

MÁRMORE

2 000 ANOS DE HISTÓRIA

VOLUME III
CONTRIBUTO DOS MÁRMORES DO ALENTEJO
PARA AFIRMAÇÃO DAS ARTES

COORDENAÇÃO
ANDRÉ CARNEIRO
CLARA MOURA SOARES
FERNANDO GRILLO
VÍTOR SERRÃO

The background of the page is a classic marbled paper pattern, featuring swirling, organic shapes in various shades of gray, white, and light beige. The pattern is dense and intricate, typical of traditional bookbinding designs.

História da Arte –
Mármores (século XX)

A presença destacada dos mármoreos do Alentejo em três edifícios monumentais da cidade do Porto da primeira metade do século XX: diálogo entre modernidade e tradição

CLARA MOURA SOARES¹
RUTE MASSANO RODRIGUES¹

A Architectura é uma Arte que, servindo a Humanidade, o faz com duas finalidades elevadas: a da utilidade e a da beleza.

Cottinelli Telmo²

¹ ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

² Palavras constantes do discurso do arquiteto José Cottinelli Telmo, Presidente da Comissão Executiva do 1.º Congresso Nacional de Architectura, realizado em 1948. 1.º Congresso Nacional de Architectura: *Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: S.N.A., 1948, XXXIII.

RESUMO: Na primeira metade do século XX, a arquitetura em Portugal conheceu desenvolvimentos assinaláveis, com a experimentação de novas soluções que procuraram ir ao encontro das necessidades e dos interesses privados e, a partir dos anos 30/40, da consistente política de obras públicas do Estado Novo. Neste contexto, condicionado pela conjuntura política e económica, as influências internacionais produziram debates vários, refletindo-se, contudo, num modernismo pouco consistente, a coexistir com uma arquitetura de matriz historicista. Os edifícios então construídos usufruem dos novos materiais (ferro, vidro e betão armado), beneficiando, igualmente, dos avanços nas técnicas construtivas. Ao mesmo tempo, os “mármore” portugueses, nomeadamente os do Alentejo, ligados a uma certa identidade nacional, ganham uma destacada relevância na arquitetura vigente, seja ela mais moderna, ou mais tradicionalista. As suas características (resistência, efeitos cromáticos, versatilidade) ampliam a sua utilização, muitas vezes associada à inovação, à tradição, à monumentalidade, à durabilidade e à facilidade de preservação. A vontade de arquitetos ou de clientes e a disponibilidade financeira das empreitadas permitiam ultrapassar barreiras, sendo os novos materiais utilizados nos mais notáveis edifícios institucionais, prédios, moradias, lojas e outros equipamentos, conjugados com diversas rochas ornamentais. Nos edifícios públicos então construídos em Lisboa (e.g. Casa da Moeda, de Jorge Segurado; Pavilhão do Rádio, de Carlos Ramos; Instituto Nacional de Estatística, Instituto Superior Técnico, Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, de Porfírio Pardal Monteiro), com clara linguagem racionalista, as rochas ornamentais marcaram presença em pavimentos e revestimentos diversos, assumindo, por vezes, um papel de destaque. Integraram-se nos novos volumes e nos espaços, indo ao encontro das necessidades estéticas e funcionais, o mesmo ocorrendo em obras de iniciativa privada (e.g. Hotel Vitória, de Cassiano Branco) que o desenvolvimento urbano suscitou.

A distância da capital e das obras públicas incentivadas pelo regime do Estado Novo ditou que a renovação do gosto se fizesse noutras partes do país, como na cidade do Porto, mais tardiamente e ligada, sobretudo, à iniciativa privada. Nos anos 20 e 30 do século XX, entre a praça da Liberdade e o largo da Trindade, nasceria um *boulevard* moderno, de influências parisienses. Com fachadas a alternar entre o ecletismo ao gosto *fin-de-siècle* e a *Art Déco*, seria dotado de um conjunto de edifícios nobres, como os novos Paços do Concelho, instituições bancárias, seguradoras, hotéis, edifícios residenciais, estabelecimentos comerciais. Ali prevaleceu o emprego de materiais nobres, boa cantaria de granito e mármore, e destacaram-se arquitetos como José Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Porfírio Pardal Monteiro ou Carlos Chambers Ramos. Ao granito (a pedra local que domina

a imagem urbana), juntar-se-iam outras rochas ornamentais, como os mármore do Alentejo, proporcionando efeitos estéticos diferenciados, acentuando a monumentalidade e garantindo boas soluções de conservação. Em edifícios portuenses, alguns marcados pelo gosto moderno *Art Déco* (e.g. Armazéns Nascimento, de Marques da Silva; Casa de Serralves, de Marques da Silva, *et al.*; sede do *Comércio do Porto*, de Rogério de Azevedo; Coliseu do Porto, de Cassiano Branco e Júlio de Brito; edifício Maurício Macedo, de Rogério de Azevedo), os “mármore” estariam presentes em fachadas, pavimentos e outros revestimentos. Estes adquirem, porém, destacada relevância em três edifícios: na Caixa Geral de Depósitos (CGD), nos Paços do Concelho e na igreja de Santo António das Antas. No edifício de gaveto da CGD (1923-[28]), na avenida dos Aliados, emblemático da primeira fase da carreira de Pardal Monteiro, este concebeu um exterior com fachada eclética de influência parisiense, classicizante, em granito, e um interior em que domina a *Art Déco*. Enquanto parte de um “programa artístico global”, nomeadamente, nos designados vestíbulo e *hall*, destacam-se o pavimento em mármore com motivos geométricos e os revestimentos de paredes onde encontramos, juntamente com calcários da zona de Lisboa e Sintra, mármore do Alentejo, fornecidos pela empresa Industrial Marromista. São patentes nesta obra os conhecimentos profundos que Pardal Monteiro tinha de rochas ornamentais, das implicações decorativas que a sua escolha, corte e aplicação tinham na arquitetura. Na mesma avenida, destaca-se o edifício dos Paços do Concelho (1916-1957), ao gosto *Beaux-Arts*, revestido a granito. Uma obra pública, onde os mármore, fornecidos pela Mármore & Granitos, Lda. – com especial destaque para os do Alentejo, entre eles o ruivina na imponente escadaria e Salão Nobre – foram uma escolha dos arquitetos para revestir interiores. Primeiro, por António Correia da Silva (filho de canteiro, tal como Pardal Monteiro) e, a partir de 1950, por Carlos Chambers Ramos, um pioneiro da arquitetura moderna portuguesa, responsável por diversos acabamentos, arranjos interiores e algumas alterações ao projeto inicial. Para finalizar, abordamos a igreja de Santo António das Antas, nascida numa zona nova da cidade, urbanisticamente construída sob influência italiana dos arquitetos Piacentini e Muzio. Depois de um primeiro projeto de 1936, de Ferreira Peneda, onde este já optaria por uma decoração com mármore nacionais, em 1944, acabaria aprovado um projeto de Fernando Tudela e Fernando Barbosa, em que sobressai uma modernidade baseada na sobriedade e monumentalidade do modelo clássico italiano. No interior, onde hoje se destaca, sobretudo, o mármore Verde Viana, o Mármore de Estremoz não deixou de estar previsto no projeto para o batistério (revestimento e pia batismal), pias de água benta, entre outros.

