitectos-engenheiros e arquitectos-urbanistas. A arquitectura e o urbanismo da cultura moderna chegaram já preparados pelo século XIX, principalmente no Norte da Europa onde a industrialização dominava mais e tinha consequências mais agravantes.⁴⁷

O impulso social está, portanto, nas origens do movimento moderno que veio desde o Arts and Crafts (Figuras 33 e 34) e que, através da sua simplificação somada ao carácter linear funcionalista que o Art Nouveau exigia, dotou uma renovação de gosto na sociedade. Simultaneamente houve uma compreensão de necessária revisão integral na revolução industrial e no urbanismo, relativamente ao vocabulário expressivo, à nova clientela e à economia do programa de edificações. Assim, apareceu uma nova arquitectura ao mesmo tempo que houve uma necessidade de uma nova liberdade espiritual, uma nova responsabilidade civil e uma nova sociabilidade. Este século XIX foi prolongado até à guerra de 1914, uma vez que esta desencadeou uma nova reflexão e uma nova cultura arquitectónica.⁴⁸

Arte Nova

No final do século XIX, surgiu repentinamente um novo estilo, a Arte Nova que se mostrou passageira e desajustada para obras de grande escala, mas que rapidamente se espalhou por vários países, variando também no seu nome conforme o país, sendo Art Nouveau em França, Bélgica e Alemanha, Stile Liberty em Itália, Jugendstil na Alemanha, Secession (Secessão) na Áustria e Modernismo em Espanha. O princípio comum aos arquitectos destes estilos era a rejeição dos estilos académicos que dominavam na altura, como o neogótico, neoclássico e o neobarroco, que consideravam pesados e pomposos.⁴⁹

⁴⁷ Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 64-66

⁴⁸ Idem, pp. 67-75

⁴⁹ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 318-320



Figura 35 – Capa de livro, 1883, de Arthur Mackmurdo

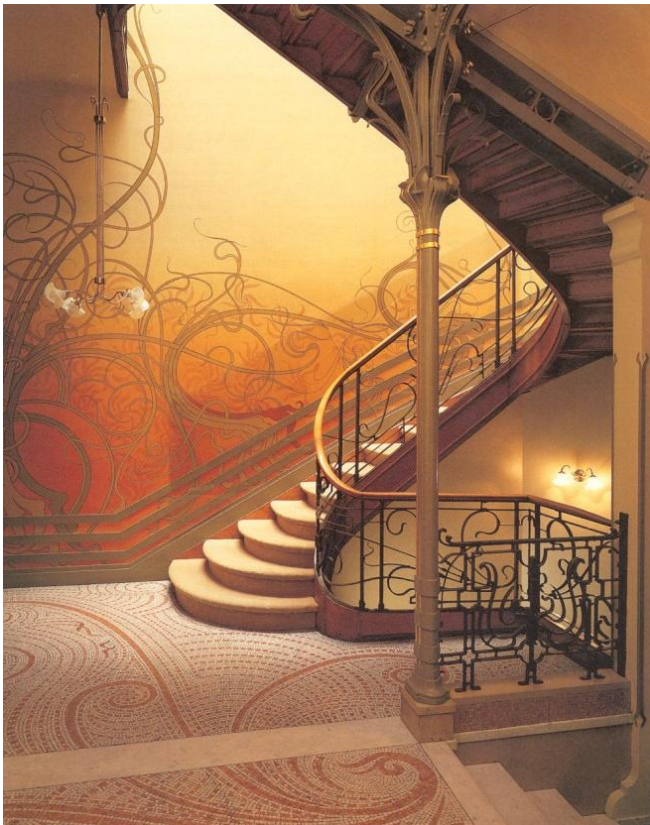


Figura 36 – Casa Tassel, 1892-93, Bruxelas, de Victor Horta

A Arte Nova foi bastante importante não só por ter apoiado uma libertação em relação às imitações estilísticas mas também por se ter propagado rapidamente unificando a linguagem do continente e por ter aceiteado a produção industrial, adequando-a nas suas obras, num apelo funcionalista. Com origem na pintura, a Arte Nova quase resultou num mero decorativismo, o que terá sido favorável nos amaneiramentos dos arquitectos do estilo (Figura 35).⁵⁰

“Os grandes arquitectos sabem transformar um elemento pictórico e plásticos numa realidade espacial.”⁵¹

Assim, e apesar da adesão à máquina, o sistema decorativo da Arte Nova, com o seu naturalismo florido e o seu carácter linear, não mantinha o seu valor na produção em massa pois fundamentava-se demasiado no toque pessoal do artista (Figura 36).⁵²

Este estilo dividia-se em duas categorias principais: a rectilínea e a curvilínea, esta última dominante em França, Bélgica e Alemanha, assemelhando-se ao Rococó, era essencialmente decorativa e recorria a formas naturais como a serpentina, a linha ondulante, a espiral, a gravilha e curvas leves, duplas ou triplas. Estes elementos eram representados no novo material, o ferro, trabalhando-o de modo excepcional segundo ordem de alguns arquitectos. Noutro ponto europeu, Viena inspirava-se não no Rococó mas numa variante do estilo império, o Biedermeier, utilizando linhas rectas e aplicando, nas superfícies simples, ornamentação de laivos requintados.⁵³

Secessão Vienense e Otto Wagner

Otto Wagner (1841-1918), professor da Academia de Viena desde 1894, recomendava o uso das lajes, dos planos livres e das superfícies nuas na Áustria. Através da experiência de trabalho no estilo do primeiro renascimento toscano, Wagner atingiu o ideal

⁵⁰ Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 90-93

⁵¹ ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, p. 93

⁵² Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 94-103

⁵³ Cf. SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, p. 320



Figura 37 – Estação do Metropolitano, 1899, Viena, de Otto Wagner



Figura 38 – Casa da Majólica, 1898, Viena, de Otto Wagner

figurativo. O gótico deu sentido à linha funcional da Arte Nova, o estilo românico e o renascentista sugeriam a consciência e a reconquista do plano.⁵⁴

Em 1894 Wagner construiu, de um modo completamente híbrido, uma capela mortuária no mesmo ano que traçava o plano urbanístico do metropolitano periférico de Viena de um modo contemporâneo e construía algumas estações para o mesmo que seriam retomadas por Hoffmann (Figura 37).⁵⁵

Wagner sentiu-se ligado a duas tendências opostas, ao temperamento técnico, próximo de engenheiro, caminho que mais tarde Loos (1870-1933) retomou, e à sensibilidade artística com influência da fantasia exótica de Olbrich (1867-1908). Houve uma coerência com a primeira época moderna ao mesmo tempo que aderiu ao movimento juvenil, a Secessão Vienense.⁵⁶

Este movimento, fundado em 1897, era presidido por Gustav Klimt (1862-1918), criador de modas decorativas, e por duas outras personalidades arquitectónicas, Joseph Olbrich e Josef Hoffmann (1870-1956), opondo-se à obra historicista do Ring. Este movimento estava próximo da arquitectura belga de Horta (1861-1947) e de Hankar (1859-1901), da alemã de Van de Velde (1863-1957) e da inglesa de Mackintosh (1868-1928), que tiveram obras expostas nesse ano em Viena.⁵⁷

Numa altura em que o crescimento da Áustria criava uma base para que um número crescente de famílias seguisse um estilo de vida aristocrático, através dos burgueses ricos e dos funcionários bem situados, a cultura tornava-se acessível a todos, algo que estava bastante consciente neste movimento. Wagner, devido à sua educação politécnica, estava ao corrente das realidades técnicas e sociais da época enquanto a sua imaginação radical se encontrava com as reacções radicais dos seus talentosos alunos, Olbrich e Hoffmann, juntando-se à Secessão em 1899 após ter demonstrado uma fachada em abstracção desenhada em majólica na sua Casa dos Azulejos em Linke Wienzeile (Figura 38).⁵⁸

⁵⁴ Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 106-107

⁵⁵ Idem, p. 107

⁵⁶ Idem, p. 108

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pp. 79-80



Figura 39 – “Hochzeitsturm”, 1901, Darmstadt, de Joseph Maria Olbrich



Figura 40 – Pavilhão Hospitalar, 1903, Purkersdorf, de Josef Hoffmann

Olbrich, definido como o arquitecto-pintor, marcou a Secessão com um luxo discreto e clássico, visível em Darmstadt (Figura 39), dotando os edifícios de elementos agressivos que impressionavam o público, marcando uma juventude optimista. Mais tarde, em 1908, Olbrich mudou-se para Dusseldórfia e após os arrebatamentos caprichosos da Secessão, a sua arquitectura virou-se para uma planimetria cerrada, uma temática ordenada e tendências góticas, com equilíbrios estritos e duros.⁵⁹

Hoffmann, em 1903, aproximou-se do estilo de Wagner no desenho clássico e austero do pavilhão hospitalar de Purkersdorf (Figura 40). Mais tarde, Hoffmann homenagearia a estética simbólica da Belle Époque com a decoração clássica do Palais Stoclet (Figura 41). Aqui, encontramos também, um jogo livre de volumes onde, por oposição ao sentido de espessura de Berlage (1856-1934) e Wagner, é a linha que divide e enquadra as paredes, não permitindo que a união das paredes acuse a consistência estática das massas, alcançando a superfície através da linha. Se Wagner e Berlage influenciaram a linguagem dos planos livres de Mies van der Rohe, foi Hoffmann que antecipou o gosto das superfícies diáfonas de Le Corbusier (1887-1964).⁶⁰

Wagner, enquanto teórico, acreditava na fachada como expressão da função do edifício e na ornamentação controlada mas não banida. Acreditava também que a arquitectura tinha que se integrar no tecido urbano e adaptar à vida moderna. A Secessão parecia responder aos seus ideais através das paredes lisas, das janelas abundantes e do recurso frequente a novos materiais como o metal e o vidro. Exemplo disso é a Igreja do Asilo de Steinhof (1905) com os seus elementos metálicos, mosaicos e vitrais de destacados artistas austríacos, que abordaremos mais à frente.⁶¹

A partir de 1901, Wagner adopta um estilo mais maduro, chegando mesmo a uma elegância técnica e um revestimento cuidadoso visível na sua obra da Kaiserbad, em 1906, com um estilo tectónico influenciado por Hoffmann. No entanto, ao contrário dos seus alunos que projectavam para uma utopia simbolista na procura da redenção estética do homem, Wagner sempre teve em conta a realidade do presente melhor. Exemplo disso foi o

⁵⁹ Cf. ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*, pp. 108-110

⁶⁰ Idem, pp. 111-113

⁶¹ Cf. Sutton, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente*, pp. 322-323



Figura 41 – Palais Stoclet, 1909-14, Bruxelles, de Josef Hoffmann



Figura 42 – Villa II, 1912-13, Hütteldorf, de Otto Wagner

seu plano Grosstadt em 1910, racionalmente planificado e realizável, projectado como um futuro metropolitano, de modo a transformar a uniformidade em monumentalidade.⁶²

Em 1912 dá-se o fim da Secessão através da villa II de Wagner em Hütteldorf, encerrando o movimento como tinha começado, com o vigor da sua austeridade extrema mas elegantemente proporcionada (Figura 42).⁶³

⁶² Cf. Frampton, Keneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p.84

⁶³ Idem, pp. 84-85

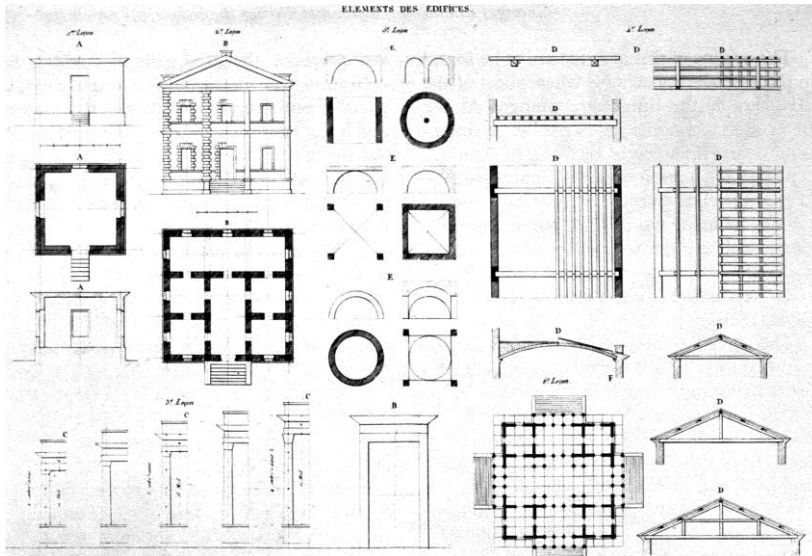


Figura 43 – Elementos de Construção, 1823, de Jean Nicolas Louis Durand

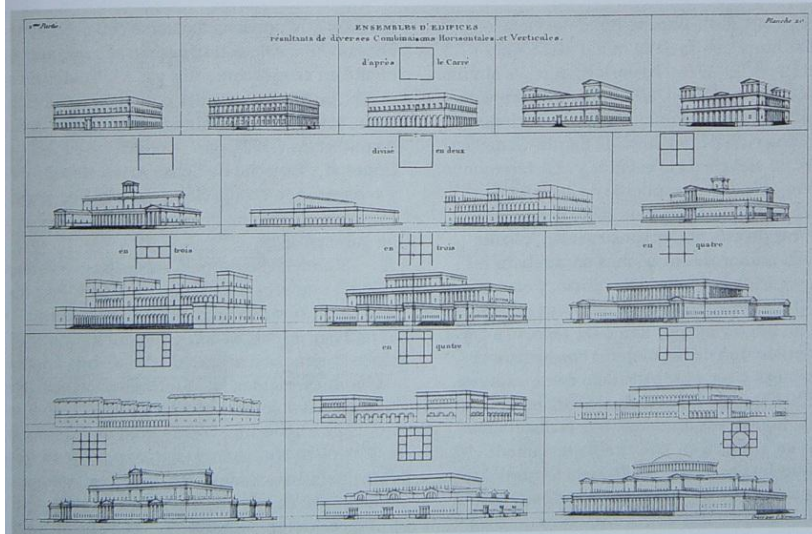
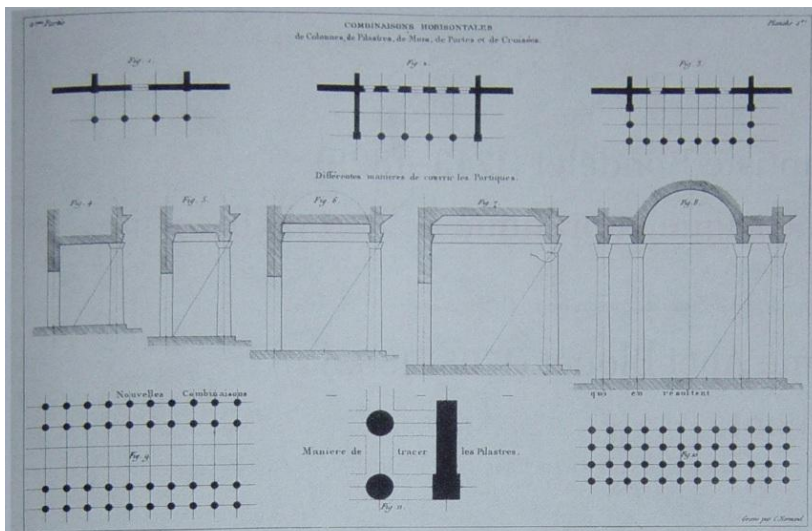


Figura 44 – “Précis des leçons à l’Ecole Polytechnique”, 1805, de Jean Nicolas Louis Durand

Formação de Marques da Silva

Em 1889, após perder o concurso para pensionista em países estrangeiros na classe de arquitectura para Adães Bermudas (1864-1948), Marques da Silva parte para Paris para se formar no atelier de Victor Laloux. Esta formação parisiense baseava-se no sistema Beaux-Arts, segundo os academistas franceses, algo que foi coerente com a arquitectura posterior do arquitecto, assim como no ensino. Na base da arquitectura Beaux-Arts estão alguns teóricos clássicos franceses que se tornaram importantes na formação de Marques da Silva, como Jean Nicolas Louis Durand, Auguste Choisy e Julien Guadet. Como tal será necessário compreender essas mesmas referências e a sua proximidade na arquitectura de Marques da Silva em Portugal.⁶⁴

Jean Nicolas Louis Durand

Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) alcançou a Europa pós-revolucionária, numa altura em que a era napoleónica exigia estruturas úteis que mostrassem uma grandeza e uma autenticidade apropriadas ao melhor preço possível, através do livro “Précis des leçons à l’École Polytechnique” (1802-1809) onde reduziu as ideias extravagantes do seu mestre Ledoux a uma tipologia normativa e económica da construção. Assim, estabeleceu uma metodologia universal da edificação que respondia ao Código de Napoleão criando

⁶⁴ Cf. CARDOSO, António - *O Arquitecto Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, pp. 35-39

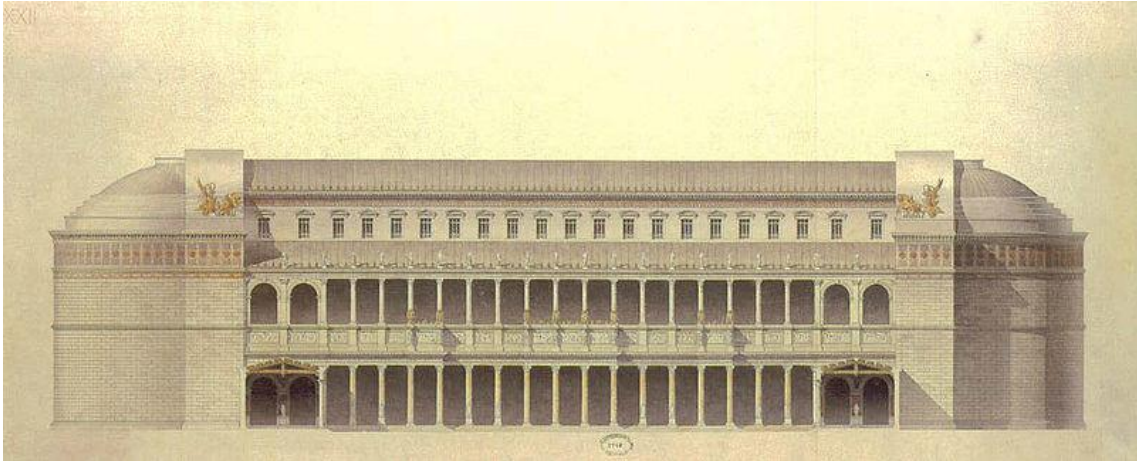


Figura 45 – Desenho de reconstrução da Basilica Ulpia, 1867, de Julien Guadet

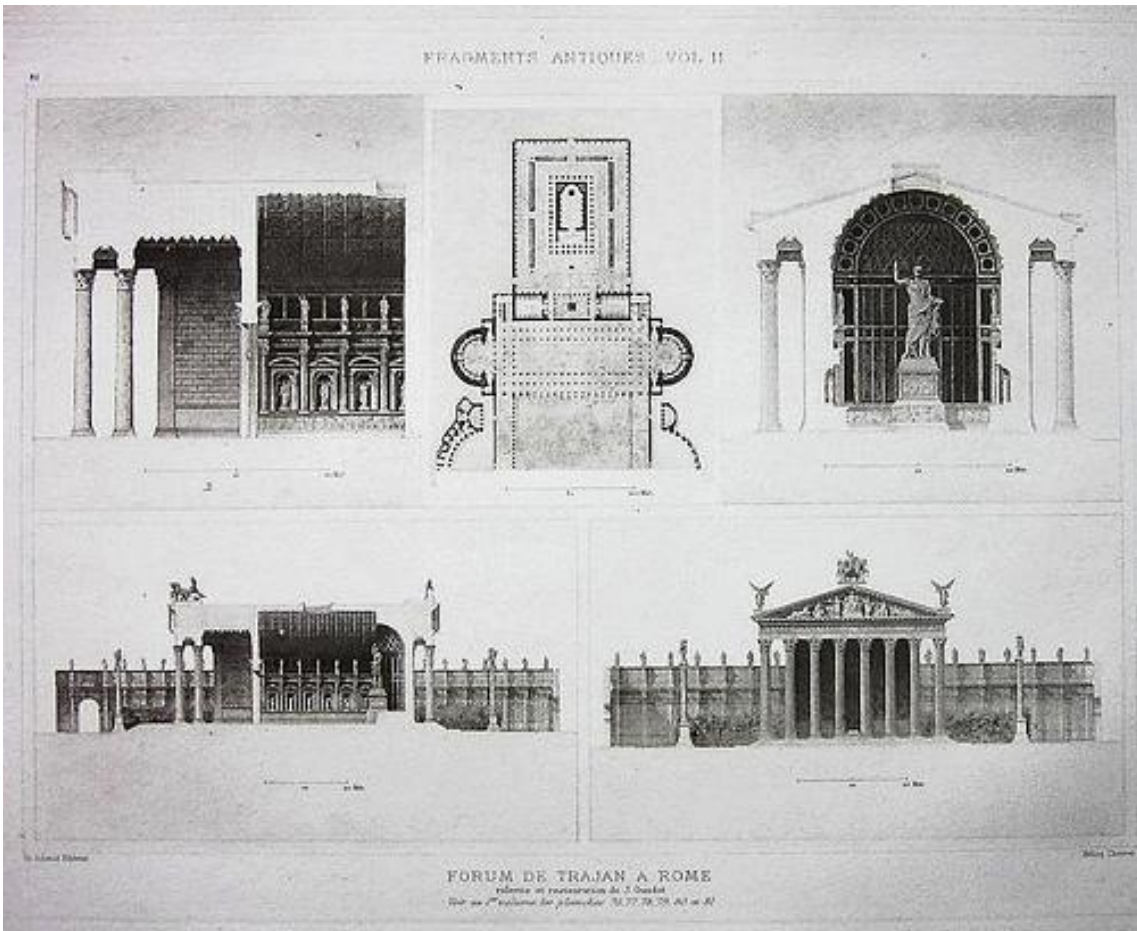


Figura 46 – “Memoire de la Restauration du Forum de Trajan”, 1867, de Julien Guadet

estruturas económicas e apropriadas através da troca modular de uns modelos fixos de planos e uns alçados alternativos, onde o importante seria manter as proporções das ordens utilizadas. Esta metodologia, concebida por formas clássicas, determinava a acomodação de programas novos como os mercados, as bibliotecas e quartéis para o Império napoleónico, respondendo às novas exigências sociais e servindo-se da crescente especialização da arquitectura e da engenharia através de novas técnicas (Figuras 43 e 44).⁶⁵

Na qualidade de professor da Politécnica parisiense, rapidamente transmitiu as suas teorias pelos academistas franceses, numa altura em que, com os ensaios e teorias a encadear França e Itália de um modo abundante, ligavam as Academias por toda a Europa Ocidental, tornando o sistema neoclássico coerente pelas várias regiões.⁶⁶

Este sistema criado por Durand manteve-se e foi, posteriormente, adoptado pelas Beaux-Arts, chegando mesmo à formação académica de Marques da Silva.

Julien Guadet

Julien Guadet (1834-1908) foi aluno de Labrouste, com quem começou a estudar a arquitectura clássica, como os templos gregos em Paestum, Itália. Influenciado pelos gregos, que começavam a ser estudados e compreendidos correctamente, Guadet aproximou-se da ideia grega de que o edifício e o terreno envolvente formam um conjunto, onde cada elemento arquitectónico é simétrico e cada grupo é tratado como uma paisagem, num equilíbrio de massas (Figura 45).⁶⁷

Em 1902 escreveu o seu ensaio “Eléments et théorie de l’architecture” onde debateu-se sobre a composição de estruturas, procurando uma normativa através de elementos tecnicamente actualizados e que estabelecessem eixos de simetria de acordo com a tradição da composição axial. Assim, Guadet preparou o caminho para estabelecer regras de

⁶⁵ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p.15

⁶⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*, pp. 17-18

⁶⁷ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 19

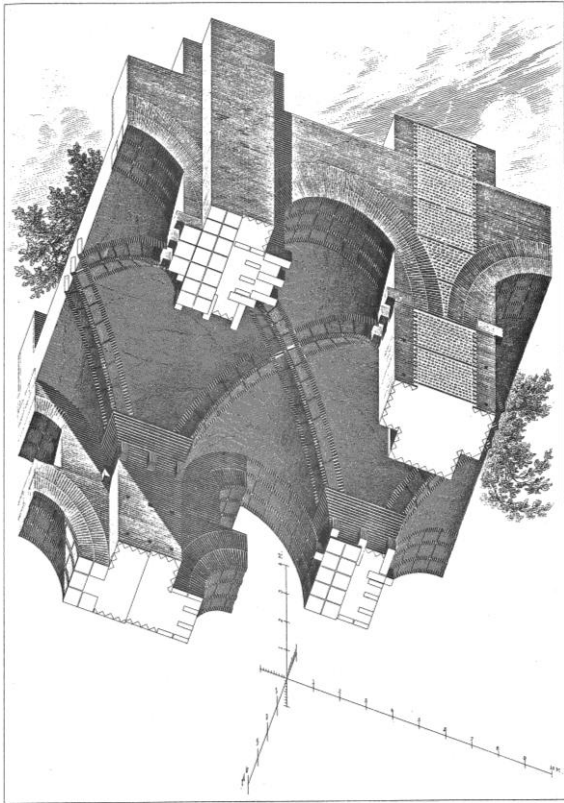


Figura 47 – Axonometria, 1873, de Auguste Choisy

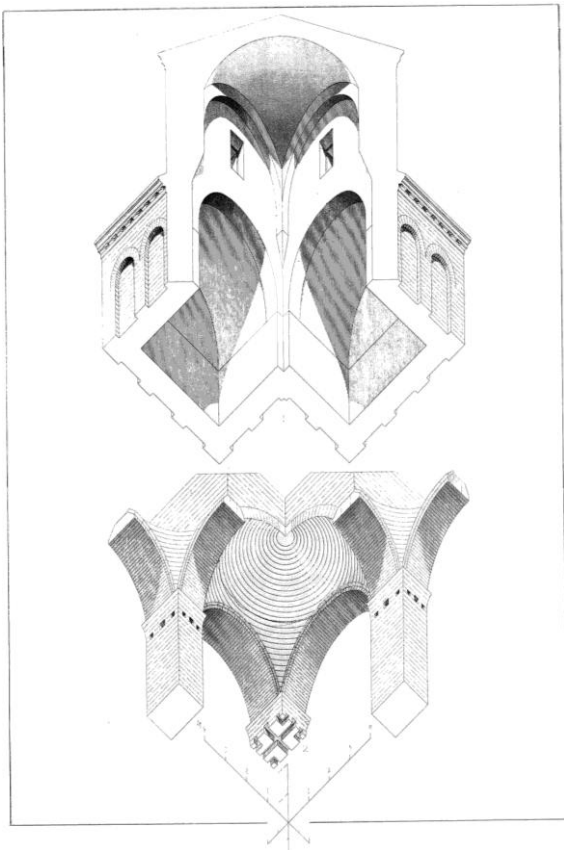


Figura 48 – Axonometria, 1883, de Auguste Choisy

composição que partiam de proporções gerais para proporções mais específicas (Figura 46).

68

Apesar da sua teoria, as suas obras não foram tão radicais, como foi o caso do Hôtel des Postes (1880), em Paris. No entanto, foi visível a relevância dada ao programa e à interpretação expressiva e compositiva bem como aos materiais, tecnologia e construção para definir o projecto. Guadet recusou-se a imitar a arquitectura do passado, a codificação estilística e a determinação prévia de procedimentos compositivos rígidos.⁶⁹

Como professor de Teoria da Arquitectura na École des Beaux-Arts entre 1894 e 1908, Guadet influenciou os seus alunos Auguste Perret e Tony Garnier (1869-1949), assim como Marques da Silva, com os princípios por si defendidos.⁷⁰

Auguste Choisy

Em 1899, o engenheiro Auguste Choisy (1841-1909) publicou a “Histoire de l’architecture” defendendo que a base da arquitectura é a construção e que as transformações estilísticas que se fizeram notar são apenas os resultados do desenvolvimento tecnológico e não uma representação da moda. Defendia ainda que as inspirações dos grandes arquitectos do passado surgiram da sugestão de construção.⁷¹

Com o objectivo de demonstrar a determinação estrutural falada na “Histoire”, Choisy fez ilustrações, através de projecções axonométricas onde correspondiam planta, secção e alçado numa só imagem gráfica, que revelavam a essência de uma forma. Estas ilustrações acabam por reduzir a arquitectura que representava a pura abstracção que, em conjunto com o resto das informações estudadas por ele, ajudou a considerar Choisy como

⁶⁸ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 19

⁶⁹ Cf. PEREIRA, Claudio Calovi - *Teoria Acadêmica e Projeto Arquitectônico : Julien Guadet e o Hôtel Des Postes de Paris (1880)*

⁷⁰ Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 19

⁷¹ Idem, p. 108



Figura 49 – Gare d'Orsay, 1898-1900, Paris, de Victor Laloux



Figura 50 – Gare d'Orsay, 1898-1900, Paris, de Victor Laloux

um pioneiro do Movimento Moderno que apareceria no início do século XX. (Figuras 47 e 48)⁷²

Enfatizando as arquitecturas grega e gótica no seu livro, Choisy acabou por racionalizar os ideais destes estilos no final do século XIX e achou lógica a transposição da estrutura gótica, em coerência com os elementos gregos, como a ordem dórica que seria de pedra, para formas em madeira.⁷³

Choisy focava-se principalmente no grego e no gótico, seus estilos de eleição, acabando por ser um teórico influente no racionalismo clássico, na mesma linha de Guadet e de Labrouste, que haviam sido antecipados por teóricos de XVIII, como Cordemoy e Laugier. Defendeu ainda que o envigado grego seria um precedente clássico às estruturas que apareceriam em betão. Professor na Ecole des Ponts et Chaussées, Choisy acabava por influenciar vários discípulos como foi o caso de Auguste Perret, que, na “Histoire de l’architecture” encontrou uma técnica definitiva para a fabricação e desenho de estrutura de betão armado, algo que utilizou na sua arquitectura que demonstrava também a adaptação da caracterização do gótico de Choisy a uma arquitectura de vigamento e enchimento em betão armado, num ajuste de estilos e formas antigas a novos materiais.⁷⁴

Formação com Laloux e Dutert

Quando, em 1889, Marques da Silva partiu para estudar em Paris, onde a formação seguia a academia das Beaux-Arts, ficou no atelier de Victor Laloux (1850-1937) e Ferdinand Louis Dutert (1845-1906). Laloux, por sua vez, tinha sido discípulo de Jules André (1807-1869), um dos primeiros arquitectos franceses a criar um atelier oficial segundo a reforma de 1867. Este último conseguiu formar os seus discípulos segundo o bom senso e respeito pelos modelos da Antiguidade e Renascença, procurando e estudando

⁷² Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 18

⁷³ Idem

⁷⁴ Idem, p. 108



Figura 51 – Galeria das Máquinas, 1889, Paris, de Ferdinand Dutert



Figura 52 – Galeria das Máquinas, 1889, Paris, de Ferdinand Dutert

a simplicidade na composição através de uma planta muito cuidada. Tal é visível em Marques da Silva que, muito influenciado por André através da formação com Laloux, segue este princípio de cuidar religiosamente da planta, dedicando-se atenciosamente ao seu estudo.⁷⁵

Seguindo o percurso de André, Laloux manteve os valores de precisão e delicadeza do mesmo, com um grande sentido de adaptação às tendências e aptidões, de amplo e de grandioso, algo que chegaria ao seu discípulo, Marques da Silva, como iremos verificar nos casos de estudo.⁷⁶

Marques da Silva transmitia, também, aos seus alunos o que tinha aprendido com os mestres parisienses manifestando, segundo A. Viana de Lima (1913-1991), um grande interesse pelo uso de estruturas de ferro, algo que lhe tinha chegado de influência de Victor Laloux e de Ferdinand Louis Dutert e que era visível nas construções metálicas que Marques da Silva realizava emanando beleza.⁷⁷

Enquanto Laloux demonstrou os seus conhecimentos na audaciosa estrutura metálica da Gare D'Orsay (Figuras 22, 49 e 50), que demorou menos de dois anos a ser construída, de modo a ser inaugurada na Exposição Universal, Dutert, que foi um dos grandes impulsionadores das construções em ferro, realizou a célebre Galeria das Máquinas em colaboração com o Engenheiro Victor Contamin (1840-1895), numa extensa obra de 420 metros de comprimentos por 115 metros de largura e 45 metros de altura, obra que impressionou Marques da Silva e da qual, segundo A. Viana de Lima, ele tanto gostava de falar, sendo esta obra de Dutert uma inquestionável referência para ele (Figuras 51 e 52).⁷⁸

Quando Marques da Silva voltou para Portugal manteve as ligações francesas, tanto na sua arquitectura, que repercutirá a cultura francesa absorvida por Marques da Silva enquanto estudante parisiense, servindo de sistema de referência, de pauta e norma ou de

⁷⁵ Cf. CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 44

⁷⁶ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 15

⁷⁷ Cf. LIMA, A. Viana de - *Marques da Silva, arquitecto, 1869-1947*, pp. 34 e 35

⁷⁸ Idem



Figura 53 – Galerias Lafayette, interior, 1895-1909, Paris, de Georges Chédanne e Ferdinand Chamut



Figura 54 – Galerias Lafayette, exterior, 1895-1909, Paris, de Georges Chédanne e Ferdinand Chamut

resposta à vida social, como nas amizades que se conservaram através de René Binet (1866-1911), arquitecto da Porta monumental da Exposição de Paris, 1900, de Georges Chédanne (1861-1940), autor da Embaixada de Paris em Viena de 1905 e das Galerias Lafayette entre os anos 1906 e 1908, e de Ferdinand Chamut (1872-1948), autor do Panorama transiberiano da Exposição de Paris de 1900 e arquitecto das Galerias Lafayette em 1909 (Figuras 53 e 54).⁷⁹

Proximidade da formação parisiense com a sua arquitectura: *Un Palais pour une Faculté des Sciences* e a Sociedade Martins Sarmiento

Embora realizasse o seu trabalho em Portugal, Marques da Silva nunca se afastou dos ensinamentos adquiridos no atelier de Laloux segundo a academia da Beaux-Arts. Tal é visível numa comparação atenta entre os trabalhos realizados em Paris e as obras feitas em Portugal, como iremos fazer com *Un Palais pour une Faculté des Sciences*⁸⁰, desenhado em 1890 e a Sociedade Martins Sarmiento, obra realizada em Guimarães no início do século seguinte.

Embora ambas abriguem programas funcionais diferentes, um olhar sobre as plantas (Figuras 55 e 56) faz perceber a utilização do mesmo sistema compositivo que realçava um primeiro plano junto à fachada da rua que não só faria o contacto com o exterior como teria uma grande importância para o programa, albergando uma grande sala que, na Sociedade Martins Sarmiento, representaria o Salão Nobre, no primeiro andar do edifício. A espessura da parede deste bloco do edifício será também algo a comparar uma vez que, em ambos os desenhos de plantas, verificamos ser mais expressivo do que o resto do edifício, evidenciando a importância da profundidade dada à fachada principal num jogo de planos.

⁷⁹ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 69

⁸⁰ Nesta comparação teremos em conta apenas o representado nas plantas e perfis que apresentamos, uma vez que o edifício parece continuar tanto lateralmente como na parte traseira.

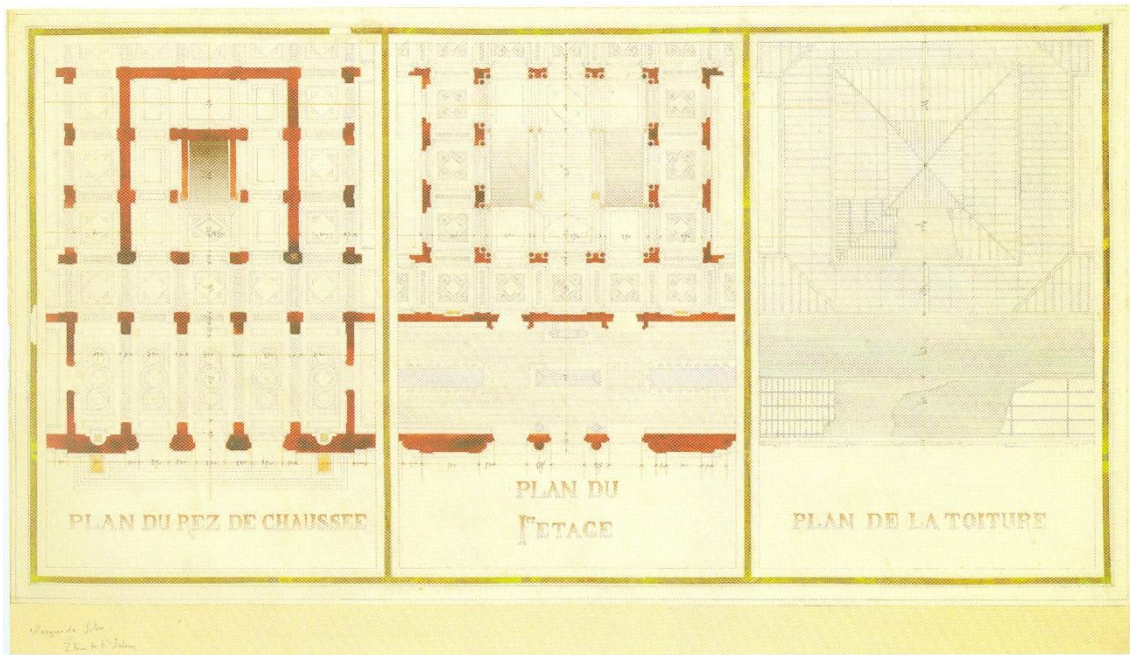


Figura 55 – Planta de Un Palais pour une Faculté des Sciences, 1890, de Marques da Silva

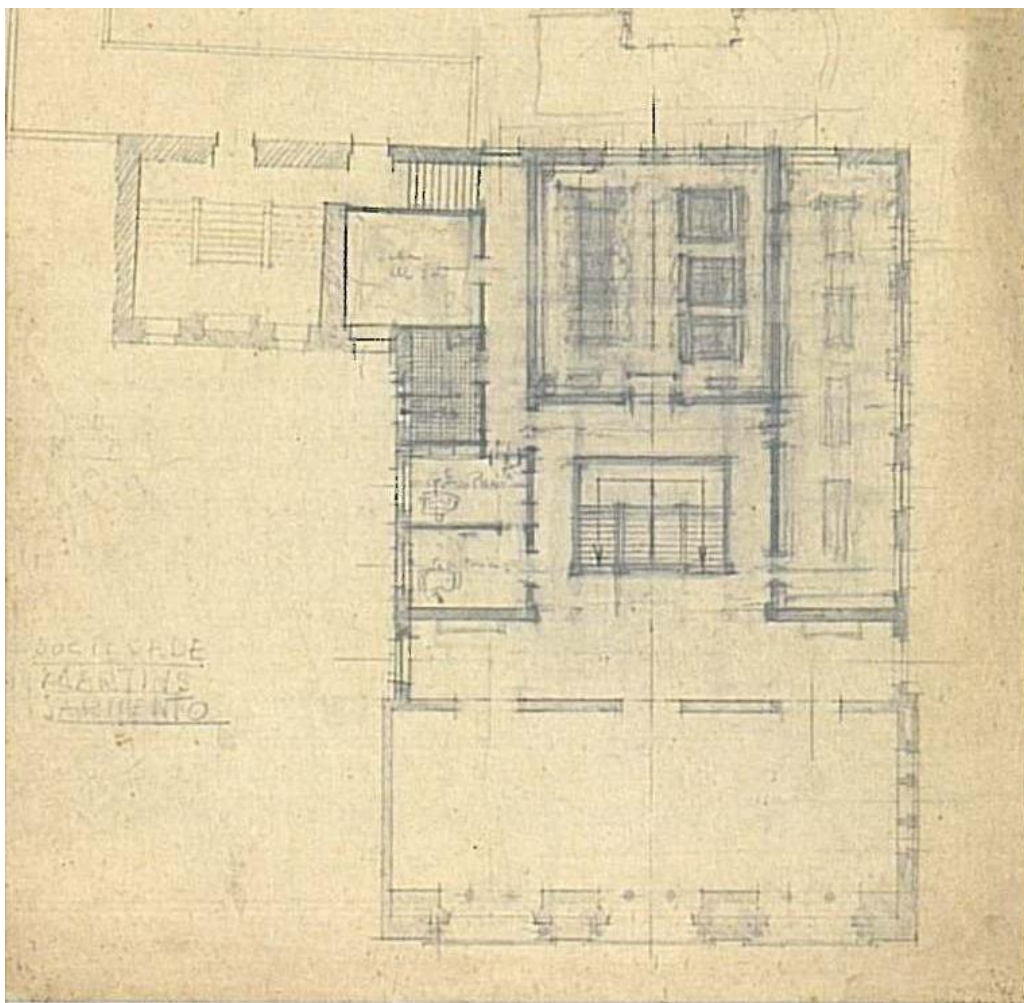


Figura 56 – Planta da Sociedade Martins Sarmiento, Dezembro 1935, de Marques da Silva

Outro ponto comum e muito importante em ambas as plantas é a escada como elemento central do edifício e como eixo da axialidade. A escadaria, visível desde a entrada, faz com que o espectador seja levado a subir até ao primeiro andar, onde se encontra o programa principal do edifício. Ambas as escadarias iniciam-se com um lanço dividindo-se, depois, em dois que aparecem laterais ao primeiro, abrindo-se numa galeria que rodeia as escadas e que distribui para o restante programa do primeiro andar. Esta mesma galeria separa o volume que contém o salão principal do resto do programa e acaba por servir como um vestíbulo.

Embora as aberturas para o salão principal não coincidam e os pilares que separam a escadaria da galeria sejam em menor número na Sociedade Martins Sarmento, o que poderá estar relacionado com o material aqui usado, o betão, como resposta ao desenvolvimento tecnológico, nota-se a utilização de uma estrutura ritmada em ambos os casos.

Apesar das visíveis semelhanças, é de notar as divergências em resposta ao programa pedido, como verificamos no piso de entrada, onde, na Sociedade Martins Sarmento, deixa de ser um espaço aberto em toda a sua largura, formando duas salas laterais ao vestíbulo de entrada e abrindo salas-museus laterais à escadaria, mantendo, no entanto, as colunas a separar o vestíbulo da escadaria principal, embora em menor número. No piso superior, posterior à galeria que envolve a escadaria também foi necessário fechar o espaço criando salas para o programa pedido. Isto poderá ser explicado pelo tamanho do edifício, uma vez que a Sociedade Martins Sarmento é um edifício pequeno comparativamente aos edifícios parisienses da época que abrigavam programas parecidos ou que se desenvolviam através de um desenho próximo destes.

Nos alçados (Figuras 57 e 58) verificamos a intencionalidade de mostrar os diferentes pisos, onde o primeiro piso é evidenciado, de modo a demonstrar que é aí que se encontra o programa principal do edifício. O rés-do-chão apresenta-se então com aberturas menores, relativamente às do primeiro andar, mantendo a entrada centralizada, apesar de na Faculdade das Sciences aparecerem três portas de entrada e na Sociedade Martins Sarmento existir apenas uma, com três pequenas janelas de cada lado da porta principal. É de reparar que em

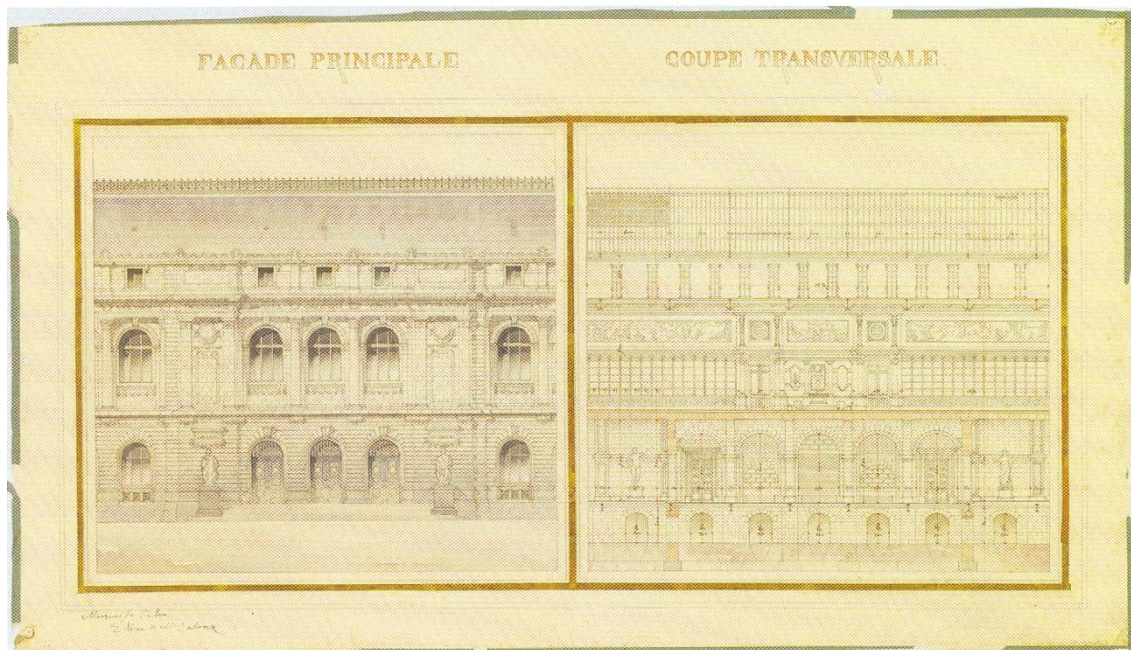


Figura 57 – Alçado de Un Palais pour une Faculté des Scienses, 1890, de Marques da Silva

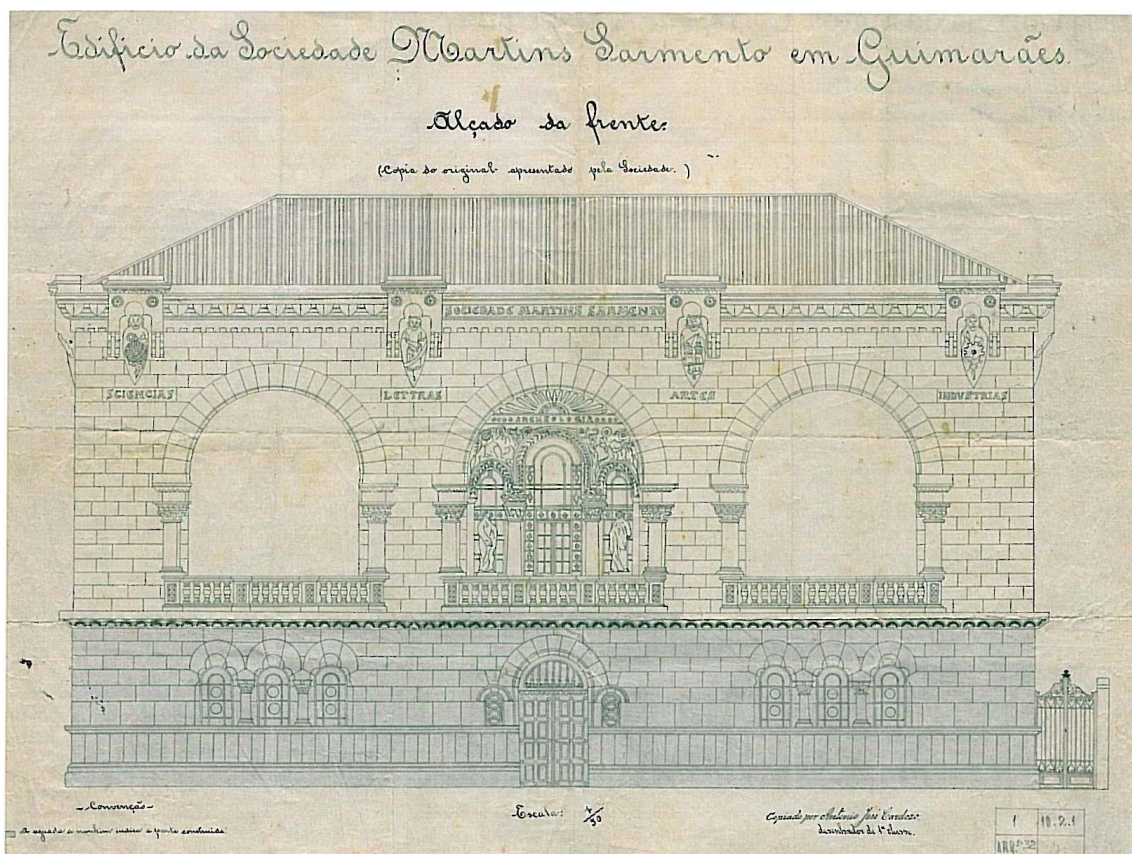


Figura 58 – Alçado da Sociedade Martins Sarmento, 1903, de Marques da Silva

ambos os casos as aberturas apresentam o desenho de volta perfeita, algo que remete para uma arquitectura clássica.

A separação entre o rés-do-chão e o primeiro andar é feita através de uma cornija contínua ao longo da fachada, que é realçada pelo tratamento diferenciado entre os dois andares: o superior é feito com um tratamento mais cuidado. Além disso, as aberturas têm um tratamento diferente: apresentam elementos ornamentais mais exuberantes comparativamente às aberturas do piso inferior. Embora os janelões do primeiro andar dos edifícios sejam tratados de modos diferentes, é notória a intencionalidade de manter um desenho tripartido, com profundidade através da transposição de planos e da utilização de colunas. Estas estão colocadas de maneira diferente nos edifícios, na Sociedade Martins Sarmiento apoiam a arcada e na Faculté des Sciences aparecem no espaço entre os janelões, separando-os.

Em ambos os casos as aberturas do primeiro andar são encimadas por uma cornija contínua mais evidenciada do que a inferior quer relativamente ao tamanho quer ao seu ornamento. Contudo, enquanto a cornija superior da Sociedade Martins Sarmiento faz já parte do entablamento que constitui o remate superior da fachada, na Faculté des Sciences, apenas separa uma linha de pequenas janelas, com menor importância na fachada, sendo esta cornija mais evidente que o entablamento do edifício.