THE SIGNIFICANT PRESENCE OF ALENTEJO MARBLE IN THREE MONUMENTAL BUILDINGS IN THE CITY OF PORTO FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: DIALOGUE BETWEEN MODERNITY AND TRADITION

ABSTRACT: In the first half of the 20th century, architecture in Portugal underwent remarkable developments with the experimenting of new solutions that sought to meet private needs and interests and, from the 1930s and 1940s, the consistent public works policy of the *Estado Novo* (New State). In this context that was conditioned by the political and economic scenario, international influencing powers stirred a number of debates, resulting, however, in a loose Modernism that coexisted with a historicist architectural matrix. The buildings that were constructed took advantage of new materials (iron, glass and reinforced concrete), also benefiting from advances in construction techniques. At the same time, the Portuguese “marbles”, namely those from Alentejo, which were tied to a certain national identity, acquired an outstanding relevance in the then reigning architecture, be it a more modern or traditionalist one. Its features (robustness, colour effects, versatility) extend its use, often associated with innovation, tradition, monumentality, durability and ease of preservation. The will of architects or clients, and the financial availability of contracts, allowed to overcome barriers, and the new materials were used in the most notable institutional buildings, buildings, villas, shops and other equipment, combined with various ornamental stones. In the public buildings built in Lisbon at the time (e.g. *Casa da Moeda* [Portuguese Mint], by Jorge Segurado; *Pavilhão do Rádio* [Radiotherapy Pavilion], by Carlos Ramos; *Instituto Nacional de Estatística* [National Statistical Institute], *Instituto Superior Técnico* [Higher Technical Institute], *Alcântara and Rocha do Conde de Óbidos Maritime Stations*, by Porfírio Pardal Monteiro) with a clear rationalist language, the ornamental stones were present in paving and cladding of various kinds, sometimes assuming a prominent role. They were integrated into the new volumes and spaces, and fulfilled the aesthetic and functional needs, the same occurring in private works (e.g. *Vitória Hotel*, by Cassiano Branco), which the urban development triggered.

The distance from the capital and the public works encouraged by the *Estado Novo* regime determined that the renewal of taste was carried out

in other parts of the country, such as the city of Porto, later and mostly linked to private initiative. In the 1920s and 1930s, between Praça da Liberdade and Largo da Trindade, a modern *boulevard* with Parisian influences was born. With façades alternating between *fin-de-siècle* eclectic taste and *Art Deco*, it would be endowed with a number of noble buildings, such as the new City Hall, banking institutions, insurance companies, hotels, residential buildings, and commercial establishments. In those cases, the use of noble materials such as good granite and marble stone-work prevailed, and architects such as the likes of José Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Porfírio Pardal Monteiro or Carlos Chambers Ramos stood out. Granite (the local stone that dominates the urban image) was joined by other ornamental stones, such as marble from the Alentejo, providing different aesthetic effects, accentuating monumentality and ensuring good conservation solutions. In Oporto buildings, some of them marked by the modern *Art Deco* taste (e.g. *Armazéns Nascimento* department store, by Marques da Silva; *Casa de Serralves* [Serralves Villa], by Marques da Silva, *et al.*; *Comércio do Porto* newspaper's headquarters, by Rogério de Azevedo; Oporto Coliseum, by Cassiano Branco and Júlio de Brito; Maurício Macedo building, by Rogério de Azevedo), "marbles" were present in façades, floors and other coverings. Three buildings, however, stand out: the *Caixa Geral de Depósitos* (CGD) bank, the City Hall and the Church of Santo António das Antas. In the corner building of the CGD (1923-[28]), on Avenida dos Aliados, emblematic of the first phase in Pardal Monteiro's career, he designed an exterior with a granite eclectic, Parisian-influenced, classicist façade, and an interior dominated by *Art Deco*. As part of a "global artistic programme", particularly in the lobby and hall, the marble flooring with geometric motifs and the wall coverings also stand out. Along with limestone from the Lisbon and Sintra area, we find marble from the Alentejo, supplied by the *Industrial Marmorista* company. This work demonstrates a deep knowledge of ornamental stones by Pardal Monteiro, of the decorative implications that their choice, cutting and application had in architecture. On the same avenue lies the City Hall building (1916-1957), in the *Beaux-Arts* style, clad in granite. A public work where the marbles, supplied by the *Mármoreiros & Granitos, Lda.* company – with special emphasis on those from the Alentejo, among them the ruivina in the imposing staircase and the *Salão Nobre* (Noble Room) – were an architectural choice for the interior cladding. First by António Correia da Silva (the son of a stonemason, like Pardal Monteiro), and from 1950 onwards by Carlos Chambers Ramos, a pioneer of modern Portuguese architecture, responsible for various finishes, interior fittings and some changes to the initial project. Finally, we

address the Santo António das Antas Church, born in a new area of the city, whose urban plan was built under the Italian influence of the architects Piacentini and Muzio. After a first 1936 project by Ferreira Peneda, on which he would opt for a decoration with national marbles, in 1944 a project by Fernando Tudela and Fernando Barbosa would be approved, in which a modernity based on the sobriety and monumentality of the classical Italian model becomes apparent. Inside, where today the Verde Viana marble stands out above all, the Estremoz marble was not left out of the project for the baptistery (coatings and baptismal font), holy water sinks, among others.

INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX, balizada pelos efeitos do 1.º Congresso Nacional de Arquitetura¹ de 1948, a arquitetura em Portugal conheceu evoluções assinaláveis, por vezes antagónicas, que marcaram o primeiro modernismo nacional. Enquanto não se fizeram sentir os resultados do debate então gerado no seio de uma nova geração de arquitetos, assente na afirmação de uma maior liberdade criativa e do racionalismo propalado pela Carta de Atenas de 1933, assistiu-se a uma constante experimentação de novas soluções arquitetónicas que procuraram ir ao encontro das necessidades e dos interesses privados e públicos, nomeadamente, da consistente política de obras públicas que se desenvolve durante o regime do Estado Novo. Neste contexto, muitas vezes espartilhado e condicionado pela conjuntura política e económica, pela guerra e pela ditadura, iam chegando a Portugal as influências internacionais, que seriam mais ou menos absorvidas pelos arquitetos, num debate nem sempre pacífico entre a evolução, o progresso (a designada arquitetura moderna) e a tradição, materializados numa arquitetura de feição portuguesa. Vamos, assim, encontrar um modernismo pouco consistente (frequentemente transformado em arquitetura do regime) que coexiste com as formas do passado, ou seja, com uma arquitetura de matriz historicista².

Os novos edifícios que então se constroem, quer adotem em maior ou menor grau a designada “modernidade”, quase sempre começam a usufruir dos novos materiais, sejam eles o ferro e o vidro vindos de Oitocentos, ou o novo e facilitador betão armado, que a partir dos anos 20³ começa a ser frequentemente empregue. No entanto, complementarmente a estes novos materiais e técnicas construtivas, os “mármore”⁴ portugueses, ou

¹ Decorreu na Sociedade Nacional de Belas-Artes, por altura da grandiosa exposição “15 Anos de Obras Públicas 1932-1947”, no Instituto Superior Técnico.

² Tostões, Ana. “‘Arquitetura Moderna Portuguesa’: os Três Modos”. In *Arquitetura Moderna Portuguesa. 1920-1970*, Tostões, Ana, e Sandra Vaz Costa (coords.). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico, 2003, 104-155; Tostões, Ana. “Monumentalidade, obras públicas e afirmação do Movimento Moderno: o protagonismo da DGEMN na construção dos grandes equipamentos nacionais”. In *Caminhos do Património*, Alçada, Margarida, e Maria Inácia Teles Grilo (coords.). Lisboa: DGEMN, 1999, 133-150.

³ Tostões, Ana. *Construção moderna: as grandes mudanças do século XX*, s.d. [2004], 8-9. Disponível em <https://desenharte.yolasite.com/resources/Arquitetura%20moderna%20-%20ANA%20TOST%C3%B5es.pdf> (acedido em 15 fevereiro 2021).

⁴ O termo “mármore”, que colocamos entre aspas, é, desde há muito, comumente utilizado para definir todas as rochas ornamentais, nomeadamente, todos os calcários da zona de Lisboa e Sintra e mesmo Leiria (rochas sedimentares, como o lioz), e não apenas os verdadeiros mármore (rochas metamórficas, como os mármore do Alentejo). Assim, na dicotomia entre materiais novos e materiais tradicionais, os “mármore” destinam-se a identificar o conjunto das rochas ornamentais utilizadas, sempre que não é possível ou não é pretendido particularizar o tipo de rocha utilizada.

seja, os materiais tradicionais, de qualidade e ligados a uma certa identidade nacional, continuarão a marcar presença, ganhando até uma nova relevância, um espaço próprio nos estilos arquitetónicos vigentes. E, se por um lado, os “mármore” da região de Lisboa e Sintra – o lioz, o encarnadão, o negro de Mem Martins, o amarelo de Negrais, entre outros – são amplamente utilizados pelos arquitetos, não apenas pela sua acessibilidade, mas também pela sua variedade cromática e adaptabilidade aos projetos, os mármore do Alentejo – o Mármore de Estremoz (denominação onde se incluem os brancos, cremes, rosas, ruivinas da região do Anticlinal), o Mármore Verde Viana, o Trigaches – marcam uma presença que, embora por vezes discreta em quantidade, é muitas vezes de destaque. As suas características – qualidade, durabilidade, efeitos cromáticos, versatilidade – isoladamente, ou em conjunto com outras rochas ornamentais, ampliarão a sua utilização, muitas vezes associada à inovação, à tradição, à monumentalidade, à durabilidade, à facilidade de manutenção e limpeza.

À semelhança do que aconteceu noutros séculos, e vemos suceder no início do século XX em obras como a do palácio das Cortes⁵ (Assembleia da República), nem sempre a utilização dos mármore do Alentejo foi fácil de concretizar, seja pelo seu elevado custo, seja pelas dificuldades de aquisição resultantes dos contactos com fornecedores, extração ou transporte. Se em Lisboa a sua utilização nem sempre se revelou fácil – adquiridos muitas vezes através de firmas de Pêro Pinheiro ou de outras com filiais ali localizadas – seria de esperar que esta dificuldade aumentasse em utilizações mais longínquas. No entanto, esta premissa nem sempre se verifica. A vontade dos arquitetos e clientes e a capacidade económica – vejamos o exemplo da Basílica de Nossa Senhora do Rosário, em Fátima, onde se utilizou quantidade assinalável de mármore alentejanos⁶ – parecem ter sido suficientes para ultrapassar a maioria das barreiras. Na capital e localidades adjacentes, durante a primeira metade do século XX, vemo-los utilizados em muitas obras públicas, como nos mais diversos edifícios institucionais, e noutros edifícios notáveis (e.g. Instituto

⁵ Rodrigues, Rute Massano, e Clara Moura Soares. “Ventura Terra e o elogio (possível) dos mármore de Estremoz na obra de reconstrução e monumentalização do Palácio das Cortes (1896-1903)”. In *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos*, Soares, Clara Moura, e Vera Mariz (eds.). Lisboa: ARTIS-IHA da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, 90-99. Disponível em <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/view/4/2/8-1> (acedido em 20 janeiro 2021).