Como já referimos, a Sociedade Martins Sarmiento é um edifício mais pequeno que a Faculté des Sciences, facto que é visível também no corte dos edifícios, onde a Sociedade Martins Sarmiento, apesar de ter as salas do museu num piso inferior, mantém sempre o número de dois pisos, enquanto que a Faculté des Sciences apresenta um andar inferior ao piso da entrada e uma arcada contínua superior ao primeiro andar. Contudo, é evidente a proximidade de composição destes dois edifícios não obstante os diferentes programas exigidos e do distanciamento temporal e local, demonstrando a aplicação do ensinamento Beaux-Arts que Marques da Silva teve ao longo da sua arquitectura.

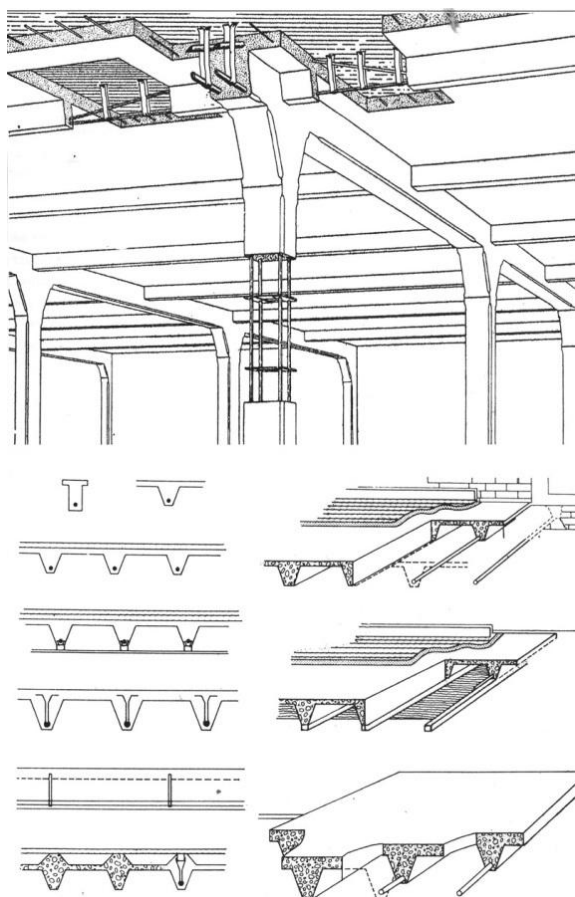


Figura 59 – Sistema construtivo em betão armado, 1897, de Hennebique



Figura 60 – Exposição universal de 1900, Paris

Exposições de Paris

Para além da formação em Paris que se repercutiu na arquitectura de Marques da Silva, também as suas viagens a Paris, onde visitou as Exposições, foram bastante importantes.

Em 1900 deu-se a Exposição universal de Paris onde se assistiu a um uso extensivo do sistema de betão armado de Hennebique nas estruturas ecléctica, abrindo caminho para a construção em betão que a partir daí evoluiu bastante (Figura 59). Esta exposição foi igualmente importante para perceber e contextualizar a arquitectura portuguesa neste mesmo período, uma vez que se abriu um concurso para escolher o pavilhão que representaria Portugal. Houve então reflexões de duas linhas diferenciadas de linguagem que se afirmaram, autonomizaram e entrecruzaram no percurso arquitectónico (Figura 60).

81

Em 1925, em Paris, fez-se a Exposição Internacional das Artes Decorativas (Figura 61), e foi aí que Perret mostrou ao mundo, no teatro temporário, as suas vigas de betão que usava como se fossem perfis metálicos, embora utilizasse também madeira nas colunas circulares. Este edifício, apesar de ser de construção leve, foi desenhado de modo a simular uma estrutura pesada monolítica pois, apesar da estrutura metálica e da madeira, o edifício era revestido, exteriormente, por pedra artificial, e o acabamento interior era feito com tectos falsos. Perret afastava-se então da pureza estrutural, algo que tinha sido sempre essencial para a sua teoria realista, defendendo-se que, se o teatro tivesse sido um edifício permanente, teria sido construído em betão armado.⁸²

Esta exposição ocorreu numa altura em perante a dualidade entre seguir uma linha do passado e uma tentativa de encontrar uma linguagem para o futuro, notou-se um impasse que resultou em avanços e recuos reflectidos nas obras e linguagem dos arquitectos. Nesta exposição apareceu a Art Déco, chegada de uma inquietação moderna, um novo estilo que pertencia ao passado, respeitando-o. Conseguiu, também, ter repercussões visíveis na

⁸¹ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 29

⁸² Cf. FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 110

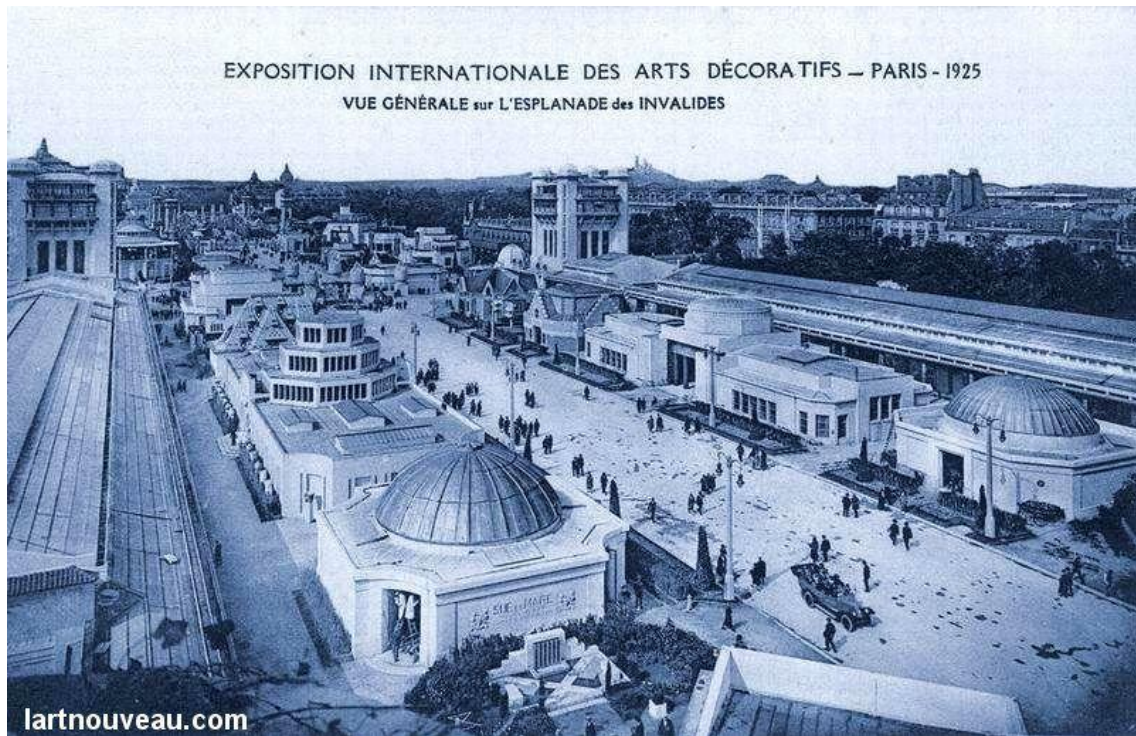


Figura 61 – Exposição Internacional das Artes Decorativas de 1925, Paris

arquitectura de Marques da Silva que apresentou um progresso na linguagem arquitectural. Este novo estilo, embora combinasse com o estilo vienense de Otto Wagner e de Hoffmann da Secessão, apareceu em Portugal inserido entre os artistas históricos ecléticos e o modernismo desejável.⁸³

⁸³ Santos, Carla Cristina de Carvalho *in* tese: Arquitecto José Marques da Silva, p. 25



Figura 62 – Vista aérea da Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães, de Marques da Silva



Figura 63 – Sociedade Martins Sarmiento



Figura 64 – Aberturas da fachada principal da Sociedade Martins Sarmiento

Sociedade Martins Sarmiento

Contextualização

Em Guimarães, na Rua Paio Galvão, encontramos a Sociedade Martins Sarmiento, “*a obra mais cuidada do neo-românico entre nós.*”⁸⁴. Esta obra foi entregue a Marques da Silva, em 1899, após a demolição de parte do Convento de S. Domingos cujo objectivo era o de funcionar como “fachada” (Figura 62). O programa incluía a construção de um vestíbulo de acesso e de um salão Nobre como um espaço de representação que seria utilizado para as actividades da Sociedade.⁸⁵

Com o tema do modelo Beaux-Arts, trazido da sua formação e, correndo o risco de parecer “*uma pequena brincadeira de crianças*”⁸⁶ quando comparado às obras dos colegas americanos do atelier de Laloux, como a Biblioteca Pública de Nova Iorque (1895), a Sociedade Martins Sarmiento conseguiu adequar-se ao contexto local e da cidade sugerindo um pragmatismo eficaz.⁸⁷

Como sede de uma sociedade cultural, era impositivo o edifício ter uma imagem forte no envolvente, o que concedeu uma grande importância à fachada. Através da redução ao limite do pé-direito do piso térreo e do alçar ao máximo do pé-direito do piso nobre, Marques da Silva conseguiu um plano liso de parede que se evidencia excelentemente na envolvente próxima, ganhando a monumentalidade da Sociedade Martins Sarmiento. A composição do alçado é feita de modo a fazer-se notar as funções internas do edifício

⁸⁴ CARVALHO, Manuel Rio - *História da Arte em Portugal: do romanismo ao fim do século*, p. 23

⁸⁵ Cf. TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*, p. 28

⁸⁶ TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*, p.19

⁸⁷ Cf. TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*, p. 19-20



Figura 65– Fachada principal da Sociedade Martins Sarmento

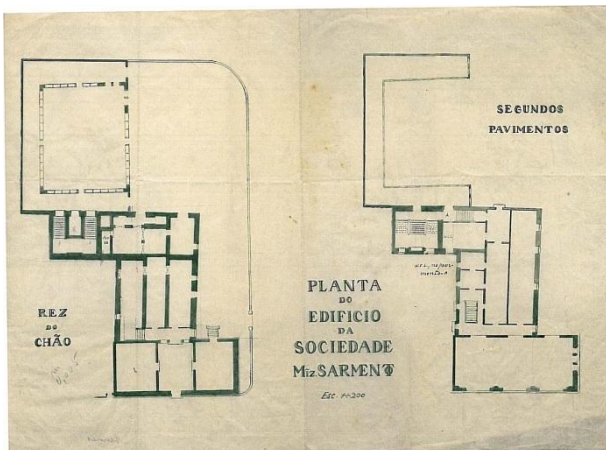


Figura 66 – Planta da primeira fase de construção, 1903, Sociedade Martins Sarmento

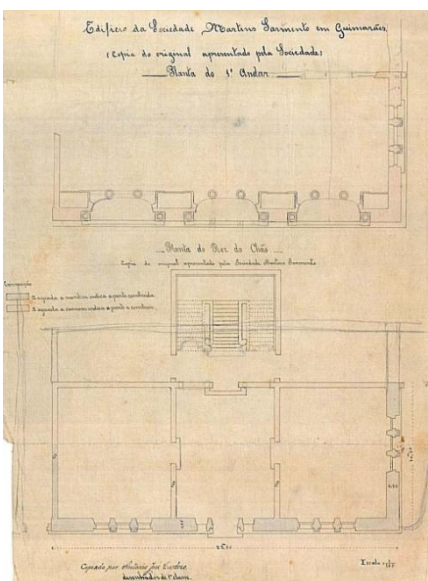


Figura 67 – Planta dos pisos a manter da primeira fase de construção, Sociedade Martins Sarmento

paralelepípedo, como Marques da Silva admite na Memória Descritiva do projecto “ *na frontaria do edificio lê-se claramente o que há no interior*”⁸⁸. O desenho da fachada com os três janelões de volta inteira tripartidos e os colunelos que se repetem lateralmente mas com uma profundidade menor, garante a espessura do corpo-fachada, em imagem (Figura 63).⁸⁹

Influências

Apesar da grande ligação à Beaux-Arts, notamos a imposição cultural portuguesa desta altura na presença de referências bizantinas e românicas, principalmente nos elementos decorativos como é o caso das meias cúpulas sobre as varandas em nichos abertos, que encontramos na fachada principal e aparecem, entre o plano da fachada e o plano de três faces das aberturas, muito comprimidas. Posteriormente foram decoradas com mosaicos formando desenhos referentes aos objectivos da Sociedade (Figura 64).⁹⁰

O Neo-românico, um estilo bastante apreciado, surge aqui, não só como o estilo mais adequado à importância deste edifício, mas também, como reforço da ideia de projecto nacionalista. Numa adaptação destas referências às necessidades da época, Marques da Silva recorria a dois ou três elementos formais constantes estilizando-os de modo a integrarem-se no edifício:⁹¹

*“(...) o arco de volta inteira assente em colunas embebidas, as janelas geminadas ou tripartidas, a linha do frontão quebrada nas extremidades, em prolongamento horizontal, desenho assaz raro no estilo românico, mas que foi permanente na sua adaptação.”*⁹²

⁸⁸ SILVA, José Marques da - “*Memória Descritiva*” in A Memória, Ano I, nº 19, 20 Janeiro de 1901. Citado por Pinheiro, op. cit., p. 77

⁸⁹ Cf. TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*, pp. 19-20

⁹⁰ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edificios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p. 72

⁹¹ Idem, p. 69

⁹² FRANÇA, José Augusto - *Arte em Portugal no séc. XIX vol. 2*, p. 180

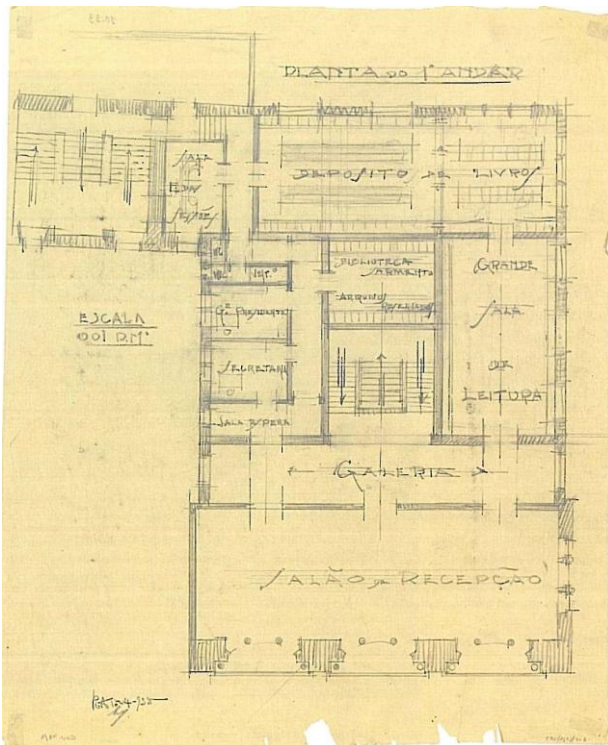


Figura 68 – Planta da primeira proposta para o aumento, Abril 1935, Sociedade Martins Sarmento

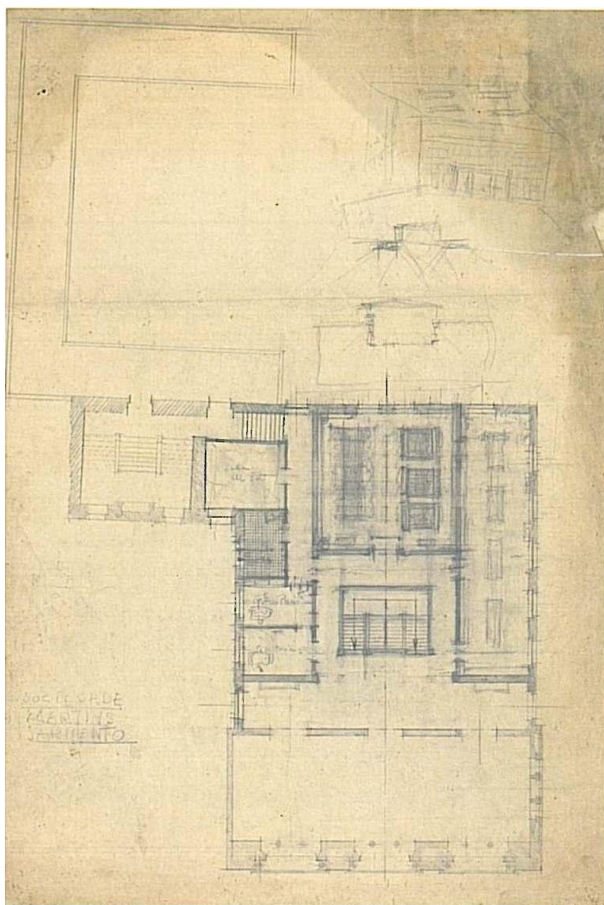


Figura 69 – Planta da segunda proposta para o aumento, Dezembro 1935, Sociedade Martins Sarmento

Ainda pertencentes ao léxico românico, encontramos os princípios e as regras compositivas como é o caso da simetria e a tradução na fachada do programa do edifício, resultando num edifício de aspecto muito pesado, constituído por panos de parede muito fechados e pouco iluminado no seu interior (Figura 65).⁹³

Evolução dos desenhos

A partir de 1919 começaram a idealizar a ampliação do projecto da Sociedade Martins Sarmiento, substituindo as instalações existentes no edifício e no claustro, aproveitando também a ideia inicial de existir um acesso directo da rua para o Salão Nobre, através de uma escada central a eixo do vestíbulo (Figuras 66 e 67).

Através dos desenhos podemos garantir que esta ideia de escada central esteve sempre presente, no entanto, e ao nível da planta notou-se uma incerteza de como o resto do programa iria relacionar-se com este elemento (Figuras 68 e 69). Mantendo sempre a escadaria a dar para a galeria que antecede o Salão Nobre, inicialmente o programa distribuir-se-ia lateralmente à escadaria com acesso pela galeria. Isto foi alterado para um desenho muito próximo ao estudado na formação com Laloux, no projecto de *Un Palais pour une Faculté des Sciences*, onde a escadaria central é envolvida por uma galeria que faz a distribuição para o restante programa, fazendo notar a importância da Beaux-Arts na sua arquitectura (Figura 55).

Quanto ao alçado lateral, é visível a preocupação da passagem de um primeiro edifício para o seu aumento, de modo a nunca tirar a importância do primeiro. Nos desenhos iniciais, Marques da Silva mantinha o desenho das aberturas do “edifício fachada” na continuação da fachada mas numa escala menor onde o conjunto de três janelas passaria para duas janelas com o mesmo desenho e o janelão em arco de volta perfeita tripartido do piso superior transformar-se-ia em janelas de volta perfeita tripartidas num desenho interior

⁹³ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha*, p. 70

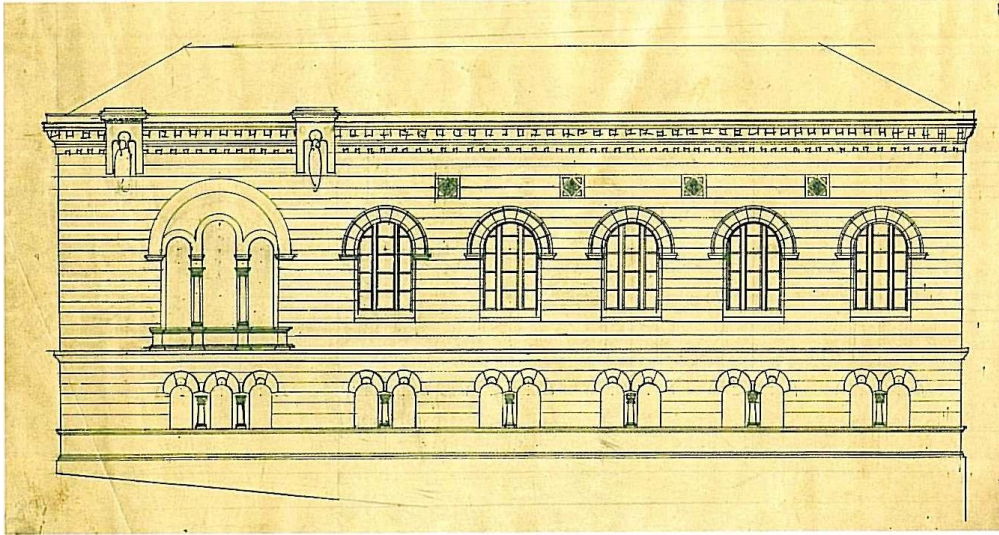


Figura 70 – Estudo para o alçado lateral da Sociedade Martins Sarmento



Figura 71 – Estudo para o alçado lateral, 1930, Sociedade Martins Sarmento

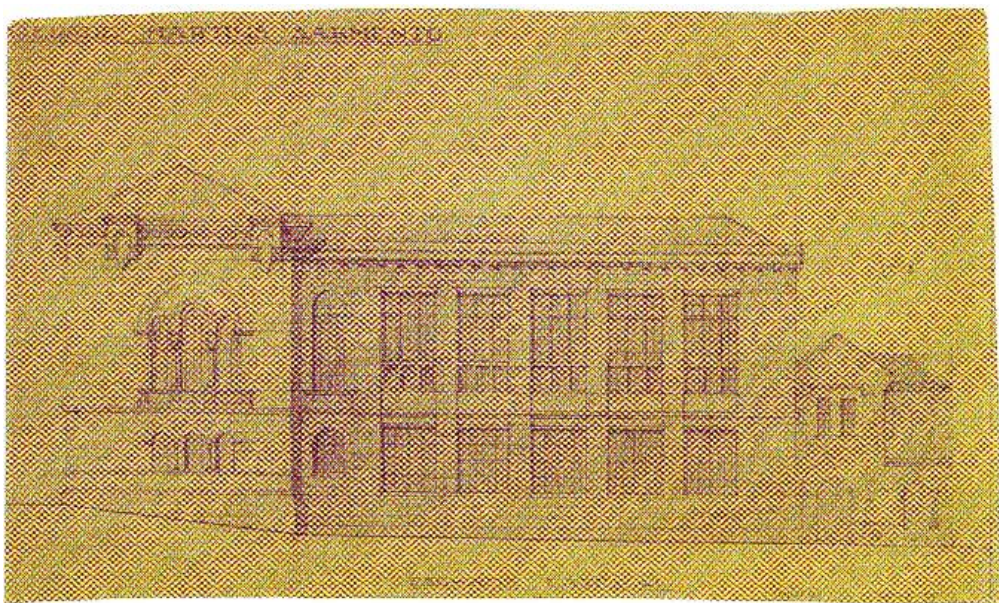


Figura 72 – Alçado lateral, 1940-41, Sociedade Martins Sarmento

simplificado sem os arcos tripartidos e os colunelos (Figura 70). A ornamentação do entablamento seria simplificada aparecendo elementos ornamentais no espaço entre o entablamento e as janelas superiores.

Esta ideia de ornamentação superior foi completamente abandonada nos desenhos posteriores, evidenciando a tentativa de simplificar ao máximo o desenho da fachada (Figuras 71 e 72). A partir daí é visível o recuo dado a esta nova parte da fachada de modo a mostrar-se como um aumento do edifício assumindo também uma linguagem mais próxima do modernismo. Assim, Marques da Silva preocupou-se e estudou a passagem do desenho das aberturas anteriores para umas aberturas rectangulares que iriam aparecer na restante fachada do novo corpo. Esta mudança situar-se-ia no primeiro tramo de aberturas junto ao “edifício fachada” assumindo uma passagem gradual do antigo para o novo.