⁶ Soares, Clara Moura, Rute Massano Rodrigues, Carlos Filipe, e Noel Moreira. “Alentejo Marbles in the construction of the Basilica of Our Lady of the Rosary of Fátima, Portugal”. In *History of Construction Cultures*, vol. 2, Mateus, João Mascarenhas, e Ana Paula Pires (eds.), Caiado, Manuel Marques, e Ivo Veiga (coeds.). Leiden: CRC Press/Balkema, Taylor & Francis Group, 2021, 545-553.

Nacional de Estatística, Estação Fluvial Sul e Sueste). Prédios, moradias, lojas, e outros equipamentos, foram alguns dos destinos das muitas variedades dos mármore do Alentejo, que seriam conjugados com lioz, encarnadão, brechas e outras rochas de diversas regiões.

Mas qual o grau da sua aplicação em localidades mais distantes, dominadas por outros materiais pétreos? No Porto, “cidade de granito”, em que a arquitetura conheceu um especial desenvolvimento durante a primeira metade do século XX, onde e em que circunstâncias iremos encontrar aplicadas as rochas ornamentais do Alentejo? Questões como estas têm constituído linhas orientadoras do trabalho de investigação que temos vindo a desenvolver no âmbito do projeto “PHIM – Património e História da Indústria dos Mármore”, contribuindo para a cartografia da utilização dos mármore do Alentejo em território nacional e fora dele⁷. Identificar e compreender a sua inclusão nos projetos de arquitetura ao longo da época contemporânea revela-se, neste contexto, tarefa fundamental não somente na valorização das rochas ornamentais do Anticlinal alentejano, como no estudo dos materiais dos edifícios, área tantas vezes subalternizada na história da arquitetura face aos estilos artísticos e aos valores formais.

Assim, apesar de a arquitetura e de os arquitetos da primeira metade do século XX em Portugal constituírem tema de várias investigações, a relevância dada aos materiais tem sido pouco notória. Se alguns estudos se têm debruçado sobre a utilização do ferro, do vidro ou do betão⁸, materiais como as rochas ornamentais, tão utilizadas na nossa arquitetura, têm sido quase omitidas ou remetidas para apreciações e designações genéricas. Parece não ser relevante, para a maioria dos estudos, perceber que “mármore” foram utilizados, qual a sua proveniência, a razão da sua escolha, a sua importância nos programas concebidos pelos arquitetos, a menos que se trate de trabalhos voltados para a conservação dos edifícios.

⁷ E.g. Rodrigues, e Soares. “Ventura Terra e o elogio (possível) dos mármore de Estremoz”. Soares, Clara Moura, Rute Massano Rodrigues, e Mariana Penedo dos Santos. “A fachada grandiloquente do paço ducal de Vila Viçosa: cenário de mármore para as comemorações centenárias de 1940”. In *Mármore 2000 Anos de História, Volume II – A evolução industrial, os seus agentes económicos e a aplicação contemporânea*, Matos, Ana Cardoso de, e Daniel Alves (coords.). Lisboa, Theya, 2019, 159–219; Rodrigues, Rute Massano, e Clara Moura Soares. “As rochas ornamentais nas obras do real palácio da Ajuda (1796–1865): a presença dos mármore do anticlinal de Estremoz”. In *Mármore 2000 Anos de História, Volume II – A evolução industrial, os seus agentes económicos e a aplicação contemporânea*, Matos, Ana Cardoso de, e Daniel Alves (coords.). Lisboa: Theya, 2019, 221–272.

⁸ E.g. Fernandes, José Manuel. *Arquitectura Modernista em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 2005; Monteiro, Ana Filipa Pinto Machado Namora. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitectos”. Mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2015. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/84875> (acedido em 18 fevereiro 2021).

A escassez de estudos focados na materialidade dos edifícios levou-nos a iniciar esta investigação com uma abordagem mais generalista, de modo a lançar a reflexão em torno dos materiais da arquitetura até meados de 1900, altura em que o modernismo, tanto à escala internacional como nacional, introduz novos materiais, mas também novas potencialidades para os materiais tradicionais. É essa dicotomia que pretendemos abordar através de três casos de estudo localizados na cidade do Porto, que, simultaneamente, permitem explorar o tema da utilização dos mármore do Alentejo noutras regiões do país. São eles o edifício da Caixa Geral de Depósitos, na avenida dos Aliados (1923-[1928], do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro), o edifício dos Paços do Concelho (1916-1957, dos arquitetos Correia da Silva e Carlos Ramos) e a igreja de Santo António das Antas (1944-1967, dos arquitetos Fernando Tudela e Fernando Barbosa). Foram selecionados, tendo em conta os materiais que os constituem, a documentação e bibliografia disponíveis e a sua singularidade na arquitetura portuense e nacional no período em análise. Ao mesmo tempo, constituem três casos que refletem diferentes funções – públicas e privadas, laicas e religiosas –, demonstrando que a hesitação entre a adoção de uma linguagem moderna e a tradição histórico-eclética é transversal às diversas tipologias arquitetónicas. A escassez ou dispersão de conteúdos sobre a sua materialidade, nos vários estudos que lhes foram consagrados, ampliou o desafio que aqui assumimos de contribuir para o seu conhecimento e conseqüente divulgação.