Distinção dos volumes

Como já vimos, a vontade de aumentar o edifício da Sociedade Martins Sarmento e o seu estudo teve início em 1919. Devido às dificuldades da Sociedade em suportar parte do investimento, as obras foram avançando lentamente até que em 1943 pararam. Posteriormente, a filha de Marques da Silva, Maria José Marques da Silva, e o seu marido, David Moreira da Silva, ficaram encarregues de dar sequência e finalizar a obra, estando responsáveis por grande parte da pormenorização construtiva e dos seus acabamentos.⁹⁴

A diferença de trinta anos entre o edifício “fachada” e a sua ampliação faz notar a evolução da arquitectura de Marques da Silva, tornando a Sociedade Martins Sarmento um edifício único, onde é possível confrontar estes dois períodos da sua arquitectura de modo a perceber a sua própria evolução arquitectónica (Figuras 73 e 74). Marques da Silva fez questão de evidenciar na obra a diferença temporal entre os dois corpos, estabelecendo rupturas e continuidades com o primeiro edifício, sem nunca retirar protagonismo ao

⁹⁴ Cf. TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*, p. 78



Figura 73 – Sociedade Martins Sarmento antes do aumento, anterior a 1908



Figura 74 – Sociedade Martins Sarmento depois do aumento

edifício de 1900, apenas acrescentando-o e caracterizando as novas fachadas num formalismo simplificado e sóbrio, mostrando a sua excelente técnica de conjugação de estilos arquitectónicos e da sua adequação tipológica, como tinha aprendido na sua formação na Beaux-Arts. Assim, conseguimos facilmente evidenciar o corpo distinto de um léxico revivalista, onde encontramos um eclectismo formal e a sua evolução para um eclectismo simplificado que, numa gramática apertada se vai depurando formalmente até às suas formas essenciais, mantendo, porém, os conceitos espaciais, as regras e princípios compositivos usados no edifício anterior.⁹⁵

No exterior, conseguimos verificar esta evolução formal através da fachada lateral que converge estes dois tempos através de uma passagem gradual e de um compromisso para a ruptura (Figuras 70, 71 e 72). Esta passagem gradual é bastante visível nas aberturas existentes no primeiro tramo, onde as janelas rectangulares são encimadas por uma imposta em arco de volta inteira. São estas que fazem a passagem das formas do edifício de 1900 para a sua ampliação, assumindo a forma rectangular das aberturas posteriores. Apesar do distanciamento temporal resultar também numa evolução nas técnicas construtivas, Marques da Silva mantém a pedra aparelhada com a mesma estereotomia do volume anterior, de modo a uniformizar o alçado no seu conjunto. É visível a intencionalidade de manter a imagem maciça e pesada, que o “edifício fachada” aparenta, na sua ampliação, de modo a continuar a ideia de monumentalidade e o seu gosto eclético. Através do prolongamento da linha da cornija, consegue unir os dois corpos do edifício agarrando-os e dando continuidade ao alinhamento horizontal, como é visível na separação dos dois andares da fachada, que no novo corpo é continuada ao mesmo nível mas de um modo mais depurado, rejeitando os elementos decorativos. Quanto ao remate superior, nota-se a vontade de continuar a evidenciar o seu desenho como no “edifício fachada”, mas já mostrando a simplificação formal no seu tratamento.⁹⁶

⁹⁵ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, pp. 111-112

⁹⁶ Idem, p. 74



Figura 75 – Pórtico de entrada, Sociedade Martins Sarmento



Figura 76 – Pórtico de entrada, Sociedade Martins Sarmento

Continuamos, no entanto, a sentir o distanciamento destes dois corpos através do desenho das fachadas e das suas “novas” aberturas rectangulares, afirmando um novo tempo arquitectónico. Além disto, a rigorosa intencionalidade axial que víamos presente no “edifício fachada” deixa de existir, reforçando o distanciamento temporal e evidenciando duas lógicas distintas de alçado.⁹⁷

Para além das distinções e semelhanças verificadas entre os dois corpos visíveis nas suas fachadas, podemos encontrá-las também no seu interior; é perceptível a qualquer pessoa a passagem de um corpo para o outro e a sua distância temporal, principalmente através da simplificação formal dos elementos e de um maior despojamento decorativo, como se verifica na fachada. No entanto, e tal como no exterior, Marques da Silva mantém alguns elementos constantes apesar de estilizados e simplificados, como é o caso dos pórticos existentes em vários espaços do edifício, que servem também como uma separação de espaços e marcam as entradas nesses espaços.

Ao entrarmos no edifício deparamo-nos com um primeiro pórtico, que, se antes fazia a passagem do vestíbulo de entrada para as dependências que dariam acesso ao piso superior, agora apresenta uma maior importância ao fazer a transição do espaço de entrada ao espaço distributivo do edifício mesmo mantendo o contacto visual entre ambos, e a presença da escadaria que faz acesso ao piso superior reforça esta ideia (Figuras 75 e 76). Este pórtico é constituído por três vãos: o central que é o de passagem e dois vãos laterais onde encontramos dois pedestais prolongados, que assentam as duas colunas que separam os vãos. As colunas, que remetem para o revivalismo, são constituídas por base, fustel, capitel decorado com motivos vegetalistas e ábaco, estando este último em contacto com o entablamento. Os vãos laterais possuem ainda pilastras no contacto com a parede, reforçando a ideia de pórtico. Rematando estes vãos encontramos ainda uma arquitrave lisa que faz o encontro com o tecto através de uma cornija.⁹⁸

⁹⁷ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p.74

⁹⁸ Idem, pp. 74-75



Figura 77 – Pórticos de acesso para as salas do museu, Sociedade Martins Sarmento



Figura 78 – Pórtico do piso superior de acesso ao salão Nobre, Sociedade Martins Sarmento

Antes das salas-museu, passamos por uma antecâmara que dá para a escada de acesso às mesmas. Nesta transição encontramos um pórtico que faz a transição de um espaço de entrada para um espaço distributivo, tal como referimos anteriormente. Também aqui o pórtico está dividido em três vãos sendo o central, novamente, o atravessável (Figura 77). Neste espaço verificamos que estamos no corpo de ampliação à Sociedade Martins Sarmiento, onde todos os elementos aparentam uma estilização e já no pórtico nos deparámos com o mesmo, notando também que a estrutura de betão armado ajudou a modificar a imagem do pórtico, resultado de um entendimento das possibilidades linguísticas deste novo material, no lugar do granito. Assim, numa linguagem mais próxima à arquitectura moderna internacional, vemos que as colunas se transformaram em pilares de betão quadrangulares, o pedestal deu lugar a um murete entre pilares, onde os laterais se adossaram à parede em vez das “antigas” pilastras, e o entablamento se transformou numa viga unindo e assumindo a ideia de pórtico.⁹⁹

No piso superior encontramos um novo pórtico que faz a passagem do átrio das escadas para a galeria de acesso ao Salão Nobre (Figura 78). Assumindo todas as obras que aconteceram nesta zona, faz a passagem não só entre a zona distributiva e a zona de chegada, conseguindo enfatizar o Salão Nobre e realçar a sua importância neste edifício, faz também a transição do corpo de 1900 para a sua ampliação. Este elemento é tratado de uma maneira diferente dos pórticos anteriormente descritos, sendo muito mais alto, largo e atravessável nos três vãos que o constituem, embora os laterais sejam visivelmente mais estreitos. Aqui verificamos a existência de dois pilares em vez das colunas do pórtico do piso inferior, e os pilares adossados à parede em vez das pilastras. Todos estes pilares são depurados de qualquer capitel ou base, assentando directamente no chão. Os pilares são revestidos a granito, aproximando-se do material utilizado no “edifício fachada”, e são encimados por uma viga também esta revestida a granito na sua parte inferior.¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha* p. 75

¹⁰⁰Idem



Figura 79 – Escadaria central, piso inferior, Sociedade Martins Sarmento



Figura 80 – Escadaria central, piso superior, Sociedade Martins Sarmento

É perceptível que Marques da Silva tratou estes elementos com uma certa teatralidade e exuberância na aproximação ao desenho, mantendo sempre a simetria. Tudo com o intuito de reforçar o princípio da utilização destes elementos de transição como passagem entre dois espaços, um espaço de chegada e um espaço distributivo, como verificamos anteriormente nos três pórticos exemplificados. Estes elementos e o seu tratamento são princípios comuns da arquitectura de Marques da Silva, pelo que é evidente a sua adaptação às possibilidades dos novos materiais, com o evoluir do tempo, bem como a novas formas, sem descurar os conceitos orientadores.¹⁰¹

Marques da Silva não só manteve o eixo de simetria que utilizou no “edifício fachada” como o reforçou na ampliação do edifício através da escada central, como antes referimos, respeitando uma axialidade compositiva visível também na distribuição dos espaços. Desde que entramos no edifício até à chegada ao Salão Nobre verificamos um percurso tratado de uma forma cenográfica e dramática, o que confere a este espaço inegável sumptuosidade (Figuras 79 e 80).¹⁰²

Sociedade Martins Sarmiento e Biblioteca de Ste. Geneviève

Considerado, o edifício da Sociedade Martins Sarmiento, um dos melhores exemplos do neo-românico em Portugal, é impossível ficar indiferente às influências da Beaux-Arts que Marques da Silva trouxe de Paris. Assim torna-se possível comparar esta obra a exemplos da arquitectura que se fazia em Paris poucos anos antes, evidenciando a proximidade da arquitectura portuguesa do início do século XX, como é o caso de Marques da Silva, comparativamente à arquitectura internacional, como a de Paris no final do século IX, mostrando que apesar da ideia de exigirem uma arquitectura nacional, Marques da Silva não se manteve muito afastado do estrangeiro. Podemos tomar como exemplo a Biblioteca

¹⁰¹ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha*, p. 75

¹⁰² Idem, p. 76

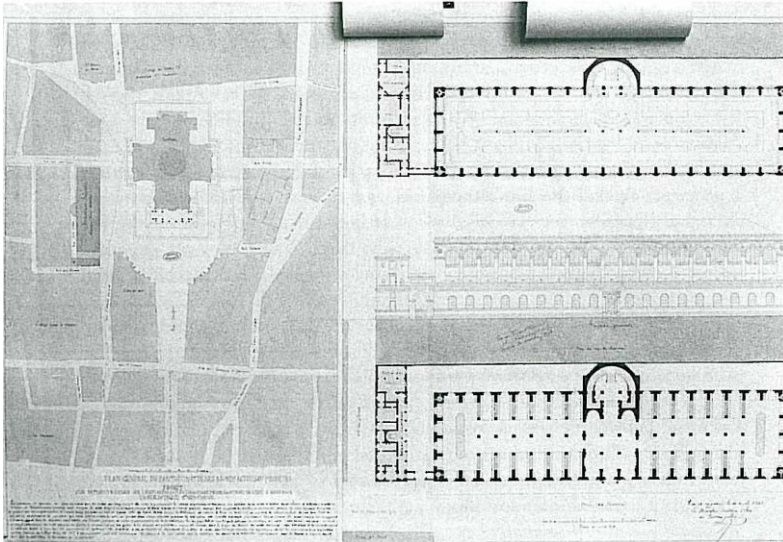


Figura 81 – Biblioteca Ste Gneviève



Figura 82 – Biblioteca Ste Gneviève



Figura 83 – Biblioteca Ste Gneviève

de Ste. Geneviève de Paris, construída entre os anos 1838 e 1850 e desenhada por Henri Labrouste, que apesar de ser um edifício com uma escala muito superior à Sociedade Martins Sarmiento, estabelece bastantes pontos comuns, como iremos verificar.

Situada no lado norte do Panteão, a Biblioteca de Ste. Geneviève define o “sítio” através do seu desenho “racionalista”, erigida onde antes se situava a prisão Montaignu, desenha a praça onde se encontra o Panteão, garantindo-lhe a devida importância, e aproxima-se da Faculdade de Direito, com uma parte desta ao lado da Biblioteca e que toca nela através do meio hemicírculo (Figuras 81, 82 e 83). Esta ideia de definição do “sítio” está presente também na Sociedade Martins Sarmiento, localizando-se no remate do quarteirão onde redesenhou a rua Paio Galvão sem esquecer a devida integração na cidade e no local.

103

Como já falamos, um dos princípios considerados por Marques da Silva no desenho da Sociedade Martins Sarmiento foi o de realçar no exterior o programa que existe no interior do edifício, como é o caso do Salão Nobre no piso superior, em que confere escalas diferentes ao pé direito dos diferentes andares com ênfase na fachada (Figura 84). Também na Biblioteca de Ste. Geneviève, Labrouste teve esse mesmo cuidado, que apesar da expressa proibição de uma representação elaborada, conseguiu com estes limites firmes na escala, articulação e ornamentação no conjunto da fachada plana, comunicar a natureza da instituição escondida por trás desta. É também visível a diferença de alturas entre o rés-do-chão e o primeiro andar, sendo este último mais elevado, mostrando que se encontra aí o principal programa do edifício (Figura 85).¹⁰⁴

Em ambos os edifícios verificamos a simetria presente na fachada assim como a presença das ordens clássicas. As portas principais de ambos os edifícios, de volta perfeita, encontram-se no rés-do-chão situando-se no eixo das fachadas com marcação das aduelas, embora a porta da Sociedade Martins Sarmiento seja ladeada por duas frestas pequenas encimadas por um arquiho. Lateralmente às portas principais destes dois edifícios,

¹⁰³ Cf. ZANTEN, David van - *Building Paris Architectural Institutions and the Transformations of the French capital: 1830-1870*, pp. 143-144

¹⁰⁴ Idem, pp. 145-147

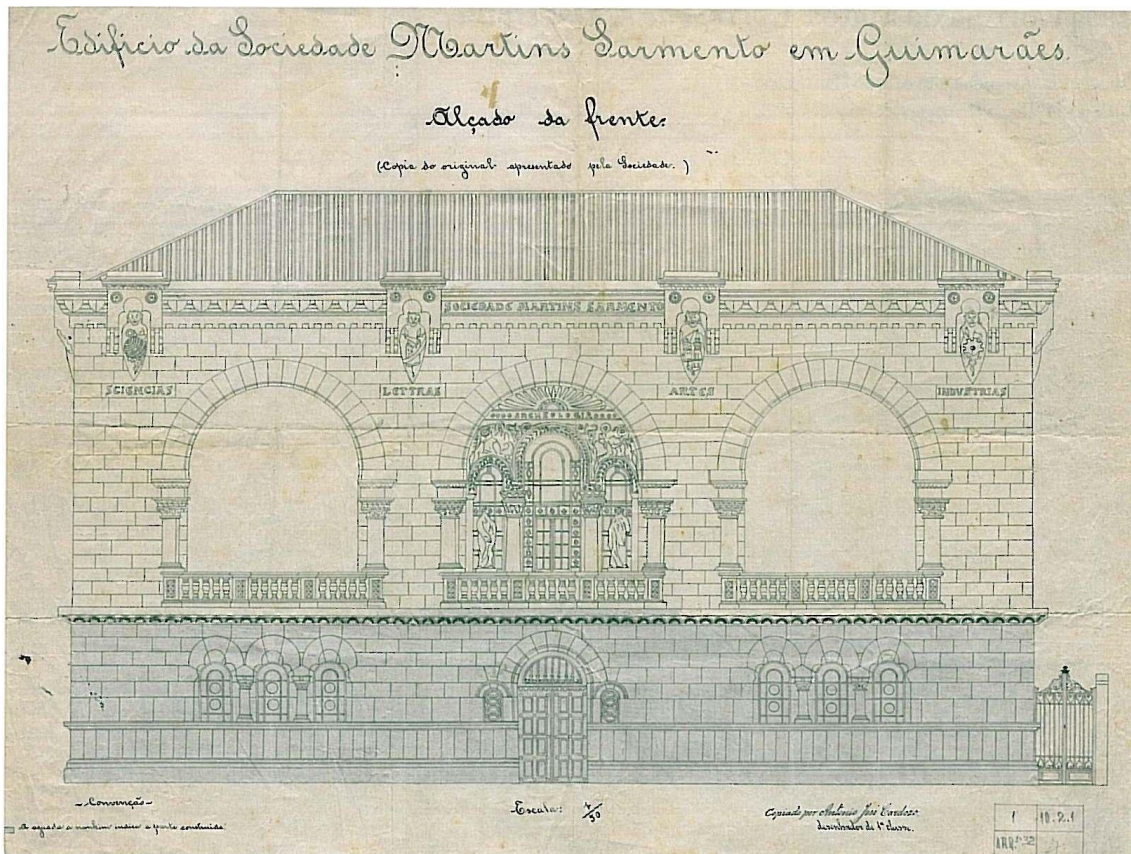


Figura 84 – Alçado da Sociedade Martins Sarmento, 1903



Figura 85 – Fachada da Biblioteca Ste. Geneviève

encontramos janelas de volta perfeita com peitoris marcados no seu desenho. Embora na Biblioteca de Ste. Geneviève estas sejam em maior número ao longo da fachada e bastante mais simplificadas, na Sociedade Martins Sarmento apresentam “*remates trilobados (com arcos ultrapassados), lateralmente assentes em impostas denticuladas e, na parte central, em colunas embebidas (meias-colunas), de fuste liso e base ática, assentes sobre a cornija corrida, geradora dos peitoris de janelas envidraçadas e com capitéis semiprismáticos, de grande peso visual, com forte ábaco/imposta e o equino com folhas de acanto estilizadas e biseladas.*”¹⁰⁵

A separação do rés-do chão e do primeiro andar nas fachadas de ambos os edifícios é feita através de uma cornija o que marca assim os níveis de leitura dos dois pisos e enfatiza a horizontalidade dos edifícios. Estas, em ambos os edifícios, apresentam decoração biselada anulando o balanço e o lacrimal, embora na Sociedade Martins Sarmento sirva também para estabelecer uma transição menos dura para o piso do Salão Nobre. É visível, nos dois edifícios, a preocupação desta distinção de níveis através do tratamento da pedra exterior; o tratamento do material no piso superior é muito mais cuidado, o que mostra a importância deste nível em relação ao programa presente no seu interior.

No piso superior de ambos os edifícios a fachada é constituída por um conjunto de grandes arcadas em volta perfeita com os capitéis marcados, embora estes grandes janelões sejam bastantes diferentes em termos de desenho e composição. Na Sociedade Martins Sarmento as arcadas formam grandes nichos que dão lugar à presença de “*três varandas de balaústres, de base e desenho quadrangular e segmentados tripartidamente*”.¹⁰⁶ Estas arcadas são ainda divididas por três outras que servem para iluminar o Salão Nobre. (Figuras 86 e 87)

“(...) as colunas em fachada (agora isentas) ganham em autonomia e verdade tectónica, suportando as fortes arcadas de volta perfeita; os capitéis de idêntica genealogia à do rés-do-chão, ganham em maior exuberância, o seu ábaco é rematado em dente de serra e sobre eles assentam as impostas ornamentadas, em formas lanceoladas (e

¹⁰⁵ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 313

¹⁰⁶ Idem



Figura 86 – Aberturas da fachada principal, Sociedade Martins Sarmento



Figura 87 – Aberturas da fachada e salão Nobre com a reentrância dos Janelões, Sociedade Martins Sarmento

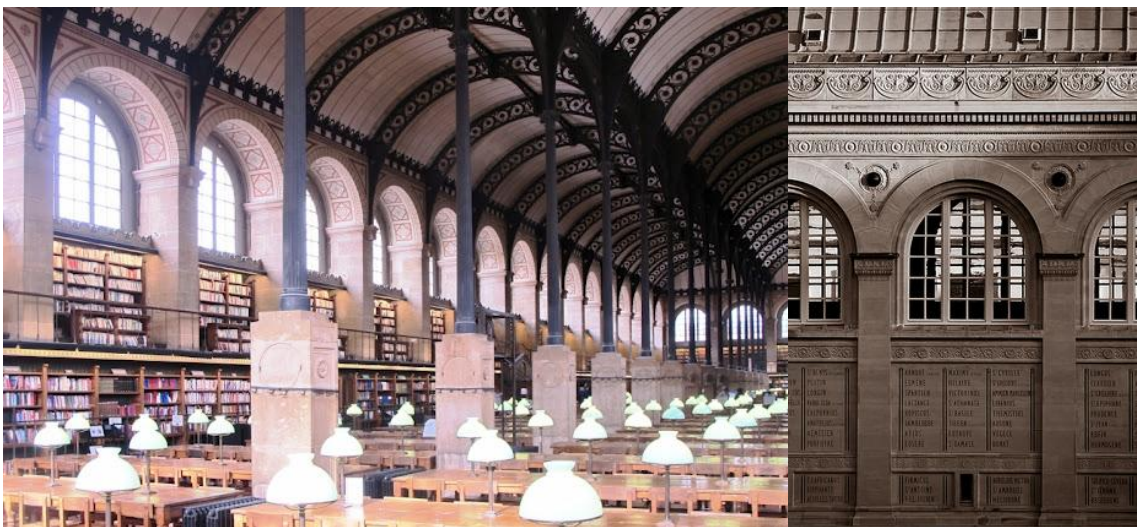


Figura 88 – Janelas superiores vistas pelo interior e pelo exterior, Biblioteca Ste. Geneviève

trilobadas internamente), a partir das quais se redesenham os arcos, em meia cana, sublinhando e estabelecendo similitudes com o grafismo do portal do rés-do-chão.

Entre as arcadas triplas, interiores, sobre fustes alongados, com arcada central sobreelevada, e a varanda exterior fica com o largo patamar que servirá de refúgio nos dias de grande solenidade e aglomeração.”¹⁰⁷

Na fachada da Biblioteca de Ste. Geneviève, as arcadas do piso superior, são tripartidas, tanto vertical como horizontalmente, numa composição com pouco relevo. O interior da Biblioteca é iluminado pela parte superior da arcada, as duas partes inferiores, onde verificamos escritos em relevo alguns dos livros possíveis de serem pesquisados no interior da Biblioteca, mantêm o mesmo ritmo tripartido, mas em diferente escala e com material diferente, enfatizando a abertura superior (Figura 88). Na divisão mais abaixo encontramos uma pequena fresta no centro. Estas três divisões horizontais são feitas através de frisos trabalhados. Os capitéis bastantes marcados aparecem quase como uma cornija que é interrompida pelas arcadas.

“Coroando o alçado [da Sociedade Martins Sarmiento], há um forte entablamento, constituído por uma platibanda e cornija de modenaturas, de perfis diversos. Anula-se o lacrimal, com uma facha ornamentada, onde alternam as mísulas estilizadas e duplas rosetas, rematadas inferiormente por uma facha denticulada. Um todo interrompido pela forte presença volumétrica dos quatros medalhões perlados e sua escultura zoomórfica, cavada em corpos tridimensionais que se elevam sobre a platibanda apresentando frontalmente as formas triboladas das janelas do rés-do-chão e rosetões e um remate, inferior, de mísulas em resalto, uma sùmula de diversificadas fontes ornamentais e decorativas (...).

A carga visual do coroamento é excessivo, porque excessivo é o balanço dos corpos dos medalhões, mas são interessantes as correspondências proporcionadas e, sobretudo, o encastoamento disfarçado das gárgulas que recebem as águas dos algerozes e as projectam.

¹⁰⁷ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 313

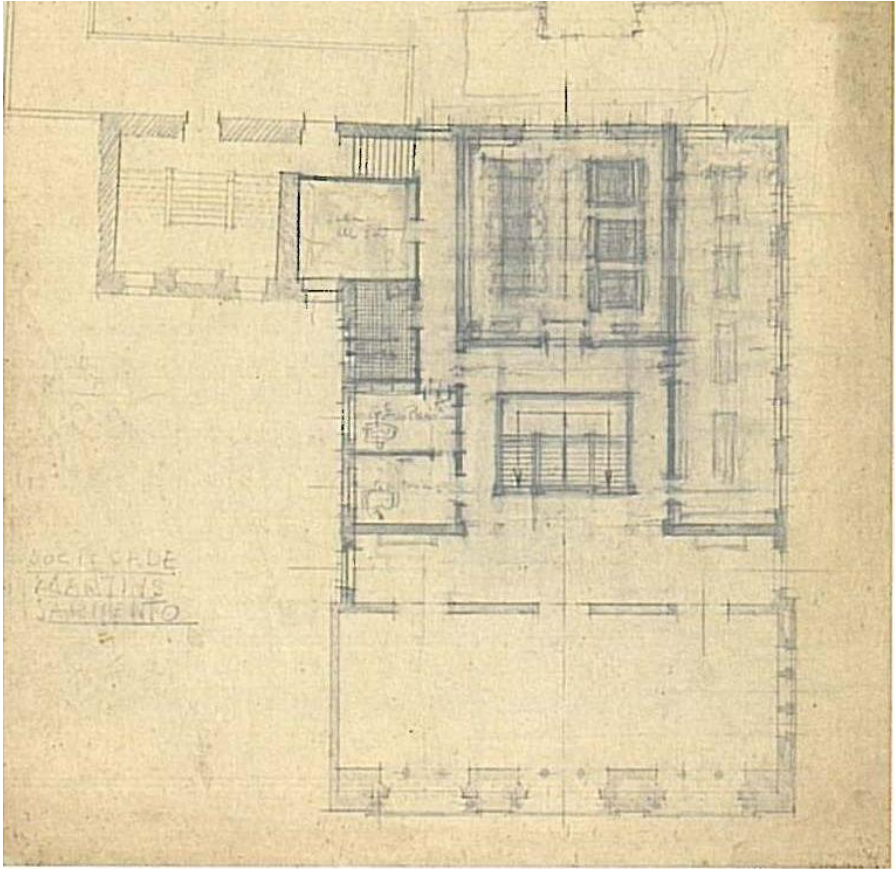


Figura 89 – Planta da Sociedade Martins Sarmento, Dezembro 1935

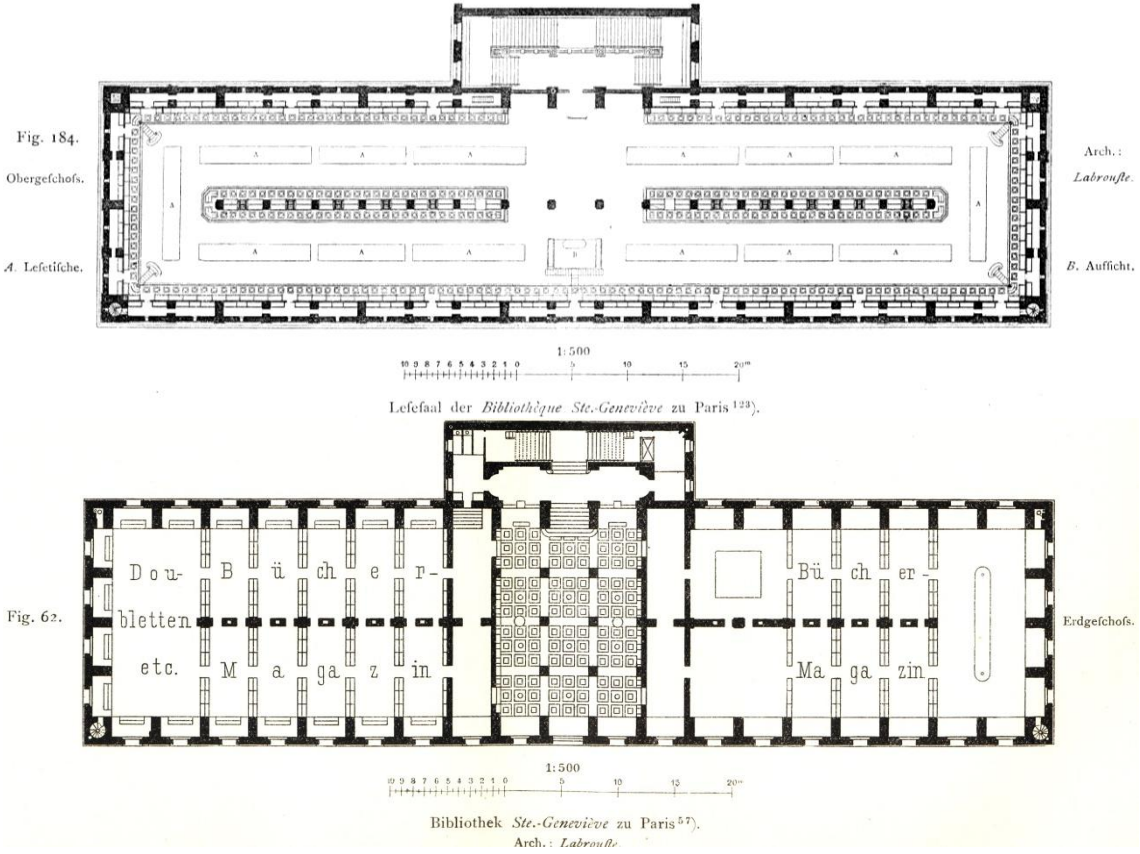


Figura 90 – Plantas da Biblioteca Ste. Geneviève

*São instrumentos de remate que se repetem na fachada lateral, com o mesmo esquema compositivo, mas com uma maior economia na planimetria da janela do andar nobre, com as arcadas tripartidas à maneira bizantina ou românica e um campo ornado de escamas com técnicas e temas de artesanais regionais.*¹⁰⁸

Também o entablamento da fachada da Biblioteca de Ste. Geneviève é forte, embora a ênfase seja dada através da platibanda, que avança para além da fachada e mostra a sua ornamentação ondulada. A cornija superior é discreta acompanhada por pequenas rosetas que aparecem nos espaços mínimos do plano da parede que as arcadas deixam aparecer. Toda a composição do alçado mantém-se na fachada lateral, conferindo ao edifício um desenho rigoroso e ritmado.