OS “MÁRMORES” NA ARQUITETURA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Os materiais da arquitetura são diversificados e possuem também funções bastante distintas (estruturais, térmicas, decorativas), por vezes complementares. Integram, na dinâmica entre arte e ciência, o sistema multidisciplinar da arquitetura e as suas escolhas balanceiam-se entre a argumentação técnica e a estética, envolvendo vários profissionais. É, naturalmente, sobre a argumentação estética que nos iremos deter, ou seja, nos materiais que constituem a derme dos edifícios e que assumem um impacto determinante na sua imagem e nos ambientes internos e externos que potenciam. Com foco no âmbito nacional, não podemos, contudo, deixar de avaliar a receção que a evolução na arquitetura internacional, registada nas primeiras décadas da centúria de Novecentos, teve por parte dos arquitetos portugueses, em particular, no que concerne aos materiais.

O CONTEXTO INTERNACIONAL COMO REFERÊNCIA

Os materiais de construção conheceram uma verdadeira revolução, a partir do século XIX, com a industrialização. Daqui resultaram não só novos materiais, mas também novos métodos de construção, mais económicos e racionais, com os quais se procurou dar resposta à transformação dos padrões de vida que a mesma industrialização proporcionou, conduzindo à proliferação de novos edifícios com um forte comprometimento social (estações de caminhos-de-ferro, salões de exposições, arranha-céus, bairros económicos, escolas, fábricas, garagens, mercados, etc.). Entender a utilização das rochas ornamentais sob o efeito da industrialização implica perceber uma nova orgânica construtiva e artística, com consequências inevitáveis para os materiais seculares.

O betão armado, cujas primeiras experiências de aplicação (então em pavimentos) surgiram ainda em meados do século XIX, começando a ser mais utilizado na última década deste, ganhou o seu fôlego no início do século XX⁹ e, em especial, a partir da sua terceira década, com impacto direto naquele que iria ser o início de uma nova fase da arquitetura. À semelhança do ferro, as suas primeiras aplicações “tiveram um álibi utilitário, ou limitaram-se a substituir – imitando com a perfeição possível – matérias nobres como a pedra, tema a que a ‘pedra fictícia’ que o betão constitui se prestava com grande vocação”¹⁰. Este material vai permitir a construção de novos volumes, de novas formas, de novos espaços, possibilitando uma maior e diferente utilização de materiais, como o vidro, e permitindo o desenvolvimento de novas formas de edificação, adequadas às necessidades de um mundo em crescente modernização¹¹. Como destaca João Pardal Monteiro, “é a introdução do betão armado que vem permitir a criação de estruturas com grandes vãos e lajes planas abrindo portas a modelos modernistas e racionalistas na conceção dos edifícios”¹².

Refletindo estas novas possibilidades, até aos anos 60 de Novecentos, foi o designado Estilo Internacional que dominou o desenvolvimento

⁹ Appleton, Júlio. *Construções em Betão – Nota histórica sobre a sua evolução*, s.d., 4. Disponível em <http://www.civil.ist.utl.pt/~cristina/GDBAPE/ConstrucoesEmBetao.pdf> (acedido em 18 fevereiro 2021). Em meados do século XIX, Francois Coignet e William Wilkinsen iniciaram a realização de pavimentos de betão armado (lajes e vigas), a maior aplicação deste material. Em 1906, foi publicado em França o primeiro regulamento. *Idem*.

¹⁰ Fernandes. *Arquitetura Modernista em Portugal*. 25.

¹¹ Tostões, Ana. *Construção moderna*. 1-2.

¹² Monteiro, João Pardal. “Para o projeto global – nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitetura do atelier Pardal Monteiro”, vol. I. Doutorado, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012, 117. Disponível em http://pardalmonteiro.com/Para_o_projeto_global-Volume_I.pdf (acedido em 20 janeiro 2021).

arquitetónico ocidental, unificando a imagem das cidades¹³. Em crescendo a partir do pós-I Guerra Mundial, como uma reação ao ecletismo historicista até então dominante, este movimento baseou-se numa arquitetura racionalista e funcionalista, que valorizou materiais como o betão, o aço e o vidro. Com raízes nas ideias e obras de arquitetos como Le Corbusier ou Mallet-Stevens, ou da Bauhaus, e formalizado pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), o Estilo Internacional pretendia ser “nacionalmente neutro”, por oposição aos estilos nacionalistas, e vanguardista, numa reação ao que era tido como tradicionalista. Numa primeira fase, ele despontaria quase em simultâneo com a *Art Déco*, algo que ficou bem patente na “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, de 1925, visitada por incontornáveis arquitetos portugueses do período que abordamos (e.g. José Marques da Silva ou Porfírio Pardal Monteiro). Como o nome sugere, este estilo, *Art Déco*, tinha um pendor decorativo, ornamental, algo que, em contraciclo com a recusa de ornamentação do Estilo Internacional, se refletiu na arquitetura e no *design*, durante os anos 20 e 30, tanto na Europa como nos E.U.A. E, se por um lado, era moderno e funcional, evidenciado através de obras como o Théâtre des Champs-Élysées de Paris, o Chrysler Building de Nova York ou o Empire State Building, da mesma cidade; por outro, não dispensou a ornamentação e os materiais tradicionais como símbolos de *status* e de um certo poder económico. Deste modo, ao betão armado, que permitia novos volumes e soluções, vamos ver associados a pedra ou a madeira, ou mesmo materiais como o aço inoxidável, a prata e o latão. O desafio de fundir a estética tradicional com a inovação técnica, através de propostas mais ou menos ornamentais, constitui uma realidade do modernismo da arquitetura do século XX. O novo edifício da editora norte-americana Chicago Tribune (1925), de Raymond Hood e John Mead Howells, um arranha-céus inspirado na linguagem formal do gótico, e o Rockefeller Center (1931-1940), cujas fachadas se apresentam totalmente revestidas a pedra calcária, são disso bons exemplos. Testemunhos de poder e de um domínio técnico exigente, revelam, igualmente, a prevalência de um conservadorismo que impedia a rutura abrupta com os valores do passado. A crise económica mundial que sucede ao *crash* da bolsa de Nova Iorque de 1929 também daria o seu contributo nesse sentido. Perante tantas incertezas, as formas tradicionais, monumentais e de “aspeto familiar”, pela imagem de segurança e estabilidade que transmitiam, continuavam a ser opção para os edifícios representativos, ligados a serviços da administração pública, que se continuariam a erigir, sobretudo, até ao final da

¹³ Tietz, Jürgen. *História da Arquitectura do Século XX*. Colónia: Könemann, 2000, 39.

II Guerra Mundial, altura em que se assinala o “arranque para o futuro”, pela globalização da Arquitetura Moderna.

No mesmo espectro temporal, marcado por avanços e recuos na adoção da Arquitetura Moderna, vemos nascer, em alguns países da Europa, as denominadas arquiteturas de regime. Associadas aos governos totalitários que se instalam depois da I Guerra Mundial – a Itália mussoliniana, a Espanha franquista, a Alemanha hitleriana, a União Soviética estalinista –, procuram absorver o passado e o presente, em que formas e materiais visam sintetizar, numa comunicação muito intuitiva, ideologias e valores políticos assentes no enaltecimento da memória histórica nacional e nas ideias de segurança, confiança e estabilidade que se desejam para o presente e para o futuro. Com cambiantes que ditarão uma maior ou menor aproximação ao Estilo Internacional, à *Art Déco*, à Bauhaus ou mesmo ao Construtivismo da União Soviética, elas ganham características próprias, individuais, embora com alguns traços comuns entre si. De facto, os regimes políticos nacionalistas sob os quais nasceram mantiveram a apologia de um monumentalismo neoclássico, que corresponderia à arquitetura estatal, eleita como oficial. Desta forma, existiu a procura de formas nobres, ligadas ao poder, à sua afirmação e ostentação, baseando-se, para tal, em repertórios formais do passado, em modelos de história da arquitetura. No entanto, sob revestimentos conservadores, escondiam-se verdadeiras construções modernas, em ferro ou betão armado, que se distinguiam tanto do ponto de vista técnico, como formal. Neste contexto dos revestimentos, foi muito frequentemente dada primazia à pedra, que ajudava a transmitir um conjunto de parâmetros requeridos pelas ditaduras, nomeadamente, monumentalidade, solidez e retidão. Alex Wilkinson Cruddas utiliza a interessante expressão “palavras em pedra” para transmitir a “eloquência” própria daquele material, cuja presença é automaticamente associada a um conjunto de valores tradicionais que se acreditava que as fachadas rebocadas e pintadas ou com betão à vista não conseguiam transmitir¹⁴.

O Neoclassicismo, ou Neocadernismo como também é designado, tornou-se uma referência em países como a Alemanha ou Itália (e.g. edifícios de Marcello Piacentini, anos 30), com os edifícios revestidos a mármore e com pilares monumentais. De facto, por volta dos anos 30, numa altura em que a arquitetura moderna se mostra bastante discrepante, oscilando entre o moderno e o tradicional, muitos arquitetos,

¹⁴ Cruddas, Alex Wilkinson. “The Future in Stone: Architecture as Expression of National Socialist Temporality”. Mestrado, Departamento de História da Carleton University, 2016. Disponível em <https://curve.carleton.ca/02192eda-2810-4a4c-b7df-5418a5ebadaa> (acedido em 3 fevereiro 2021).

numa atitude de retrocesso, voltaram-se para uma linguagem formal mais dura e monumental face às imposições políticas e aos constrangimentos económicos. Nesse contexto, os revestimentos passaram a ser feitos com pedra aparelhada, de granito ou calcário, algo que sinalizava uma ligação aos valores tradicionais e, deste modo, transmitia uma ideia de segurança e estabilidade¹⁵. Vejam-se as obras monumentais de Albert Speer, o arquiteto favorito de Hitler, nomeadamente na nova chancelaria do Reich (1936-1939), que acabaria destruída na guerra.

Sinais das mudanças começam a refletir-se no palco que constituíam as Exposições Universais. A Exposição Mundial de Paris de 1937 será a última em que as arquiteturas de regime dominaram¹⁶. Se até então se valorizou uma arquitetura da memória nacional, em reação aos efeitos da guerra – em que não será incomum o contraste de cor dos materiais de construção, da pedra e do tijolo, algo que realçará a estruturação das obras –, no pós-II Guerra Mundial, assistiremos a uma nova fase, de globalização da arquitetura moderna.

EM PORTUGAL: ENTRE A TRADIÇÃO, O MODERNISMO EXPERIMENTAL E O MODERNISMO MONUMENTAL

O elevador de Santa Justa, em Lisboa, projetado pelo engenheiro francês Mesnier du Ponsard, em 1900, foi muito provavelmente a primeira obra importante de Novecentos edificada em Portugal¹⁷. Uma estrutura em ferro dotada de uma potente máquina a vapor anunciava um novo tempo, onde as técnicas industriais de construir se combinavam com formas historicistas de um revivalismo gótico. O ferro constituía, desde meados do século XIX, uma inovação utilizada no país em pontes, pavilhões de exposições, mercados, armazéns. Contudo, a Sala de Portugal, projetada pelo arquiteto José Luís Monteiro para a Sociedade de Geografia (1907), tem sido considerada “a primeira utilização arquitetónica do ferro”¹⁸, cuja tecnologia terá múltiplos desenvolvimentos ao longo do século XX, sobretudo, em equipamentos de carácter cívico dotados de inovadores

¹⁵ Tietz. *História da Arquitectura do Século XX*. 52.

¹⁶ Neto, Teresa. “Arquiteturas expositivas e Identidade Nacional: o Pavilhão de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo”. Mestrado, Instituto Superior Técnico, 2016. Disponível em <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/cur-sos/ma/dissertacao/1691203502342276> (acedido em 21 janeiro 2021).

¹⁷ França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*, vol. II, 3.ª ed. Venda Nova: Bertrand, 1990, 128. Tostões, Ana Cristina. “Arquitectura portuguesa do século XX”. In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Pereira, Paulo (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 509.

¹⁸ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 512.

programas funcionais, como o Sanatório da Parede (1912) do arquiteto Rosendo Carvalheira, por exemplo.

Apesar das assinaladas conquistas dos novos materiais, a utilização da pedra, e dos materiais tradicionais em geral, continuará a ser muito frequente durante a primeira metade do século XX, em Portugal, indo ao encontro das opções estéticas e técnicas de arquitetos e engenheiros, mas também de clientes públicos e privados.