Quanto às plantas é notório o recurso à simetria. A centralidade presente na escadaria de acesso ao primeiro piso confere de novo importância ao andar superior quando acedemos ao edifício pela porta principal, através de um primeiro vestíbulo de recepção antes das zonas distributivas dos edifícios. O mesmo podemos verificar no caso da Sociedade Martins Sarmiento, onde entramos para um vestíbulo que faz a distribuição para a escada de acesso ao piso superior e para as Salas Museus, situadas lateralmente à escada principal (Figuras 89 e 90). No andar superior encontramos o Salão Nobre, antecipado por uma galeria de acesso que faz a ligação à galeria que envolve a escadaria principal e que dá acesso à Sala de Leitura e ao depósito de livros de um lado e do outro à Secretaria, ao gabinete do presidente e à sala Martins Sarmiento. Relativamente à Biblioteca Ste. Geneviève, o vestíbulo faz, também, a distribuição para a escada de acesso ao primeiro piso, e às salas laterais que assumem um carácter diferente da sala de leitura do piso superior e onde encontramos revistas e catálogos. No piso superior encontramos a sala de leitura principal onde um muro perimétrico de livros fecha o espaço e onde a estrutura de ferro se assume de um modo extraordinário.

Quanto aos materiais presentes na Sociedade Martins Sarmiento podemos verificar que, numa primeira fase, *“Há uma uniformidade de materiais de construção, a quase exclusiva*

¹⁰⁸ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, pp. 313-314



Figura 91 – Sala museu com a presença da estrutura de pilares e vigas de betão e pótico de entrada mostrando o confronto do granito com a estrutura de betão, Sociedade Martins Sarmiento



Figura 92 – Interior da Sala de leitura com a presença da estrutura de ferro e pormenor da estrutura de ferro, Biblioteca Ste. Geneviève

*utilização de cantaria lavradas ou ornamentais, de granito, com a cuidada estereotomia das pedras e do seu aparelho, a utilização das formas trepanadas e biseladas de grande labor e mestria oficial*¹⁰⁹. Enquanto que, numa segunda fase, se verifica a introdução do betão armado e das suas vantagens construtivas por todo o novo corpo do edifício, com a presença de vigas e pilares aparentes (Figura 91).

“A escada de acesso é de pedra, de vários lanços, e sobre ela há um lanternim, ao centro, com luz zenital. Na sala de leitura existem outros lanternins no ângulo da sala.

*Linhas e asnas são de betão armado, em tirantes e rede de ponta de diamantes; os tectos, interiormente, serão estucados e as paredes revestidas.”*¹¹⁰

Já na Biblioteca de Ste. Geneviève, embora exteriormente se verifica o recurso à pedra, no interior encontramos a estrutura de ferro à vista que eleva o tecto em dupla abóbada perfeita, criando uma única sala de leitura ao longo de todo o edifício (Figura 92). Estes arcos assentam lateralmente nos capitéis das arcadas das aberturas exteriores que iluminam toda a sala, e se encontram no centro da sala apoiando-se em pilares de ferro com base de pedra.

¹⁰⁹ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 314

¹¹⁰ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 321

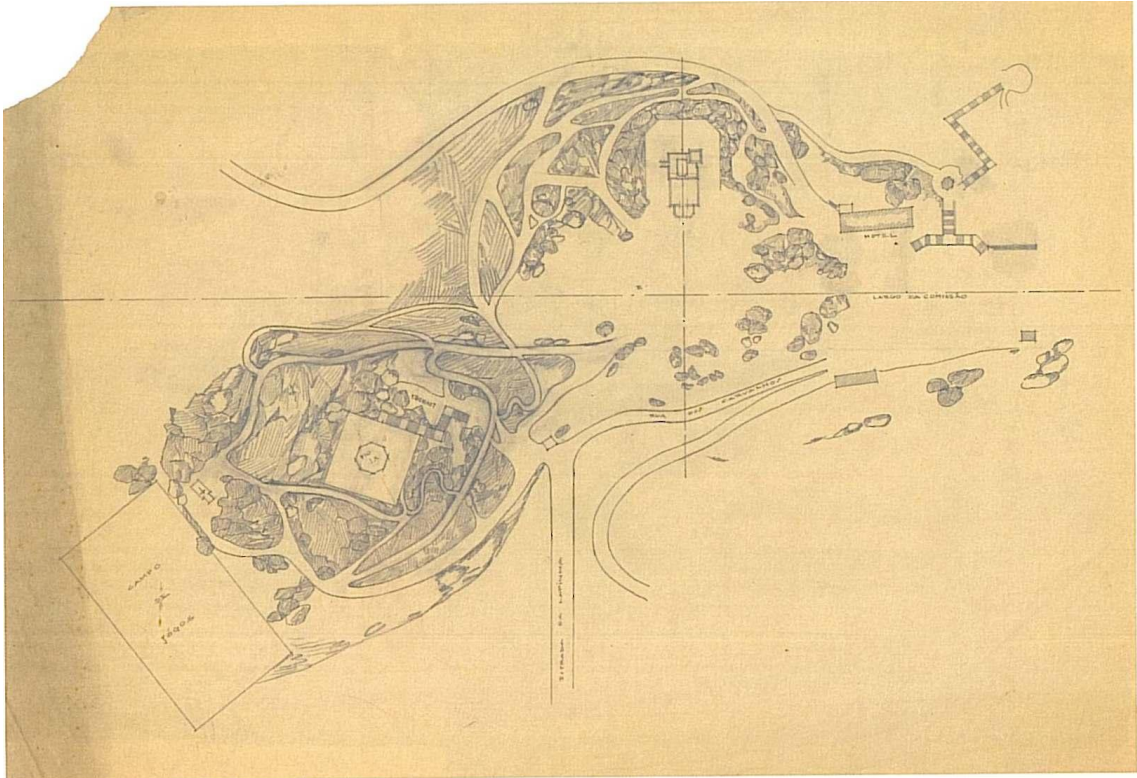


Figura 93 – Estudo para o conjunto do alto do monte da Penha, 1936

Igreja da Penha

Contextualização

A Montanha da Penha apresentou sempre uma relação próxima com cultos de devoção, despoletando o processo de adoração do monte e dos penedos que existem em grande número, devido à presença de um ermitão. Ao longo do século XIX vários foram os temas de devoção que se tentaram ligar a este local de beleza natural, o que fortaleceu o turismo religioso e reforçou a actividade económica regional, abrindo caminho para a construção de várias infra-estruturas de apoio ao culto e aos próprios visitantes, dos quais são exemplos a capela relicário, a torre-castelo, o monumento ao Papa Pio IX, o hotel, assim como os acessos ao lugar. Em 1929 foi desenhado a ampliação do largo Pio IX por Marques da Silva, que, no ano seguinte, recebeu a encomenda para o projecto da Igreja. A obra que iniciou em 1931, concluiu em 1947, já acompanhada pela filha de Marques da Silva, Maria José Marques da Silva, e pelo respectivo marido, David Moreira da Silva, responsáveis pela fase final da construção (Figura 93).¹¹¹

Respeitando o local de construção, Marques da Silva procurou conferir à Igreja uma intenção litúrgica e paisagística idêntica à existente no monte, criando uma obra com a devida adequação tipológica e atenção ao sítio da Penha, onde todo o envolvente é composto por uma presença forte de rochas escarpadas que formam grutas apropriadas pelo culto religioso, irregularidades do relevo e colinas, conferindo ao monte uma misticidade e um simbolismo evidentes. A Igreja da Penha surge assim como *“uma responsabilidade estilística, pela originalidade nacional da imagem que representa; uma forma simples e racional*

¹¹¹ Cf. TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães* p. 68

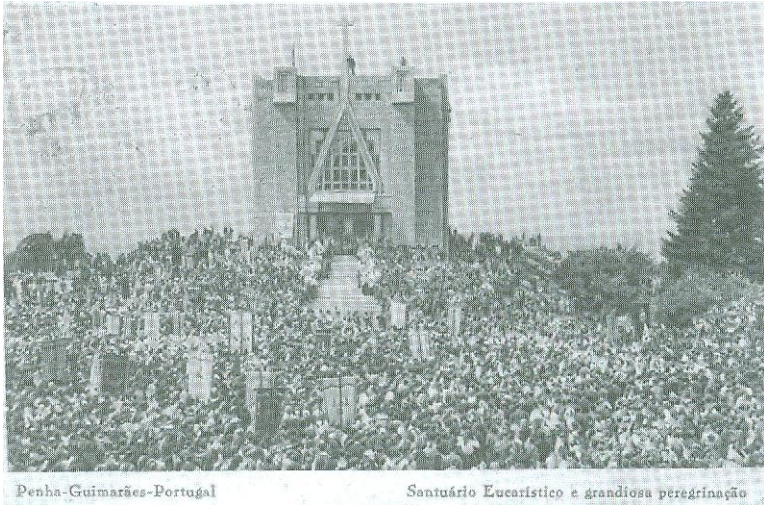


Figura 94 – Peregrinação no Santuário da Penha

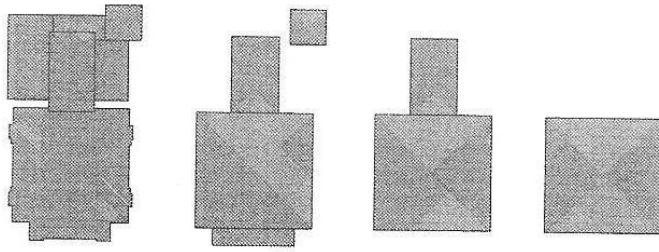


Figura 95 – Esquema volumétrico – simplificação planimétrica

*com um entendimento volumétrico formal da relação com o sítio.*¹¹²

São visíveis a contenção, o poder decorativo dos materiais, a adequação tipológica, para além da atenção ao sítio de que falámos, ideias e princípios que trouxe com ele da Exposição de Paris de 1925, através do Pavilhão do Turismo de Roger-Henri Expert (1882-1955) e que transpôs em Penha com bastante inteligência. É a partir desta Exposição que Marques da Silva demonstra conferir uma simplicidade e uma nova sensibilidade aos elementos, conseguindo manter a expressividade numa imagem depurada. Pode-se verificar que, na Igreja da Penha, há uma *“actualização e adequação dos códigos e dos valores lexicais de uma arquitectura religiosa que Pardal Monteiro retomaria.*

*Aqui se entende a problemática dos santuários eucarísticos, com peregrinações, a bênção das cidades, a valorização dos sítios, monumentos de contemplação e liturgias de ar livre.*¹¹³, sendo visível nesta obra uma adequação programática, funcional ao local, apesar dos avanços e recuos na linguagem formal e decorativa do arquitecto (Figura 94).¹¹⁴

Figuras e traçados geométricos

Nos desenhos da igreja conseguimos verificar a recorrência a figuras e traçados geométricos que atribuem proporções exactas aos espaços, e conferem ao desenho um grande rigor (Figura 95). A figura geométrica mais usada nos desenhos é o quadrado, como podemos confirmar nas três fachadas da nave da igreja, onde os seus alçados se inserem em construção quadrada. Os volumes da nave, da cúpula e da torre sineira também se inscrevem na forma quadrada, assim como o espaço total interior da nave, o espaço central sob a cúpula e os pequenos espaços que resultam nos ângulos. Quadrada é também a forma de uma das sacristias e do interior da torre.¹¹⁵

¹¹² SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p.101

¹¹³ CARDOSO, António - *Marques da Silva, arquitecto, 1869-1947* (cat.), p. 23

¹¹⁴ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p.104

¹¹⁵ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha*, p. 95

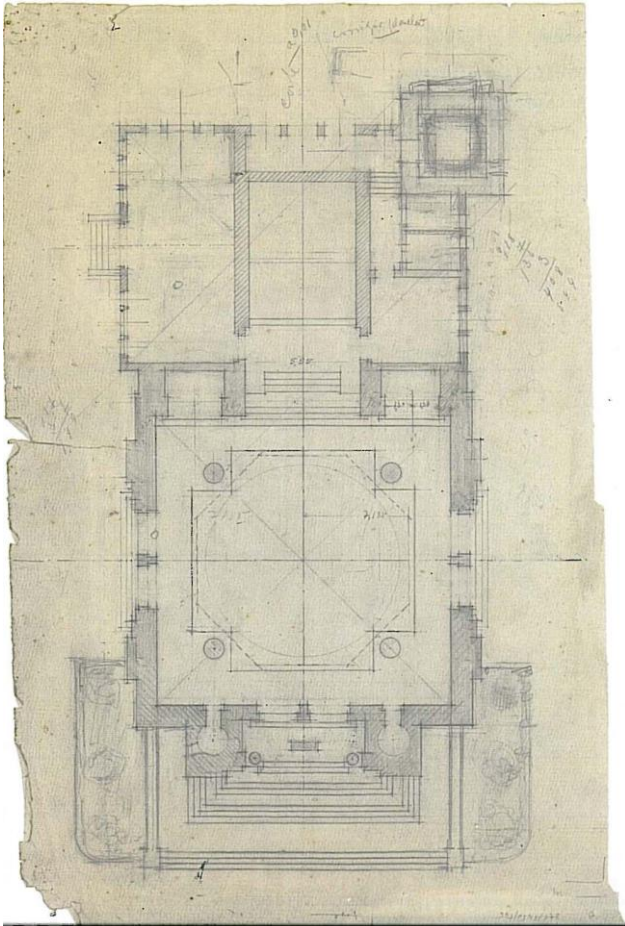


Figura 96 – Planta, Igreja da Penha, 1936



Figura 97 – Igreja da Penha

Outra figura geométrica a que Marques da Silva recorre é ao rectângulo, tanto o rectângulo de ouro, forma que inscreve, em planta, o volume da capela-mor, como o rectângulo $\sqrt{2}$ (diagoneia), que inscreve o conjunto de volumes tangentes à nave centralizada.¹¹⁶

Influências

A escolha da nave centralizada foi premeditada e consciente, numa referência românica bastante próxima de outros exemplos de plantas centralizadas como é o caso da igreja de São Vicente de Évora, ou noutros casos mais revivalistas como na igreja de Santa Luzia de Viana do Castelo ou da Sacré-Coeur de Montmartre. A planta centralizada diferencia assim este corpo dos restantes, de modo a criar um espaço singular (Figura 96). Esta clara intenção surge numa tentativa de adequar o interior da nave a cerimónias processionais, como é exposto na Memória Justificativa do projecto, sendo possível estabelecer um percurso processional no seu interior em redor das quatro colunas. A porta duplicada na entrada da igreja sugere um percurso iniciado por uma porta e finalizado por outra. No entanto, a mesma dupla porta aparece nas fachadas laterais da nave, o que contraria esta ideia de percurso definido, mesmo com a função, descrita por Marques da Silva na Memória Justificativa, de evacuar facilmente o público.¹¹⁷

Apesar do aspecto maciço e fechado da igreja granítica sugerir uma arquitectura muito próxima às influências românicas, podemos verificar que o volume onde se inscreve a nave quando observado isolado, independente dos outros volumes que constituem a igreja, “*remete para uma arquitectura de planos secos e pesados onde os ressaltos dos contrafortes e do plano avançado da fachada principal acentuam essa linearidade e ancoragem ao solo*”¹¹⁸, claras influências da arquitectura islâmica (Figura 97). Outra semelhança formal com a

¹¹⁶ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p. 95

¹¹⁷ Idem, pp. 92-93

¹¹⁸ PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p. 93



Figura 98 – Gablete do Alçado de entrada, Igreja da Penha e Porta lateral do Mosteiro da Batalha



Figura 99 – Portal oeste da Basílica de Idanha-a-Velha e Padrão frontal à Igreja da Oliveira em Guimarães

arquitectura islâmica, encontrada nos desenhos do projecto, é a intenção de inserir uma cúpula semiesférica sobre a nave centralizada assente num tambor quadrangular que se apoia em pilares maciços, desenho este muito utilizado nas mesquitas que para além de terem a planta quadrada centralizada, são cobertas por grandes cúpulas hemisféricas que assentam em cubos e por cúpulas menores nos ângulos.¹¹⁹

Os pórticos das mesquitas são, por norma, salientes e emoldurados por esguios minaretes, elementos também encontrados como referências na Igreja da Penha no plano do ressalto da entrada que encontramos na fachada principal. As aberturas do clerestório, que aparece sobre a nave, têm formas utilizadas na arquitectura islâmica, uma vez que no interior da igreja elas aparentam ser desenhadas em arco muito apontado e apoiadas em pilastras.¹²⁰

O gablete triangular que desenha o alçado da fachada principal da igreja parece seguir a ideia de ênfase de portais de entrada das igrejas segundo as tradições góticas, princípio reforçado pelos largos contrafortes que a ladeiam e reforçam a ideia de emolduramento da porta de entrada. Podemos encontrar exemplos próximos de gabletes triangulares na porta lateral do Mosteiro da Batalha, onde em vez de contrafortes, encontramos uns coruchéus altos laterais à porta, no portal oeste da Basílica da Idanha-a-Velha, aqui a assumir o desenho de um triângulo muito inclinado, e no padrão frontal à Igreja da Oliveira em Guimarães, onde o gablete triangular emoldura os quatro arcos quebrados que o compõem (Figuras 98 e 99).¹²¹

Este gablete traz também uma referência românica devido à sua exageração lateral, ao alargar a cornija simulatoriamente, que remata numa cruz inserida num círculo, e assume assim a importância pelo seu prolongamento vertical na fachada e pelo seu tamanho, anterior a um conjunto de frestas cegas. Estas frestas, alongadas e estreitas, numa composição simétrica são, também, características da arquitectura românica. Referência

¹¹⁹ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, pp. 93-94

¹²⁰ Idem, p. 94

¹²¹ Idem, p. 95

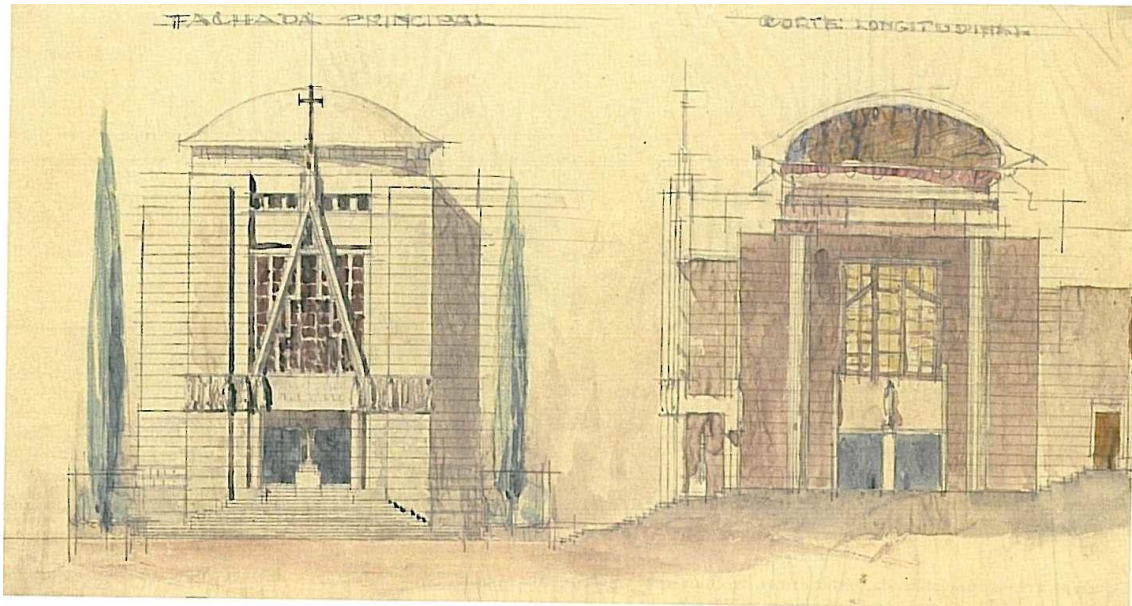


Figura 100 – Estudos do alçado e corte, 1936, Igreja da Penha

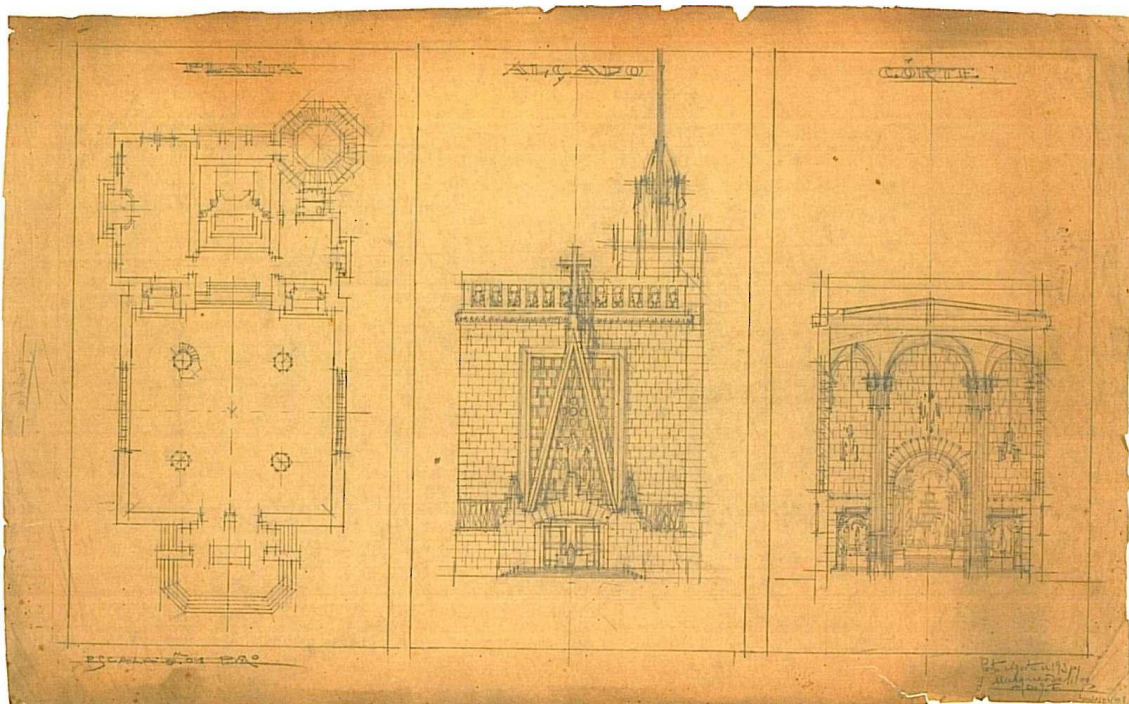


Figura 101 – Primeira proposta, 1930, Igreja da Penha

românica é, ainda, o uso do arco de volta inteira na arcada em alpendre, na capela-mor, que se projecta do plano de topo. A sua conjugação ao plano a que esta se encontra remete também para a construção românica.¹²²

Evolução dos desenhos

Já nos desenhos do projecto constatamos a vontade de Marques da Silva em evidenciar o volume da nave central em relação aos outros corpos que formam a igreja, e dessa forma surge, desde os primeiros desenhos, agregados ao “volume principal”. É evidente a intenção de conferir à nave um espaço centralizado com a cuidada atenção para que os restantes espaços criados não interferissem nesta ideia de centralidade. Esta intenção é visível não só no desenho do volume principal como no tratamento desleixado dos outros volumes, podemos verificar também em alguns desenhos da fachada e nas aguarelas, que Marques da Silva não inclui a torre sineira, revelando a sua vontade em evidenciar o volume da nave em relação aos restantes corpos (Figura 100). Verificamos, ainda nos desenhos, a intenção em criar um espaço posterior à traseira da capela-mor, e em conferir à torre a ideia de elemento intersectado pelos restantes volumes (Figura 96).¹²³

Nos desenhos da fachada principal podemos notar que o gablete triangular apresenta-se bastante mais fino e inclinado do que o que ficou construído, onde os arranques foram alterados, sendo verticais num primeiro tramo curto, o que fez com que a sua aparência o tornasse menos esbelto que o apresentado nos desenhos da primeira intenção de projecto (Figuras 100, 101 e 102).¹²⁴

Em relação à linguagem adaptada na obra, é visível, através dos desenhos, que houve uma evolução que partiu de um desenho que nos remete para as igrejas renascentistas com

¹²² Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, pp. 97-98

¹²³ Idem, p. 91

¹²⁴ Idem, p. 95



Figura 102 – Fachada principal da Igreja da Penha

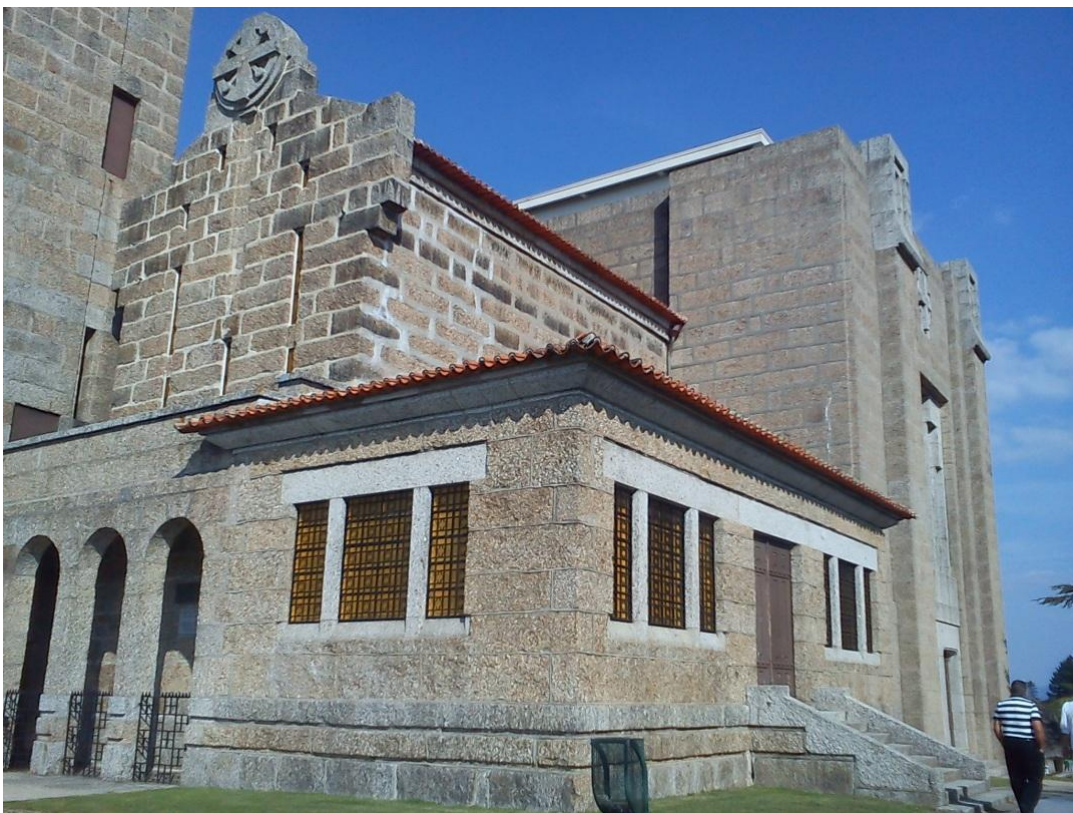


Figura 103 – Capelas posteriores com estereotomia diferente do volume da nave

um desenho próximo das igrejas salão de uma arquitectura gótica portuguesa (Figura 101). Um desenho claramente historicista, onde há a ausência da cúpula, dando lugar a arcos de volta perfeita que uniam as colunas soltas na igreja. Marques da Silva desenvolveu este desenho para um mais estilizado (Figura 100), com os arcos e colunas a serem substituídos por vigas e pilares, recorrendo a uma cúpula que apareceria no centro da nave, iluminando-o, o que nos remete para a Igreja de Steinhof, de Wagner, como iremos ver mais à frente. Posteriormente a igreja foi construída sem a cúpula, num desenho mais linear ligado ao modernismo, provavelmente uma consequência da distância temporal entre os desenhos e a finalização de construção, assim como do acompanhamento final sob orientação da filha e do genro de Marques da Silva.

As diferenças da planta nos desenhos ficam-se pelo pórtico e pelo número de colunas existentes no interior da nave da igreja (Figuras 96 e 101). Inicialmente e de acordo com os desenhos, o pórtico de entrada apresentaria, em planta, a forma de meio octógono, enquanto que, as quatro colunas do interior da nave e o seu espaço central inscrever-se-iam, também, numa forma octogonal, de quatro lados menores, devido ao posicionamento das colunas nos ângulos da figura geométrica, o que sugere uma libertação do ângulo, se julgarmos que o posicionamento das vigas seria o mesmo que o do projecto final. Aqui verificamos a adequação ao betão como novo material a ser usado na obra.¹²⁵

Distinção de volumes

É de notar a importância do volume da nave mesmo antes de chegarmos à igreja. Quem está no largo adjacente apenas vê esse volume, tornando-se a imagem da igreja. Isto reforça a ideia de centralidade que Marques da Silva tencionava conferir à igreja, levando essa preocupação também para o exterior, em vez de se limitar à preocupação de inserir a ideia no interior do edifício.¹²⁶

¹²⁵ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p. 91

¹²⁶ Idem, p. 94



Figura 104 – Fachada principal da Igreja da Penha



Figura 105 – Capelas posteriores com estereotomia diferente do volume da nave

Além disso, e como já mencionámos anteriormente, Marques da Silva demonstrou a sua intenção em evidenciar o volume da nave desde os desenhos do projecto, algo que se nota quando estamos no local da própria igreja, bastando para isso dar uma volta em seu torno, verificando o tratamento diferenciado dado ao volume quando comparado com os outros, tanto entre frente e traseira como lateralmente (Figuras 103, 104 e 105). O volume da nave, é também um edifício arquitectonicamente muito complexo comparativamente aos outros, sendo vasto em possíveis influências e referências o que desde já o distingue dos outros volumes.¹²⁷

Num primeiro olhar, verificamos que o volume da nave é um volume orientado no sentido da fachada principal e da capela-mor, onde a primeira é marcada pelo plano de ressalto, enquanto que, na segunda há inexistência de tal fachada, verifica-se apenas uma sugestão dada por uma reentrância neste plano, que corresponde à intersecção da capela-mor. O tratamento da fachada ajuda a caracterizar a orientação falada, através do pórtico e do gablete triangular, para além dos elementos encontrados também nas fachadas laterais.¹²⁸

A passagem da nave para os espaços posteriores é feita através de nichos laterais abertos que surgem no plano de topo da nave e formam um ponto de ruptura entre os corpos, reforçando a ideia de diferenciação entre os corpos da igreja e a nave. Tal é evidenciado em planta através do avanço que a nave quadrada apresenta relativamente ao plano correspondente aos nichos. Estes, planimetricamente, apenas são incluídos no desenho da nave da igreja numa parte e englobam as paredes exteriores do quadrado. A outra parte dos nichos cria um momento seu; não entra no desenho das sacristias, como seria de esperar. Isto é também visível volumetricamente, como quebra e marcação de duas partes diferenciáveis do alçado. Criam, assim, um momento próprio através de um estranho volume como resultado da sua desincorporação nos volumes laterais a eles. Os nichos entram no percurso desenhado da igreja; servem de altares que, numa clara influência pré-românica, assumem uma forma de pequenas capelas. Estas, em conjunto com a capela-

¹²⁷ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmiento e a Igreja da Penha*, p. 91

¹²⁸ Idem, pp. 94-95



Figura 106 – Fachada lateral, distinção de volumes, Igreja da Penha

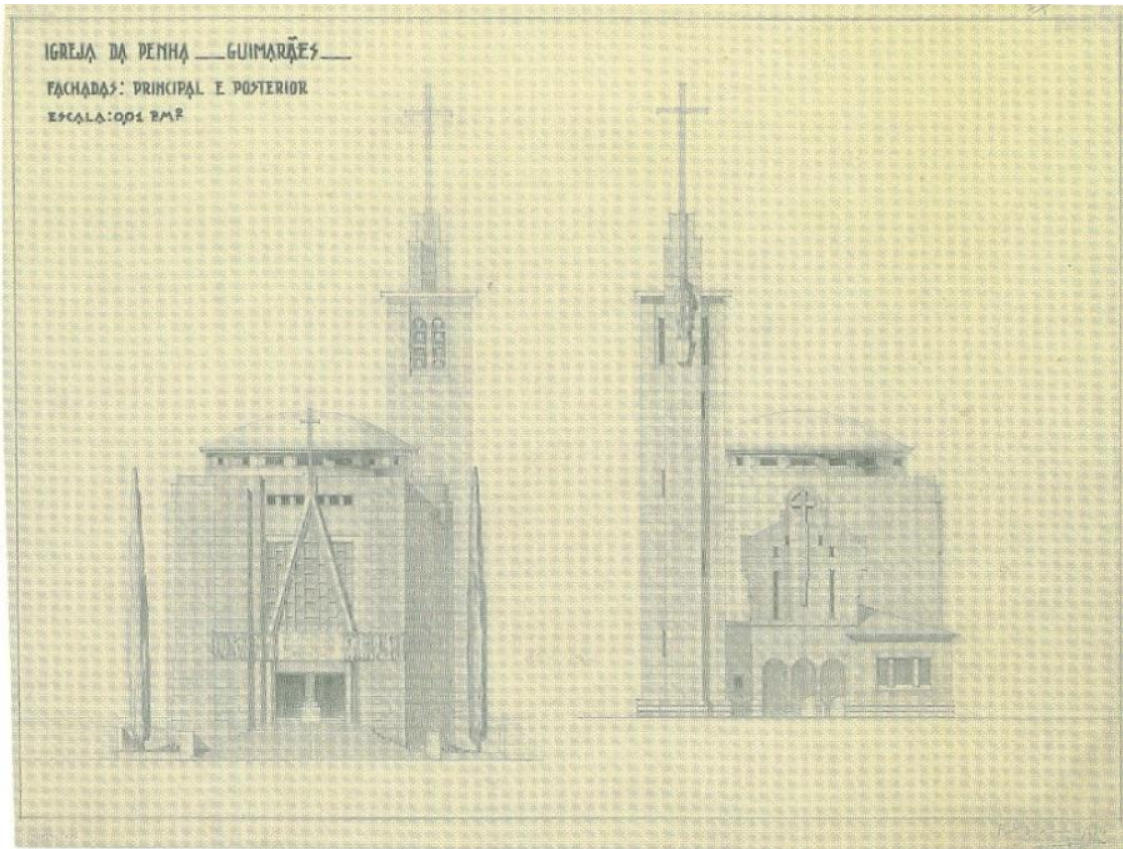


Figura 107 – Alçados principal e posterior, 1936, Igreja da Penha

-mor, formam o plano de topo da nave, insistindo, porém na ideia de lateralidade no espaço eucarístico, onde no nicho esquerdo está presente o lado do evangelho e no direito da capela-mor, o lado da epístola, conferindo também a ideia de percurso presente na obra. Exteriormente, a diferenciação entre os corpos é bastante evidente, sendo mesmo levada ao extremo, não existindo qualquer continuidade formal, entre o volume da nave e os outros corpos, e uma clara distinção nos elementos presentes no edifício (Figura 106).¹²⁹

Entre os volumes da igreja, poderemos dizer que o que se aproxima mais do volume da nave é o da torre sineira, tanto pela planta quadrada como pela fachada em planos lisos e pelo ressalto da fachada, desta vez voltada à cidade. No entanto, é visível o desleixo conferido ao aspecto exterior claramente intencional, de modo a favorecer o volume da nave e a manter a ideia da sua independência. Isto acaba por desvalorizar a fachada posterior que apesar de estar virada à cidade, compete com esta paisagem pelo olhar do visitante mesmo de um modo desleixado. O visitante é surpreendido uma vez que o tratamento cuidadoso da pedra é substituído pelo granito muito rude com espaços irregulares entre as pedras. Além disso, o desenho do alçado posterior apresenta-se formalmente diferente do alçado principal, assim como do resto da igreja (Figura 107).¹³⁰

Entre os volumes que compõem a parte posterior da igreja, verificamos uma divergência entre o volume da capela-mor e os outros corpos, que parece ser propositado (Figuras 103 e 104). O volume da capela-mor apresenta-se assim com o aparelhamento de pedra mais rude, onde os espaços entre as pedras são tão largos que se evidenciam. Este corpo tem, também uma linguagem diferente que nos remete para as capelas renascentistas, o que nos transmite uma possível ideia de este corpo ser posterior à própria igreja da Penha e os restantes corpos que compõem a mesma, meros acréscimos da igreja, sendo mesmo o volume da nave o último corpo a ser construído. Esta ideia parece ter sido pensada desde o início, uma vez nos desenhos não se notam muitas divergências relativamente a este pormenor, sendo este corpo antecipado, na fachada por uma linha de pórticos.

¹²⁹ Cf. PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a Sociedade Martins Sarmento e a Igreja da Penha*, p. 96

¹³⁰ Idem, pp. 96-97

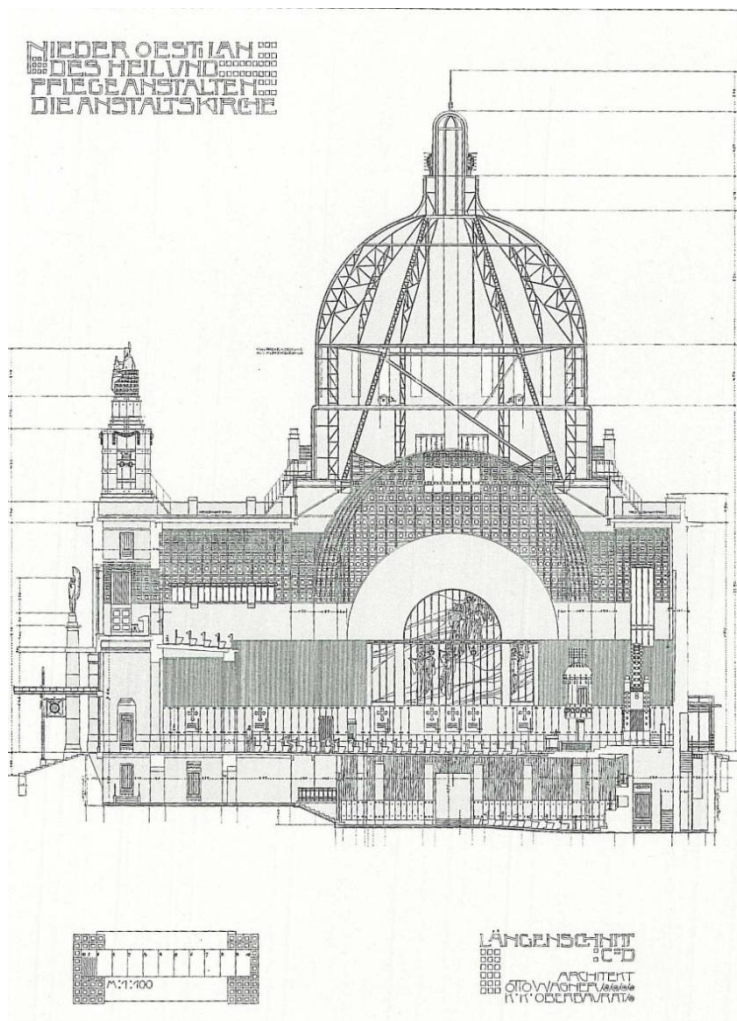


Figura 108 – Corte da Igreja de Steinhof, 1905-06

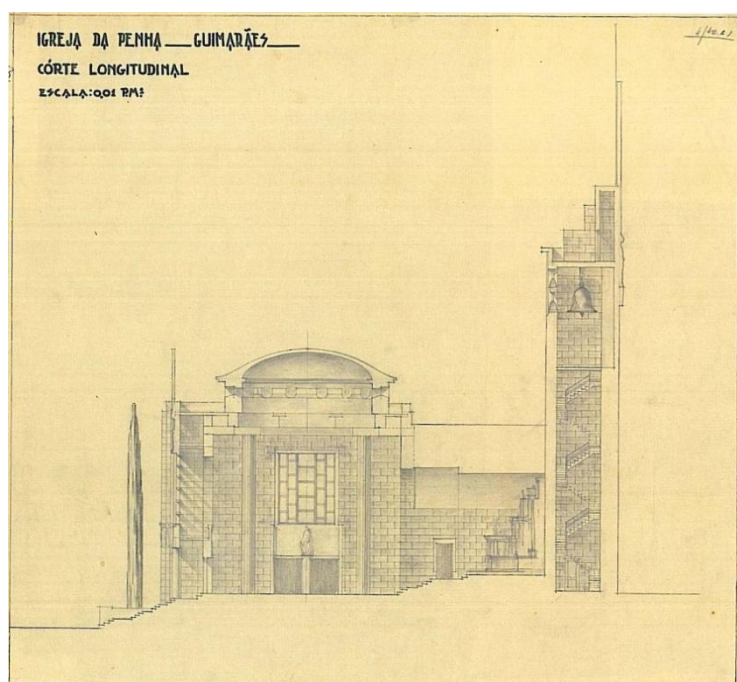


Figura 109 – Corte da Igreja de Penha, 1936

Igreja da Penha e Igreja de São Leopoldo

Numa altura em que Marques da Silva assumia um papel importante na arquitectura portuguesa, seria possível compará-lo a arquitectos internacionais como Sullivan, Berlage ou, até mesmo, Wagner, embora de um modo menos claro e menos assumido, num papel de arquitecto com uma sólida formação e atento às mudanças, que saberia formar a geração seguinte. A igreja da Penha apareceu como um projecto inovador em Portugal mas com muitas semelhanças à igreja de Steinhof de Otto Wagner:¹³¹

“(...) o próprio Marques da Silva ergueria na Penha de Guimarães uma igreja de idêntica intenção litúrgica e paisagística, num triângulo minhoto de santuários que pontua uma evolução dos gostos e na obra de Marques da Silva assume uma responsabilidade estilística que importa sublinhar, pela originalidade nacional do tom que repercute, modestamente mas em admirável entendimento volumétrico e formal, a proposta vienense de Otto Wagner na igreja do hospital de Steinhof, de vinte e cinco anos atrás.”¹³²

Datada de 1905 a 1907, a igreja de São Leopoldo, em Steinhof, seria apenas um edifício do conjunto psiquiátrico de Steinhof, executado por Wagner, com o claro objectivo de construir uma igreja prática e funcional para o “homem actual”. Esta assume uma posição privilegiada no terreno, ocupando o ponto mais alto de um campo aberto, e evidenciando-se de uma forma excepcional, de modo a ser visível de qualquer local mais elevado da cidade que o rodeia. Elevada sobre uma plataforma, a igreja de Steinhof assume claramente a sua posição como local destinado ao culto de um modo monumental, tal como acontece na igreja da Penha onde é evidente a sua elevação em relação ao terreno da esplanada, pedindo uma escadaria de acesso, assim como na igreja de Steinhof. Esta última aproveita o ressalto para construir um piso inferior (Figuras 108 e 109).¹³³

Num desenho de percurso em direcção ao altar, o alçado principal da igreja da Penha

¹³¹ MADUREIRA, Beatriz - *Marques da Silva, arquitecto, 1869-1947* (cat.), p. 25

¹³² FRANÇA, José-Augusto - *Marques da Silva, arquitecto, 1869-1947* (cat.), p. 12

¹³³ Cf. BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*, p. 116

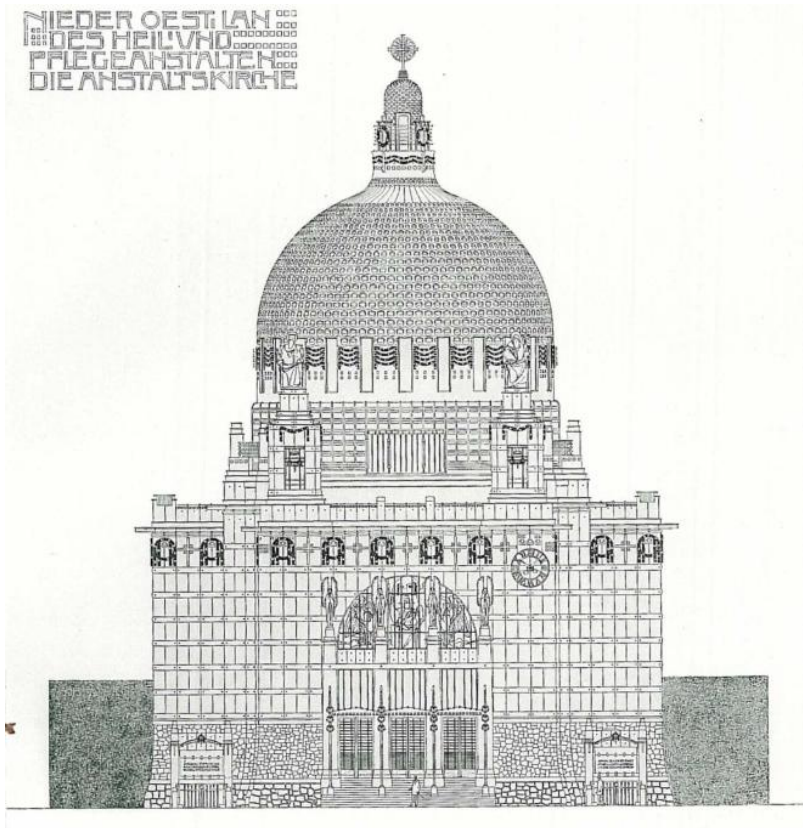


Figura 110 – Alçado principal da Igreja de Steinhof, 1905-06

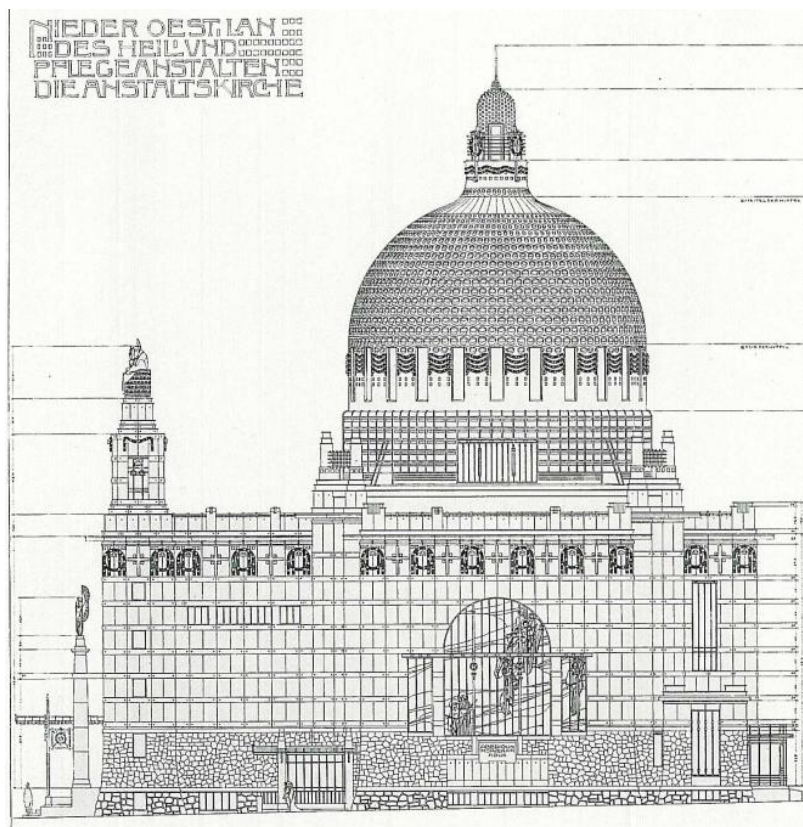


Figura 111 – Alçado lateral da Igreja de Steinhof, 1905-06

ganha importância, marcando o momento de entrada numa axialidade formal num apelo à simetria, sendo mesmo o “*coroamento natural do altar, com o gablete estilizado, rematando o primeiro nível da fachada, com ampla padieira, apoiada em duas colunas lisas de suporte e isentas, gerando um espaço vestibular.*”¹³⁴ Este gablete surge como elemento central, de grande conotação simbólica, valorizado pela própria composição do alçado. É ladeado por dois contrafortes de aspecto maciço e salientes na fachada, que reforçam a verticalidade do edifício (Figura 98). No alto da fachada encontramos uma cruz que remata o gablete na sua forma e acentua a simetria do alçado, numa explícita ordem visual. Enquadrando o gablete, num plano posterior, está uma quadrícula vazada de luz marcando uma linearidade no desenho do alçado. A marcar a entrada encontramos o pórtico que com as colunas cilíndricas soltas da parede, que apoiam o entablamento que segura o gablete, ganha autonomia em relação à fachada. É claramente uma transição espacial trabalhada de um modo cenográfico, algo que já havíamos verificado Marques da Silva utilizar na Sociedade Martins Sarmento.¹³⁵