Num período em que desponta a arquitetura moderna portuguesa, assistiremos à coexistência de uma conceção funcionalista e racionalista da arquitetura, com uma conceção eclética-historicista de tradição, onde os novos materiais, como o betão, utilizado em Portugal desde finais do século XIX, teriam um registo limitado, estritamente formal, sem reflexão teórica¹⁹. Datam apenas de 1918 as “Instruções Regulamentares para o Emprego do Beton Armado” que constituem o primeiro regulamento português sobre a matéria²⁰. Tal circunstância, coincidente com o fim da guerra, enquadra, a partir dos anos 20, uma adesão ao ciclo modernista, apoiada nas possibilidades estruturais e plásticas do novo material. Nas duas primeiras décadas do século, altamente atribuladas para a conjuntura nacional aos mais diversos níveis (fim da monarquia, implantação da República, instabilidade política, I Guerra Mundial, crise socioeconómica, gripe pneumónica), não tinha sido possível aproveitar o potencial dos novos materiais, assistindo-se então, como refere Ana Tostões, a um período de “transição hesitante entre a valorização culturalista das especificidades nacionais e a adesão aos modelos progressistas europeus”²¹.

A prática de uma arquitetura de gosto eclético e de persistências revivalistas em palacetes e moradias, mas também em equipamentos de carácter cívico e utilitário, como liceus, maternidades, sanatórios, teatros, instituições bancárias, dominará o discurso arquitetónico na transição do século XIX para o XX. Nesta fase, evidenciam-se arquitetos como José Luís Monteiro, Rosendo Carvalheira, Álvaro Machado, Norte Júnior, Ventura Terra, Adães Bermudes, Ernesto Korrodi ou Marques da Silva, em cujas obras os materiais pétreos adquirem um papel relevante no enobrecimento dos edifícios e na exaltação dos seus valores tradicionais. Independentemente de uma maior ou menor adesão ao betão

¹⁹ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 110.

²⁰ Mesmo no contexto internacional, embora o betão armado fosse utilizado desde meados de Oitocentos, apenas em 1906 seria publicado o primeiro regulamento francês, traduzido e difundido no ano seguinte pela *Revista de Obras Públicas e Minas da Associação Portuguesa dos Engenheiros Civis*, com o título “As Instruções Francesas para o Formigão Armado”. *Construções em Betão* 6.

²¹ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 105.

armado na construção, são os materiais como a pedra, a madeira, o ferro forjado, a telha de canudo ou os painéis de azulejo que dominam a sua face visível. Os exemplos são inúmeros e marcam a geografia do país, continental e insular. No difícil exercício de ilustrar realidade tão vasta, destacamos, por exemplo, o papel que as rochas ornamentais adquirem no edifício do Banco de Portugal projetado por Ernesto Korrodi para Leiria (1923-1929)²². Trata-se de um caso situado fora da capital que representa, em pleno, a conjugação da estética revivalista que se prolongaria pelo século XX com as ideias de poder e segurança associadas às funções do edifício, e que os materiais nobres como a pedra ajudam a reforçar. Numa linguagem arquitetónica neobarroca, com elementos Arte Nova²³, na fachada, em pavimentos e outros elementos foram utilizados “os mais ricos mármore da região e do país e as mais belas madeiras”²⁴, sendo possível encontrar no átrio principal um pavimento em mármore branco (Estremoz), rosa e cinzento-escuro (provavelmente ruivina) formando quadrículas²⁵.

Em relação às tipologias habitacionais, assistiremos, sobretudo nas maiores cidades do país, a uma grande diversidade, que vai do palacete de luxo ao prédio de rendimento, assim como a uma grande variedade volumétrica e de cêrceas²⁶. Tais sinais de cosmopolitismo contrastam, porém, com a procura de uma identidade nacional na solução tipológica da habitação, tematizada na problemática da “Casa Portuguesa” de Raul Lino. O debate então gerado consubstanciou também, nos primeiros anos do século, a apologia dos valores tradicionais a que nos temos vindo a referir, criando sérias dificuldades à afirmação do modernismo emergente, cuja tendência se admitia que conduziria inevitavelmente à perda de valores identitários da arquitetura portuguesa. Nas casas projetadas por Raul Lino, destinadas a uma faixa ilustre da sociedade portuguesa, vamos encontrar a utilização de materiais tipicamente nacionais, entre

²² Atualmente designado por Banco das Artes Galeria, alberga uma Galeria Municipal de Arte Contemporânea.

²³ Damásio, Diogo Filipe Monteiro. “Arquitetura do Banco de Portugal. Evolução dos projetos para a sede, filial e agências do Banco de Portugal (1846-1955)”. Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2013, 103. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/24865> (acedido em 3 fevereiro 2021).

²⁴ Jornal *O Mensageiro apud* Duarte, Patrícia. “Edifício do Banco de Portugal comemora 90 anos e convida antigos funcionários”. *Região de Leiria*, 2013. Disponível em <https://www.regiaodeleiria.pt/2019/01/edificio-do-banco-de-portugal-faz-90-anos/> (acedido em 27 fevereiro 2021).

²⁵ Sistema de Informação para o Património Arquitetónico/Direção-Geral do Património Cultural (SIPA/DGPC). *Edifício do Banco de Portugal em Leiria*. IPA.00008885. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=8885 (acedido em 4 fevereiro 2021).

²⁶ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 510-511.

os quais as rochas ornamentais, como lioz, brecha da Arrábida, ou os mármore do Alentejo. Na Casa do Cipreste, em Sintra (1907)²⁷, que edificou para si e que é considerada “a concretização mais completa do seu pensamento”²⁸, os mármore do Anticlinal de Estremoz – branco, rosa, ruivina – evidenciam-se no pavimento, balaustrada, escadas do “atrium” (divisão fresca e luminosa que permite o acesso à sala de estar e à sala de jantar). Quanto ao betão, Lino utilizou-o em alguns projetos, no entanto, deu primazia às possibilidades estruturais da tradicional gaiola de alvenaria de tijolo e/ou pedra, telhas cerâmicas e madeira²⁹.