Na igreja de São Leopoldo a entrada ganha importância através do pórtico que aparece salientado da fachada, com autonomia (Figuras 110 e 112). Este é constituído por quatro colunas soltas da parede encimadas por estátuas. As colunas unem-se através de um friso saliente que, na parede, é encimado por uma abertura em volta perfeita que ilumina o interior, e por um coberto que reforça a ideia de espaço vestibular presente neste pórtico, tal como vemos na igreja da Penha. O plano de fachada, recuado ao pórtico, muito fechado, confere um aspecto maciço à igreja, que parece simplificar os planos, onde a estereotomia e os próprios materiais ganham importância, deixando os elementos para a parte superior da igreja, de modo a evidenciar a grande cúpula. O entablamento da fachada é então trabalhado como um ponto de transição e, assim, avança da parede de um modo elegante e linear, encimando a linha de ornamentação desenhada horizontalmente e de igual modo pelas fachadas da igreja. O entablamento, que apoia uma pequena balaustrada, faz assim a passagem para a cúpula que, apesar de recuada em relação à fachada, mostra a sua

¹³⁴ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 461

¹³⁵ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 102

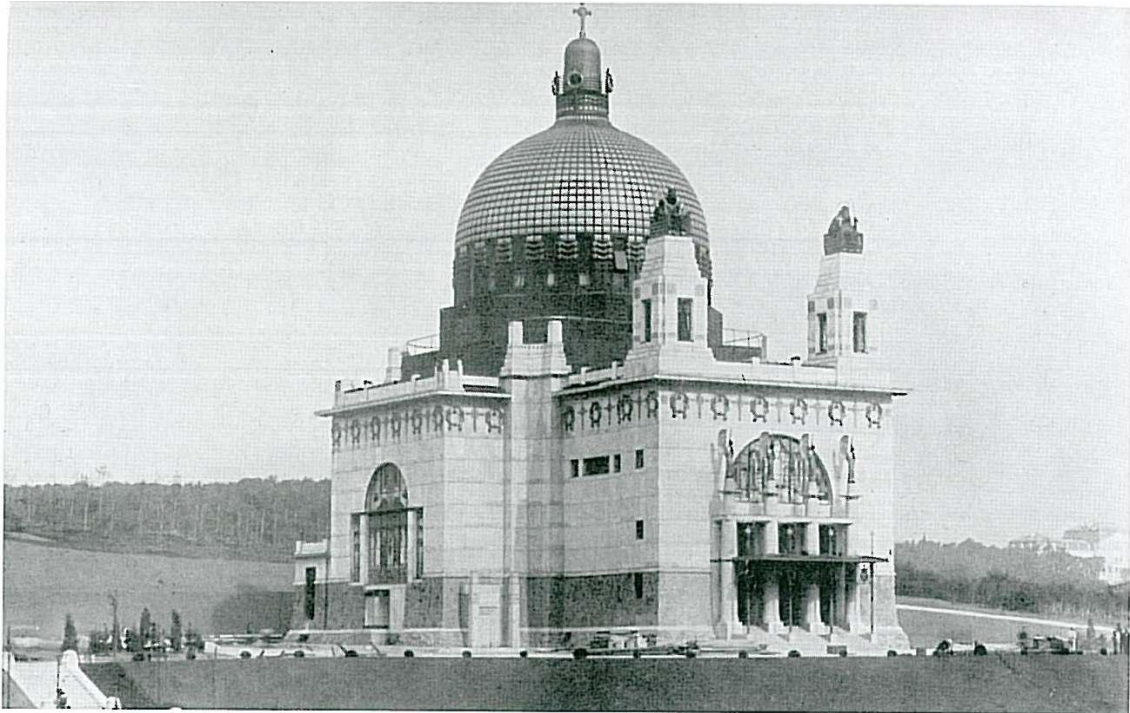


Figura 112 – Vista exterior da Igreja de Steinhof, cerca de 1906



Figura 113 – Fachada principal e lateral Igreja da Penha

importância e monumentalidade através da sua grande escala e da mudança de material, que é trabalhado de um modo único. A cúpula, revestida a folhas de cobre estriadas, inicialmente banhadas a ouro, é completamente decorada. A simetria é bastante evidente na fachada e é completamente assumida através da presença de duas torres laterais que apoiam duas estátuas.

Em ambas as igrejas é visível a referência da fachada principal nas fachadas laterais, que reforça a importância dos pórticos autónomos ao plano de fachada (Figura 111 e 113). Na igreja da Penha encontramos nas fachadas laterais do volume principal um desenho próximo ao desenho do plano da fachada principal, com duas portas de acesso encimadas por aberturas em quadrículas que iluminam o interior. Estas não assumem a profundidade encontrada na fachada principal, os próprios contrafortes laterais não assumem o mesmo resalto que os contrafortes da fachada principal. Na igreja de Steinhof é evidente a referência da fachada principal que, apesar de não manter o mesmo desenho, continua a insistir na abertura em volta perfeita, claramente tripartida, que se prolonga para baixo em três aberturas, sendo nas fachadas laterais acompanhadas por mais uma abertura de cada lado. Estas aberturas, apesar de estarem num plano que avança, não assumem a mesma profundidade que a da entrada, devido à ausência do pórtico. Lateralmente a estas, em vez das torres laterais encontradas na fachada principal, temos uma breve referência através de dois torreões no encontro dos recuos da fachada, mantendo a ideia de simetria, mas com uma clara leveza e simplicidade. Numa união de fachadas e como claro elemento comum encontramos o desenho do entablamento, com a mesma decoração inferior e a pequena balaustrada, onde a cúpula continua a ser o ponto de axialidade do desenho da fachada. Por oposição à ideia presente na fachada de plano cego, existem várias aberturas ao longo das fachadas laterais em vários pontos, com o intuito de fugir um pouco à simetria que os outros fortes elementos respeitam.

A entrada para o interior da igreja da Penha faz-se através de duas portas na fachada principal, indicando uma entrada e uma saída contínua ao percurso da igreja. Há no entanto, duas portas laterais em cada uma das fachadas laterais para o fácil evacuação das pessoas, como Marques da Silva justificou. A entrada da igreja de São Leopoldo é feita

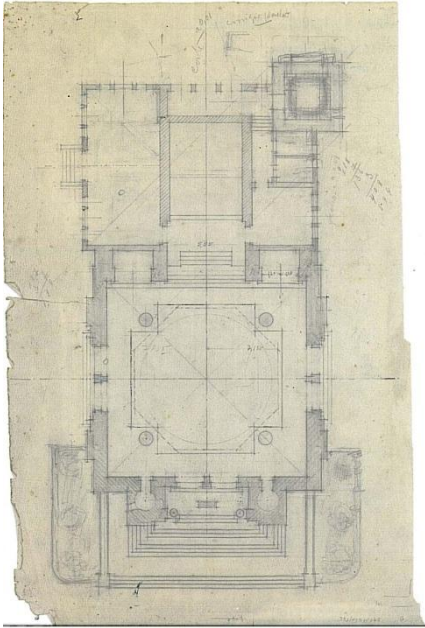


Figura 114 – Planta da Igreja da Penha, 1936



Figura 115 – Vitral interiores da Igreja da Penha

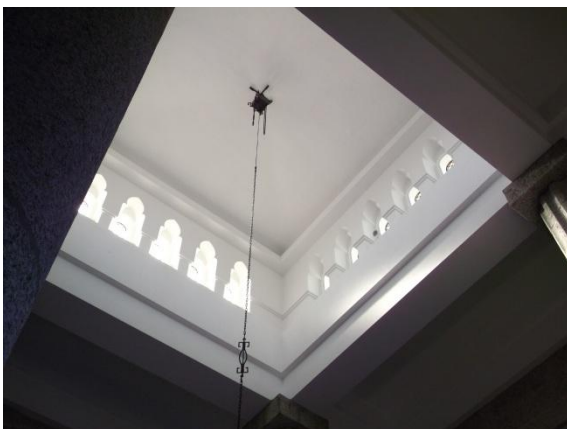


Figura 116 – Fenestração superior, interior da Igreja da Penha

peessoas, como Marques da Silva justificou. A entrada da igreja de São Leopoldo é feita através da fachada principal que se encontra dividida em três secções. A porta da direita deveria servir os homens enquanto as mulheres deveriam aceder à igreja pela porta da esquerda, a porta do meio estaria destinada a ocasiões especiais.

“O interior [da igreja da Penha] é formado por uma nave quadrada, adequada a cerimónias procissionais adentro do templo, com quatro colunas de aparato, e de grande porte, em granito, com os últimos tambores ornados em meia cana e com um ábaco paralelepipedico suportando o travejamento da cúpula da nave, de arranque quadrangular, com uma teoria de janelas superiores, ao nível da galeria interna. As quatro colunas, de grande qualidade estética, determinam a circulação que o portal amainelado reforça. As portas laterais, mesmamente amaineladas, têm a função fluidora do esvaziamento do templo. (Figura 114)

Apenas o altar-mor e os dois altares laterais secundários proporcionam o culto, aquele inscrito na capela-mor, de arco de triunfo lavrado com um dente de serra, de abóboda de betão armado. E estes em espaços residuais, nos ângulos da nave quadrangular. Ainda, internamente, nos contrafortes frontais, ficam duas escadas de pedra de acesso ao coro e uma delas à galeria superior e ao terraço.”¹³⁶

A iluminação do interior da igreja é feita através das quadrículas de betão das fachadas que são vistas no interior como vitrais multicolores, o que confere um sentido plástico a este espaço e intensifica, também, o misticismo do local. Esta iluminação é reforçada pela fenestração do nível do vértice (Figuras 115 e 116).¹³⁷

De nave centralizada, a planta da igreja de São Leopoldo desenha uma cruz ortodoxa grega, apesar de aparentar uma cruz latina, devido ao pequeno prolongamento dado pela entrada e pelo espaço vestibular. Esta falsa cruz latina remete-nos para a arquitectura clássica e renascentista, estilos que já vimos que serviram de influências a Otto Wagner. O plano de topo da nave é dividido em três altares; o do meio que corresponde ao altar principal,

¹³⁶ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 462

¹³⁷ Cf. SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*, p. 102

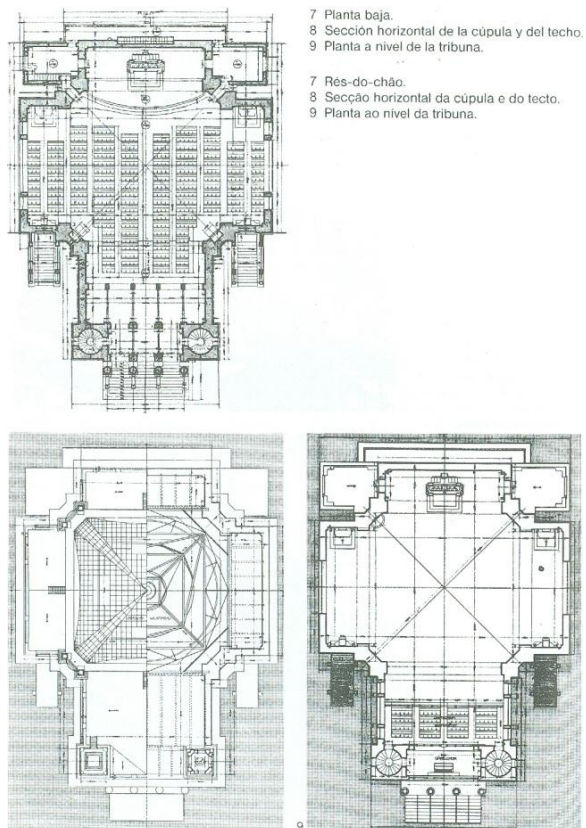


Figura 117 – Plantas da Igreja de Steinhof, 1905-06

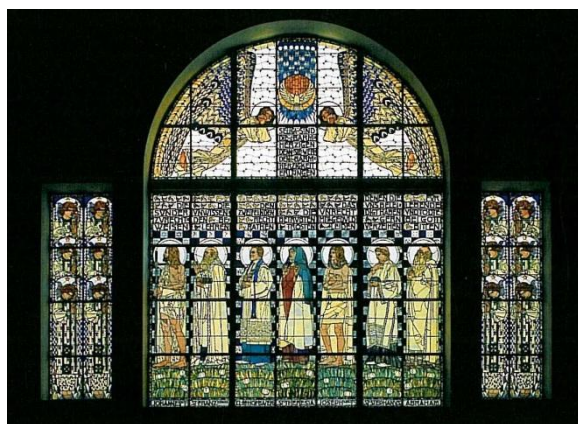


Figura 118 – Vitral, interior da Igreja de Steinhof



Figura 119 – Iluminação superior, interior da Igreja de Steinhof, 1905-06

recuado e que ocupa a capela-mor, e os laterais, que servem de pequenos espaços de culto (Figura 117). Lateralmente à capela-mor, encontramos duas capelas laterais que assumem um claro papel secundário relativamente à planta centralizada. Inferior ao piso da entrada, encontramos um novo piso destinado à celebração de cerimónias reservadas, possivelmente numa separação de classes. O mesmo é evidente no piso principal, onde há um acesso para a tribuna superior. Assume-se assim uma separação entre visitantes dos doentes segundo o género e estatuto do doente, sucedendo o mesmo relativamente aos empregados do hospital. Nota-se o cuidado na direcção da luz proveniente das janelas laterais, que iluminam o interior através de vitrais, assim como na colocação do altar de modo a não ter reflexos e na boa acústica conseguida através das superfícies testadas (Figura 118). Wagner defende todas estas preocupações como “necessidades” fundamentais, sem nunca referir um objectivo estético.

A abóboda tem um papel importante na igreja que, ao anular o céu fechado da cúpula, se torna um firmamento sem limites, que iluminando subtilmente o interior da igreja e tocando as vidraças e os quadros do altar, no entanto, é atenuada relativamente à cúpula exterior graças ao tecto ornamental curvo revestido a painéis Rabitz (Figura 119). Sob a tribuna, Wagner incorporou um tecto de cimento que ajuda a sustentar os lustres da igreja, enquanto a estrutura da cúpula é metálica. As paredes são revestidas de painéis de mármore fixados por rebites dourados, ornamentando funcionalmente as mesmas, tanto no interior da igreja como no exterior, sendo, neste último caso, rematado inferiormente por pedras aparelhadas, conferindo robustez às fachadas. O pavimento interior da igreja é revestido a azulejos brancos com um padrão de quadrados pretos, e com uma inclinação intencionalmente, de modo a facilitar a visibilidade das cerimónias em qualquer ponto da igreja (Figura 120).¹³⁸

Na igreja da Penha, os materiais usados na construção e no revestimento são outros, como já referimos anteriormente, sendo evidente o recurso ao granito e ao betão, assim como a sua adequação nas técnicas construtivas usadas (Figura 121).

¹³⁸ Cf. BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*, pp. 116-122



Figura 120 – Vista interior para o altar, e pormenores da estrutura interior Igreja de Steinhof



Figura 121 – Vista interior para o altar, Igreja da Penha

“Vê-se uma notória predominância do granito, com a alvenaria em alicerces, a cantaria em sapatas, soleiras e embasamento e, apenas, lavrada nas colunas interiores e externas, nas ombreiras e padieiras das portas, nos mainéis das entradas, degraus interiores e exteriores, vergas, frontão e friso, este tratado em maneira de desbaste, onde parece ter-se desejado esculpir um Apostolado.

A cantaria apicoada, com uma ou duas faces, invade as janelas e as paredes longitudinais do altar-mor e a moldurada é aplicada nos degraus na frente da igreja, na cornija das fachadas laterais e posterior e na elevação a cruz da fachada principal.

Se há uma hierarquização do granito, o betão tem aqui aplicação nas vigas, sobre a entrada principal, em padieiras sobre as colunas, no altar-mor e em placas sobre a entrada principal, sobre o terraço, o tecto do hall, a abóboda da cobertura e em cruces, vergas e mainéis das janelas na fachada principal e laterais e na cruz da torre.”¹³⁹

¹³⁹ CARDOSO, António - *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, pp. 462-463

Conclusão

Com o século XIX a assumir-se como um século de revivalismos de estilos passados, onde a arquitectura clássica e a sua percepção ganharam um papel importante, assistiu-se, quase simultaneamente, a uma procura de um estilo nacional por toda a Europa. Com os caminhos-de-ferro e com a abertura de Academias que ensinavam Arquitectura, os revivalismos foram sendo aceites por todo o Ocidente tendo adquirido poucas divergências. Em Portugal não foi diferente. Com os arquitectos formados no estrangeiros e com a presença de vários arquitectos estrangeiros a trabalharem cá, Portugal foi-se aproximando do resto da Europa, no entanto, chegou ao extremo de um exagerado uso de elementos revivalistas.

Em Paris vemos o Neoclassicismo transformar-se numa resposta ao Academismo, aparecendo como Beaux-Arts. Labrouste foi um dos arquitectos que seguiu as Beaux-Arts, formado na mesma, onde estudou a arquitectura clássica, e defendendo que o ornamento derivava da construção de modo a manter uma excelência estrutural. Através do magnífico trabalho segundo o modelo Beaux-Arts, Labrouste conseguiu responder aos novos materiais, como o ferro, o que é verificável na Biblioteca Ste.Geneviève. Em Viena, com a Arte Nova, chegou a Secessão com Otto Wagner que, apesar de continuar próximo do classicismo, se manteve ligado à fantasia exótica que se fazia sentir na arte vienense. No entanto, Wagner nunca esqueceu o contexto social em que a arquitectura era inserida e foi seguindo um caminho coincidente com as renovações tecnológicas que iam aparecendo. Tudo isto é visível na Igreja São Leopoldo em Steinhof.

Formado em Paris, segundo as Beaux-Arts, Marques da Silva foi influenciado pelos grandes teóricos clássicos franceses, como Jean Nicolas Louis Durand, que estabeleceu um método de composição, sistematizando os elementos construtivos e abrangendo novos programas necessários à nova sociedade, Auguste Choisy, que defendeu a base da construção na arquitectura, através de uma determinação estrutural, e Julien Guadet, que procurou uma normativa através de elementos tecnicamente actualizados e da composição axial, estabelecendo eixos e simetrias.

No entanto, a sua influência mais próxima esteve nos seus mestres, Victor Laloux e Ferdinand Louis Dutert. Estes, para além de lhe conferirem um respeito pelo passado, como a Antiguidade e a Renascença, ensinaram valores de precisão e delicadeza, de zelo e de estudo da planta de um projecto, de adaptação às tendências e aptidões, assim como, de sentido do amplo e do grandioso. Trabalhando lado a lado com os seus mestres, Marques da Silva interessou-se pelas construções metálicas e aprendeu a trabalhá-las de um modo exemplar; são excelentes exemplos disso a Galeria das Máquinas de Dutert e a Gare d'Orsay de Laloux, que constituem referências para a sua arquitectura.

De volta a Portugal, Marques da Silva manteve os seus contactos franceses, assim como todo o ensino de Laloux, o que é visível na Sociedade Martins Sarmiento que, apesar de se diferenciar no contexto social e cultural, no país e no programa exigido, se aproximou do projecto feito por Marques da Silva quando ainda estava a trabalhar com Laloux, *Un Palais pour une Faculté des Sciences*. Quando em comparação, encontramos semelhanças na estrutura da planta, no esquema compositivo e na distribuição do programa. Há uma clara evidência do piso superior, onde se encontra o programa principal e isto é transmitido também na fachada através da diferença de alturas, sendo o piso superior o mais alto e o que garante as aberturas maiores. Os elementos ornamentais também têm uma linguagem muito próxima, apesar de a Sociedade Martins Sarmiento responder a uma decoração Neo-românica, um estilo muito reivindicado na altura em Portugal. A escada de acesso ao piso superior ganha importância na composição destes dois edifícios pela sua localização central, no eixo da simetria do desenho, esta é visível desde a entrada do edifício de modo a aproximar o piso superior de quem se encontra no rés-do-chão. A escadaria mantém a sua

importância no piso superior e apresenta-se como o elemento central da planta a partir do qual se distribui o restante programa.

Com as Exposições de Paris em 1900 e 1925, Marques da Silva assistiu a novas técnicas de construções e do uso de novos materiais. Se em 1900 se viu o resultado positivo do sistema de betão armado de Hennebique, em 1925 viu-se Auguste Perret a utilizar o betão do mesmo modo que os perfis metálicos, através de uma estrutura envidada. Foi também nesta última exposição que Marques da Silva apreendeu o gosto pelo novo estilo mais simplificado, numa procura de um novo estilo que abriu portas para o modernismo, a Art Déco. Esta nova linguagem foi uma influência na construção da Igreja da Penha, onde recebeu um traço modernista e estilizado, aproximando-se do que se fazia no resto da Europa.

Num contexto onde a cultura portuguesa impunha referências bizantinas e românicas na arquitectura, Marques da Silva conseguiu fazer uma junção subtil destas na sua arquitectura ainda ligada à Beaux-Arts, que se mantém muito evidente, como podemos ver na comparação da Sociedade Martins Sarmento ao *Un Palais pour une Faculté des Sciences*. O Neo-românico aparece, não só, nos elementos decorativos, mas também no aspecto pesado e maciço que foi conferido ao edifício, através de panos de parede fechados e da pouca iluminação interior, onde responde aos seus princípios e regras compositivas relativas à simetria e à tradução do programa do edifício na sua fachada.

Com a necessidade de aumentar o edifício, de modo a albergar mais programa, Marques da Silva projectou o seu novo corpo sem que o volume outrora construído perdesse a sua importância. Apesar desta passagem bastante estudada, Marques da Silva não abriu mão de conferir ao novo volume uma linguagem moderna e utilizou também novas técnicas através do recurso à estrutura de betão. Assiste-se assim a um desenvolvimento na linguagem arquitectónica de Marques da Silva, e é a diferença de trinta anos entre estes dois momentos de construção que salienta a sua evolução.

Apesar da diferença de anos entre a Sociedade Martins Sarmento e a Biblioteca de Ste. Geneviève de Paris encontramos pontos comuns, o que comprova a presença da

influência francesa na arquitectura de Marques da Silva, especificamente nesta sua obra. Embora a escala dos edifícios seja diferente é visível um sistema compositivo muito próximo, onde a simetria está presente tanto na planta como na fachada. A ideia de que o programa do edifício é transmitido na fachada, também é algo comum aos dois edifícios, onde o piso superior se torna mais alto que o piso inferior, demonstrando a localização do programa principal. A composição da fachada, com referências clássicas, também é muito parecida e coincidente em certos elementos, como é o caso do desenho em volta perfeita das aberturas.

Ao nível das plantas encontramos também semelhanças, como é o caso da presença de uma escadaria no centro da axialidade da planta. Esta é bastante importante no percurso da entrada ao piso superior uma vez que é visível desde que se entra nos edifícios. O programa é distribuído segundo esta escada central, desenvolvendo-se lateralmente à mesma.

Embora tenha vários pontos comuns, uma clara divergência entre os dois edifícios é o sistema construtivo, uma vez que a Sociedade Martins Sarmiento, primeiramente construída em granito, faz notar o recurso à estrutura do betão num segundo momento construtivo, fazendo a passagem destes dois tempos com um revestimento em granito nos pilares e vigas de betão. Quanto à Biblioteca de Ste. Geneviève, apesar de mostrar um exterior em pedra, recorre à estrutura de ferro que se torna visível no seu interior de uma forma magnífica.

Após a Exposição Internacional das Artes Decorativas de 1925 em Paris, Marques da Silva apresentou uma evolução evidente na sua arquitectura, reflectida de modo excepcional na construção da Igreja da Penha. Contudo, e de novo num contexto português, esta tem notórios pontos influentes românicos, apesar de Marques da Silva conferir um ar estilizado aos elementos. Tal é visível na planta centralizada, no aspecto maciço e fechado da Igreja e nas aberturas presentes nas frestas alongadas e estreitas que aparecem nas fachadas. Verifica-se também uma influência islâmica nos ressaltos ganhos através dos corpos adjacentes ao volume principal, onde este ganha independência. Também a presença do pórtico nos remete para a arquitectura islâmica que são, por norma, salientes e emoldurados por minaretes esguios. Além disto, as aberturas do clerestório presentes na nave, aparentemente

desenhadas em arco apontado, reflectem uma referência às formas usadas na arquitectura islâmica. É possível verificar que no gablete triangular que enfatiza o portal de entrada, temos uma influência da gótica.

Há, na Igreja da Penha uma clara distinção de volumes, sendo o volume da nave enfatizado relativamente aos restantes corpos que constituem a Igreja. Isto não só é visível no interior, onde a nave se fecha aos outros corpos aparecendo quase independente, mas também no exterior através das diferentes alturas e do tratamento da pedra, onde o volume da nave se torna bastante mais alto do que os restantes corpos e o tratamento da estereotomia é muito mais cuidada em relação ao resto da Igreja. A torre é o corpo mais próximo ao volume da nave.

Datada do início do século XX, a Igreja de São Leopoldo em Steinhof, de Otto Wagner, apresenta pontos comuns à Igreja da Penha. Ambas ocupam um lugar privilegiado relativamente ao envolvente, são assim evidenciadas e visíveis por toda a cidade. Ambas mantêm uma ideia de percurso onde o pórtico de entrada tem um papel importante. Este mantém a ideia de vestíbulo anterior à nave da igreja e o seu avanço em relação ao plano da fachada confere às igrejas um aspecto maciço. A simetria está presente no desenho da fachada e a continuação deste desenho nas fachadas principal é algo também comum, embora de um modo menos evidente na Igreja de Steinhof.

Embora ambas mantenham o desenho de nave centralizada, o facto de a escala da igreja de Steinhof ser superior faz com que esta consiga abrigar o programa de um modo diferente, posto que se divide em três pisos. Com um percurso claro em direcção ao altar, a iluminação das igrejas ganha importância uma vez que nas duas os vitrais laterais são reforçados por aberturas presentes no centro na nave.

Também nestes dois casos há uma grande divergência nos materiais e sistemas construtivos visto que a Igreja da Penha é construída em granito com a presença de uma estrutura e elementos de betão, enquanto que, a Igreja de Steinhof tem uma estrutura metálica revestida por painéis de mármore e faz referência à pedra aparelhada na parte inferior da parede pelo lado exterior o que confere robustez ao edifício.

Confirmamos portanto que, apesar do desfasamento de gostos e de estilos que se fazia sentir em Portugal em relação ao resto da Europa ocidental, Marques da Silva conseguiu acompanhar outros arquitectos europeus, mantendo princípios de desenho, organização e distribuição. Em contrapartida, e provavelmente devido à procura de resposta do contexto do projecto, sente-se uma maior divergência na estrutura e nos materiais usados, onde Marques da Silva recorre ao granito em Guimarães, sendo esta uma pedra local, posteriormente adapta-se ao desenvolvimento tecnológico e à renovação de materiais, inserindo betão armado nas suas obras. Por sua vez, Labrouste e Wagner recorreram à estrutura metálica nas obras aqui abordadas numa resposta ao seu contexto, utilizando a pedra principalmente no exterior, como que numa tentativa de disfarçar a estrutura utilizada. Para além disso, a ornamentação também deve ser vista como elementos que respondem ao gosto da sociedade. Escolhem, portanto, um estilo próximo empregando-o nestes elementos, como é o caso do Neo-românico que era imposto em Portugal, de modo a celebrar o nacionalismo, dos elementos clássicos na França, numa resposta académica da arquitectura, e dos elementos pitorescos da Secessão que festejava um estilo vienense que se aproximava da nova sociedade.

Marques da Silva foi um dos arquitectos que melhor manteve a ligação à Europa Ocidental, permitindo uma apreensão de uma linguagem mais simplificada e estilizada que se abriria para um Modernismo que foi chegando a Portugal.

Bibliografia

PEREIRA, Claudio Calovi - *Teoria Acadêmica e Projeto Arquitectónico : Julien Guadet e o Hôtel Des Postes de Paris (1880):*

http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CFwQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.ufrgs.br%2Fpropar%2Fpublicacoes%2FARQtextos%2FPDFs_revista_6%2F07_Claudio%2520Calovi%2520Pereira.pdf&ei=0KHPT-HWMIWq0QXt18zJcw&usg=AFQjCNFPsJdID6PnGuyQJknQVShSxBAtVw

Marques da Silva, Arquitecto, 1869-1947 (cat.). Porto: Secção Regional do Norte da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1986. 64 p.

Marques da Silva: homenagem promovida pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (cat.). Porto: 1953. 37 p.

Marques da Silva. O aluno, o professor, o arquitecto (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. 290 p. ISBN 9728025610

SOARES, Carla Cristina de Carvalho - *Arquitecto José Marques da Silva*. Coimbra: [s.n.], 1998. 127 p. Tese de Licenciatura em Arquitectura apresentada no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, coord. Mário Kruger

PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a sociedade Martins Sarmiento e a igreja da Penha*. Porto: [s.n.], 2006. 365 p. Tese de Licenciatura em Arquitectura apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, coord. José Quintão

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *História da Arte em Portugal – o românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. 190 p. ISBN 9722328271

BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*. 2ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1985. 219 p. ISBN 8425211905

CARDOSO, António - *O Arquitecto Marques da Silva e a arquitectura no Norte do país na primeira metade do século XX*. 2ª ed. Porto: Edições FAUP, 1997. 793 p. ISBN 972983248

CARVALHO, Manuel Rio - *História da Arte em Portugal: Do romantismo ao fim do século*. Volume XXI. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. 184 p.

FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. Volume I, 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 198. 489p.

FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. Volume II, 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. 533 p.

FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no Século XX*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1985. 661 p.

FRANÇA, José Augusto - *História da arte em Portugal - o Pombalismo e o Romantismo*. Volume V. Lisboa: Editorial Presença, 2004. ISBN 972233154X

FRANÇA, José Augusto - *História da Arte Ocidental 1780-1980*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. 455 p.

FRANÇA, José Augusto - *Panorama (da) arte portuguesa no século XX*. 1ª ed. Porto: Fundação Serralves: Campo das Letras, 1999. 421, (32) p. ISBN 972610212X

FRAMPTON, Kenneth - *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, 4ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989. 375 p. ISBN 8425210518

HAIKO, Peter - *Sketches projects and executed buildings by Otto Wagner*. London: The Architectural Press, 1987. 261 p. ISBN 2-87009-404-3

PORTAS, Nuno - *Arquitectura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2005. 489 p. ISBN 9729483728

SARNITZ, August - *Otto Wagner 1841-1918 Percurso da arquitectura moderna*. Koln: Taschen, 2005. 96 p. ISBN 3-8228-4678-3

SUTTON, Ian - *História da Arquitectura no Ocidente: desde a Grécia Antiga até ao Presente*. Lisboa: Editorial Verbo, Outubro 2004. 435 p. ISBN 9722223550

TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. 113 p. ISBN 978-972-99852-2-6

TREVISIOL, Robert - *Guide all'architettura moderna Otto Wagner*. 2ª ed. Roma: Editori Laterza, Março 1997. 195 p. ISBN 88-420-3527-8

ZANTEN, David van - *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830-1870*. 1ª ed. New York: Cambridge University Press, 1994. 360 p. ISBN 0-521-39421-X

ZEVI, Bruno - *História da arquitectura moderna*. Volume I, pref. e estudo de Nuno Portas. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. 387 p.

Fonte de imagens

Figura 1 - <http://viagenslacoste.blogspot.pt/2010/10/panteao-de-paris-pantheon-fotos-soltas.html>

Figura 2 - <http://www.vebidoo.de/louie+newton>

Figura 3 - http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arc-et-Senans_-_Plan_de_la_saline_royale.jpg

Figura 4 - http://picasaweb.google.com/lh/photo/Are4nzkNFDkR-LdP30_qXw

Figura 5 - <http://andrewvanz.blogspot.pt/2010/07/viennas-burgtheater.html>

Figura 6 - <http://photoblog.tysonwilliams.com/index.php?showimage=235>

Figura 7 - http://www.castles.org/castles/Europe/Western_Europe/France/Pierrefonds.htm

Figura 8 – *Schinkel Architecturas 1781-1841* (cat.). Berlim: Simón Marchán Fiz. 1989. p.161

Figura 9 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wien_Votivkirche_um_1900.jpg

Figura 10 - http://www.ezimut.com/pois/palacio-da-pena/attachment/palacio_da_pena

Figura 11 - FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. Volume I, 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. p. 385

Figura 12 - http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arsenal_Wien.jpg

Figura 13 - <http://hblog.com.br/2012/?p=23107>

Figura 14 - <http://marcelonalusitania.blogspot.pt/p/aveiro-coimbra-e-viana-do-castelo.html>

Figura 15 - <http://www.sanstaste.com/2011/02/14/paris-opera-bastille-and-palais-garnier/palais-garnier/>

Figura 16 - <http://academicarchitecture.tumblr.com/page/2>

Figura 17 - <http://ssbcsparkman.wordpress.com/page/2/>

Figura 18 – <http://s222.photobucket.com/albums/dd220/HistoriadelArte/13%20Arte%20del%20Siglo%20XIX/01%20Arquitectura%20y%20Urbanismo/00%20Urbanismo/?action=view¤t=04RingstrasseViena.jpg&mediafilter=images>

Figura 19 - http://genewikiplus.org/wiki/ETH_Zurich

Figura 20 - <http://aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt/2010/09/avenida-da-liberdade-iv.html>

Figura 21 - [http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Av_Aliados_5_\(Porto\).jpg](http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Av_Aliados_5_(Porto).jpg)

Figura 22 - <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/page/2/>

Figura 23 - <http://www.crashboombang.net/?p=511>

Figura 24 - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ArchPitt-Porto-CrystalPalace.jpg>

Figura 25 - <http://retratosdeviagens.blogspot.pt/2011/11/as-magnificas-6-pontes-sobre-o-rio.html>

Figura 26 - <http://www.globomidia.com.br/educa%C3%A7%C3%A3o/torre-eiffel>

Figura 27 – esquerda: <http://realfamiliaportuguesa.blogspot.pt/2011/08/estacao-de-sao-bento-entre-as-16-mais.html>

direita: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esta%C3%A7%C3%A3o_de_caminhos_de_ferro_de_S%C3%A3o_Bento.jpg

Figura 28 - <http://parisisinvisible.blogspot.pt/2011/09/homes-of-auguste-perret-rue-franklin.html>

Figura 29 - ZEVI, Bruno - *História da arquitectura moderna*. Volume I, pref. e estudo de Nuno Portas. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. p. 59

Figura 30 - ZEVI, Bruno - *História da arquitectura moderna*. Volume I, pref. e estudo de Nuno Portas. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. p. 61

Figura 31 - ZEVI, Bruno - *História da arquitectura moderna*. Volume I, pref. e estudo de Nuno Portas. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. p. 62

Figura 32 - [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Red_House_home_of_William_Morris_\(4\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Red_House_home_of_William_Morris_(4).jpg)

Figura 33 - <http://building-storeys.blogspot.pt/2010/07/seeing-red.html>

Figura 34 - <http://www.zoklet.net/bbs/showthread.php?t=110876>

Figura 35 - http://dc181.4shared.com/doc/FG-_frLo/preview.html

Figura 36 - http://html.rincondelvago.com/art-nouveau_casa-tassel-de-victor-horta.html

Figura 37 - <http://ndga.wordpress.com/2011/06/29/exposicao-otto-wagner/>

Figura 38 - http://valkirio.blogspot.pt/2009_01_01_archive.html

Figura 39 - http://en.wikipedia.org/wiki/File:Darmstadt-Mathildenhoehe_mit_Hochzeitsturm_2005-05-08b.jpg

Figura 40 - <http://www.wikiartis.com/josef-hoffmann/werke/sanatorium-purkersdorf/>

Figura 41 - <http://larryspeck.com/2012/05/04/palais-stoclet/>

Figura 42 - http://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Wagner_II

Figura 43 - <http://mdc.arq.br/2009/04/13/disciplina-ou-indisciplina-eis-a-questao/>

Figura 44 - <http://arkyotras.wordpress.com/2008/10/14/memetica-y-arquitectura-ii/>

Figura 45 - http://en.wikipedia.org/wiki/File:Basilica_Ulpia_J_Guadet_1867.jpg

Figura 46 - <http://rometheimperialfora19952010.wordpress.com/2012/05/12/roma-archeologia-foro-di-traiano-tempio-divi-traiano-julien-guadet-memoire-de-la-restauration-du-forum-de-trajan-manuscript-paris-ecole-des-beaux-arts-1867/>

Figura 47 - http://www.augustechoisy2009.net/es/laminas.php?id_nav=5&cid_pub=4

Figura 48- <http://ainfantek.tumblr.com/post/23674618913/auguste-choisy>

Figura 49 - <http://barbaracampagna.com/blog/page/2/>

Figura 50 - http://www.freeimageslive.co.uk/free_stock_image/musedorsay2876jpg

Figura 51 - <http://whitechapelghoststyle.wordpress.com/2010/06/14/la-gallerie-des-machines-by-dutert/>

Figura 52 - <http://whitechapelghoststyle.wordpress.com/2010/06/14/la-gallerie-des-machines-by-dutert/>

Figura 53 - <http://www.phombo.com/travel-culture/paris-picture-collection/531464/full/>

Figura 54 - <http://www.globopix.net/photos/france/paris/galleries-lafayette21.html>

Figura 55 - *Marques da Silva. O aluno, o professor o arquiteto* (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. p. 5

Figura 56 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 79

Figura 57 - *Marques da Silva. O aluno, o professor o arquiteto* (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. p. 3

Figura 58 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 33

Figura 59 - <http://danilo.arq.br/textos/classicismo-coordenacao-modular-e-habitacao/>

Figura 60 - http://da.wikipedia.org/wiki/Fil:Exposition_universelle_1900.jpg

Figura 61 - http://lartnouveau.com/art_deco/cpa_expo_1925/lieux/espinv25.htm

Figura 62 - http://araduca.blogspot.pt/2008_03_01_archive.html

Figura 63 - http://www.guimaraesturismo.com/pages/152?geo_article_id=60

Figura 64 - http://zineocio.blogspot.pt/2007_05_01_archive.html

Figura 65 - http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sociedade_Martins_Sarmiento.JPG

Figura 66 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 31

Figura 67 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 32

Figura 68 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 80

Figura 69 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 79

Figura 70 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 82

Figura 71 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 83

Figura 72 - *Marques da Silva. O aluno, o professor o arquitecto* (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. p. 191

Figura 73 - <http://araduca.blogspot.pt/2011/07/rua-de-paio-galvao-4.html>

Figura 74 - <http://www.topguimaraes.com/pt/museus-a-galerias-de-guimaraes/item/36-sociedade-martins-sarmiento.html>

Figura 75 – Fotografia da autora

Figura 76 – Fotografia da autora

Figura 77 – Fotografias da autora

Figura 78 - Fotografia da autora

Figura 79 – Fotografia da autora

Figura 80 – Fotografia da autora

Figura 81 - ZANTEN, David van - *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830-1870*. 1ª ed. New York: Cambridge University Press, 1994. p.144

Figura 82 - <http://www.flickr.com/photos/26700188@N05/3751981596/>

Figura 83 - <http://www.britannica.com/EBchecked/media/142228/Bibliothque-Sainte-Genevive-Paris-designed-by-Henri-Labrouste>

Figura 84 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 33

Figura 85 - <http://openbuildings.com/buildings/biblioth-que-sainte-genevi-ve-profile-2613>

Figura 86 – Fotografias da autora

Figura 87 – Fotografias da autora

Figura 88 – esquerda: <http://www.peter-pho2.com/2011/04/bibliotheque-sainte-genevieve.html>
 direita: http://www.flickr.com/photos/yart_photography/

Figura 89 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 79

Figura 90 –

cima: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Biblioth%C3%A8que_Sainte-Genevi%C3%A8ve_floor_plan.jpg

baixo: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bibliothek_Sainte-Genevi%C3%A8ve_ground_floor_plan.jpg

Figura 91- Fotografias da autora

Figura 92 – esquerda: http://expflow.com/biblioth%C3%A8que_sainte-genevi%C3%A8ve
 direita: <http://expflow.com/Labrouste>

Figura 93 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 69

Figura 94 - *Marques da Silva. O aluno, o professor o arquitecto* (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. p. 228

Figura 95 - PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a sociedade Martins Sarmento e a igreja da Penha*. Porto: [s.n.], 2006. p.91

Figura 96 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 71

Figura 97 – Fotografia da autora

Figura 98 – esquerda: fotografia da autora

direita: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_Lateral_do_Mosteiro.jpg

Figura 99 – esquerda: <http://fmanega.blogspot.pt/2010/10/el-milagro-de-los-brotes-verdes.html>

direita: <http://guimaraesjovem.blogspot.pt/2011/05/igreja-nossa-senhora-da-oliveira.html>

Figura 100 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 73

Figura 101 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 70

Figura 102 - <http://olhares.sapo.pt/igreja-da-penha-guimaraes-foto3508472.html>

Figura 103 – Fotografia da autora

Figura 104 – Fotografia da autora

Figura 105 – Fotografia da autora

Figura 106 – Fotografias da autora

Figura 107 - *Marques da Silva. O aluno, o professor o arquitecto* (cat.). Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006. p. 233

Figura 108 - HAIKO, Peter - *Sketches projects and executed buildings by Otto Wagner*. London: The Architectural Press, 1987. p. 176

Figura 109 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 72

Figura 110 – HAIKO, Peter - *Sketches projects and executed buildings by Otto Wagner*. London: The Architectural Press, 1987. p. 173

Figura 111 – HAIKO, Peter - *Sketches projects and executed buildings by Otto Wagner*. London: The Architectural Press, 1987. p. 174

Figura 112 - SARNITZ, August - *Otto Wagner 1841-1918 Percurso da arquitectura moderna*. Koln: Taschen, 2005. p. 60

Figura 113 - <http://www.panoramio.com/photo/3004727>

Figura 114 - TAVARES, André - *Em granito: A Arquitectura de Marques da Silva em Guimarães*. 1ª ed. Porto: Fundação Arquitecto Marques da Silva, 2010. p. 71

Figura 115 – Fotografia da autora

Figura 116 – Fotografia da autora

Figura 117 - BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*. 2ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1985. p.120

Figura 118 - SARNITZ, August - *Otto Wagner 1841-1918 Percurso da arquitectura moderna*. Koln: Taschen, 2005. p. 63

Figura 119 - BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*. 2ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1985. pp.126-127

Figura 120 - BERNABEI, Giancarlo - *Otto Wagner*. 2ª ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1985. pp.124e-129

Figura 121 – Fotografias da autora

Anexos

Memória Descritiva da primeira fase de construção da Sociedade Martins Sarmiento

“Haverá ao rés-do-chão, com entrada pela porta principal, um vestibulo de introdução, que conduzirá à escada colocada no eixo da entrada principal do salão. Ao lado do vestibulo e com entrada por ele, duas salas para aulas ou museus.

No primeiro andar, ao mesmo nível do actual será o grande salão que reinará em toda a largura da fachada.

Na frontaria do edificio lê-se claramente o que há no interior – entrada, duas salas lateralmente, à parte inferior; na superior o salão, num grande motivo uniforme. É o grande salão projectado a parte dominante da frontaria e nela acentuado por três vastas arcadas formando grandes nichos; cada qual é a seu termo dividido por três arcadas menores que iluminam o interior. Entre as colunas que suportam essas escadas e a varanda exterior, um largo patamar servirá de refúgio nos dias de grandes solenidades e aglomerações.

Caracterizando-se tanto quanto possível os fins da sociedade que é a arrancar ao passado, ensinamento para o futuro, impunha-se naturalmente dar ao edificio um estilo architectónico que, sintetizando os elementos archeológicos que a sociedade possui, os trabalhos de Martins Sarmiento e tantos vestígios dispersos na architectura portuguesa, fosse obra de realização moderna.

Foi pois à arte românico-bizantina que se buscou o elemento primordial da composição e ornamentação. É uma arte tão bela no seu sentimento artístico, tão pura de linhas e tão impregnada de distinção através de tantos séculos o actual lhe faz verdadeira apoteose.

Quer a pintura à parte superior dos nichos, quer a escultura nos medalhões da fachada serão representadas as Ciências, as Letras, as Artes e as Industrias, isto é, as diversas manifestações do génio humano.”

Marques da Silva

Memória Descritiva publicada em: A Memória, Anno I, nº 19, 20 de Janeiro de 1901

in PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a sociedade Martins Sarmiento e a igreja da Penha*. Porto: [s.n.], 2006. p. 77

Memória Descritiva do projecto da Igreja da Penha

“Este edificio a erigir no alto da montanha da Penha, face à cidade de Guimarães, é motivo de grandes peregrinações nacionais que têm atingido nos últimos tempos uma grande considerável concorrência.

Em dias de peregrinação inunda-se a montaria de uma população agitante e entusiasta, num mesmo anseio de fé e patriotismo, a ascender ao cimo em que, num largo campo de esplanada frente ao local destinado ao santuário, se realiza a missa campal.

É inesquecível para todos os que a essa cerimónia assistem o espectáculo animado do campo povoado de dezenas de milhar de pessoas, espalhando-se por todos os contornos e saliências que permitem ver o celebrante. Nada mais útil e reconfortante para a vida da Nação que um tal espectáculo, símbolo de união das almas, tão necessária neste momento agitado.

Subordinada a existência do monumento a esses objectos (= objectivos) essenciais, a sua construção impõe-se portanto, indispensável para esse fim, que tem longas tradições que devem manter-se e avigorar-se. Tentativas várias tem sido feitas para sua construção, umas em projectos, outras levadas a efeito em parte, que tiveram que desaparecer constituindo a escolha de local um dos grandes impedimentos da sua realização.

Foi finalmente encontrado o local adequado, consagrado já pelas cerimónias a que se alude, que enfrentando o campo de esplanada fica pela parte posterior à margem do talude da montanha que se desenvolve, em declive descendente até à cidade.

Resulta da situação do edifício a organização da planta.

Assim, a frente principal voltada para a esplanada tem predominante o altar móvel, que se colocará sob o peristilo nos dias de missa campal e a face posterior é dominada, a seu termo, pela torre que rematada de alta cruz se recorta na atmosfera frente à cidade. Para a cidade representa-se pois o símbolo máximo da cristandade, que será iluminado nos dias de grande cerimónia para a esplanada à vista dos crentes o altar com o seu coroamento natural que é a fachada do próprio templo e cuja ideia se subordinou a sua composição.

Ficando o pavimento da nave mais alto do que o plano do terreno anterior uma ampla escadaria antecede o peristilo dando majestade não só ao frontão que se eleva acima do altar como a este mesmo pelas pessoas que se colocam nos degraus, ladeando-o.

Este facto tem-se notado como de um grande efeito em cerimónias já realizadas. O interior é formado de nave quadrada própria a cerimónias processionais mesmo dentro do templo.

Quatro altas colunas determinam a circulação. Como altares, apenas o da capela-mor e dois laterais, secundários. Portas laterais para a evacuação fácil do público. Um coro com acesso por duas escadas de pedra, uma das quais vai à galeria superior e ao terraço. A parte central da nave é coberta por uma cúpula.

Lateralmente pela parte posterior sacristias, retretes e urinóis, assim como a entrada para a torre à qual se acede por uma escada de pedra que vai até ao terraço mais alto.

No monumento domina a construção de pedra, material este que se arranca do próprio solo a que está assente.

Quer no exterior, quer no interior aparece a pedra no seu aparelho rude como elemento de construção e de decoração.

São relativamente pequenas as partes da construção em cantaria lavrada. Poder-se-á mencionar as colunas interiores e exteriores, as ombreiras e padieiras das portas, degraus, tanto exteriores como interiores, vergas, frontão e friso, este tratado em maneira de desbaste. Finos mainéis das janelas são de cimento armado.

Neste material são feitas vergas interiores, pavimento do coro e cúpula da nave cuja base assenta nas paredes externas e nas colunas interiores. Também na torre há placas de betão de cimento armado e na cruz. Os pavimentos são rígidos de argamassa de betão e revestidos de cimento e lajeado de pedra excepto nas sacristias onde há soalho. A cobertura é feita de telha fortemente amarrada somente na capela-mor e nas sacristias. Sobre o pórtico posterior e sobre a nave há terraços de betão de cimento armado, com revestimentos protegidos por elementos betuminosos. Nas sacristias há caixilharia metálica.

Na nave procura-se dispor os mainéis de cimento de sorte a receber as lâminas de vidro. As portas exteriores serão de castanho ferradas. A instalação de retrete terá as devidas condições sanitárias. O edifício será protegido por para raios, que será estabelecido no alto da cruz como elemento dominante.

O projecto desenvolvido nas suas peças desenhado em plantas, alçados e cortes dá a suficiente indicação da sua estrutura. (...)

Marques da Silva

Porto, 9 de Dezembro de 1936

in PINHEIRO, Ana Maria Cunha - *Marques da Silva em Guimarães: dois edifícios singulares: a sociedade Martins Sarmiento e a igreja da Penha*. Porto: [s.n.], 2006. pp. 104-105