É nos anos 20 e 30 que se assinalam, na arquitetura portuguesa, sinais de mudança face aos esquemas oitocentistas, oscilantes entre o novo gosto *Déco* e o purismo racionalista do movimento moderno da vanguarda internacional. Esta arquitetura moderna, como reconheceria o arquiteto Cristino da Silva, aparece muito ligada aos novos materiais³⁰, no entanto, segundo constatamos, a pedra não abandonaria a arquitetura, ganhando, sim, um novo contexto.

Foi essencialmente recorrendo à *Art Déco*, caracterizada por um despojamento formal e pela valorização plástica da tecnologia, que se desenvolveu o primeiro modernismo em Portugal, no qual se destacaram três arquitetos: Carlos Ramos, Porfírio Pardal Monteiro e Cristino da Silva³¹. Como salienta Tostões, é “a partir de um gosto *Art Déco* [...] que evolui para um modernismo experimental tendencialmente monumental condensado na ‘Década de Ouro’ das Obras Públicas” que se pode definir o ciclo modernista português³².

Trata-se de um modernismo, muito focado na capital do império e na obra pública, vivido a duas velocidades: uma fase emergente, experimental, próxima das correntes internacionais (anos 20/30), que coexiste com uma arquitetura historicista e tradicional dominante; e um “modernismo” monumental promovido pelo regime do Estado Novo, sobretudo, a partir da década de 1940. A efemeridade do primeiro, como salienta Ana Tostões, “está diretamente relacionada com o regime e com a relação estabelecida entre poder e arquitetos”³³. Por sua vez, o afastamento da capital e das obras públicas que o novo regime começaria ali a incentivar

²⁷ Santos, Joana. *Raul Lino*. Vila do Conde: QN, 2011, 75–81.

²⁸ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 515.

²⁹ Pelaes Mascaró, Luciana, Maria Ângela Bortolucci, e Júlia Maria Lourenço. “Raul Lino: Uma leitura dos projetos das ‘Casas Portuguesas’”. *Oculum Ensaios* 9–10 (2009): [52–65] 58–59. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/3517/351732199005.pdf> (acessado em 26 fevereiro 2021).

³⁰ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 109.

³¹ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 106.

³² Tostões. “Monumentalidade, obras públicas e afirmação do Movimento Moderno”. 133.

³³ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 110.

ditaria que a renovação do gosto se fizesse noutras partes do país, nomeadamente na cidade do Porto, um pouco mais tardiamente e ligada à iniciativa privada, como veremos.

No ciclo da arquitetura moderna portuguesa, destacam-se necessariamente valores formais e conhecimentos técnicos, mas também o valor e a função atribuídos aos materiais. A combinação do ferro com o betão desempenhará um papel fundamental, favorecendo a liberdade e o arrojo de vãos e de pés-direitos, num enorme espectro de articulações volumétricas e espaciais, mas o seu uso será paulatino e, até aos anos 50/60, reservado a áreas específicas dos edifícios, sobretudo, face aos seus elevados custos.

A utilização conjunta de materiais tradicionais e de materiais emergentes marcará então a paisagem urbana do país, traduzindo-se numa “diversidade construtiva experimentalista” ao nível dos sistemas estruturais e dos materiais utilizados, de que é exemplo o “fingimento de estruturas”. Neste caso, fingem-se materiais (ex. madeiras revestidas imitam betão), mas também secções resistentes (ex. simulação de partes estruturais através da utilização de estafe ou estuque)³⁴. A pedra, por sua vez, surge frequentemente em paredes exteriores de alvenaria, em algumas paredes portantes interiores, em revestimentos de betão armado (placagens), em corrimãos, aduelas de portas e janelas, parapeitos, pavimentos.

Assim, em edifícios representativos do primeiro modernismo português, onde ganham notoriedade as novas técnicas e os materiais industrializados, a pedra mantém, em muitos casos, um papel de excelência. Veja-se a emblemática obra do Instituto Superior Técnico de Pardal Monteiro (1927), ou a Estação do Cais do Sodré (1925-1928), do mesmo autor, numa arquitetura elevada à escala da cidade, em que o moderno, evidente nas possibilidades volumétricas e espaciais alcançadas pelo betão armado, seria temperado com a monumentalidade das formas, das proporções, da implantação e também com a nobreza dos materiais, em particular no pavilhão central do IST³⁵.

É o que vemos suceder em Lisboa noutros edifícios públicos, como na Estação Fluvial Sul e Sueste (1928-1932) do arquiteto Cottinelli Telmo. Um equipamento público, num estilo *Déco*, onde se fez uso do betão

³⁴ Paupério, Esmeralda, Xavier Romão, António Arêde, e Nelson Vila Pouca. “Processos construtivos em estruturas de betão armado do início do século XX”. In *Anais do 3.º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira/CIHCLB*. Salvador, Bahia: s.e., 2019. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/129003/2/415498.pdf> (acedido em 4 fevereiro 2021).

³⁵ Caldas, João Vieira. *Pardal Monteiro - Arquitecto*. Lisboa: A.A.P. - Secção Regional do Sul, 1997, 49.

armado e moldado³⁶, que marcaria, até pelo seu posicionamento junto ao Terreiro do Paço, a afirmação da modernidade. Naquele que é considerado “o primeiro equipamento público estatal construído, onde o desejo de modernização é mais integralmente entendido”³⁷, estão bem patentes as novas possibilidades que o betão oferecia, associado às grandes superfícies de vidro. Mas não são apenas estes avanços técnicos que marcam o projeto e formam o espaço. No interior, no vestíbulo dos passageiros, uma sala de grandes dimensões e de pé-direito elevado, os mármore assumem um dos papéis mais relevantes, revestindo os diversos pilares e pilastras (ruivina e “pele de tigre”, ambos do Anticlinal de Estremoz) que ritmam o espaço, assim como a parte inferior das altas paredes (branco de Estremoz). Embora a sua inclusão não estivesse prevista no projeto inicial de Cottinelli Telmo, cabendo a decisão ao engenheiro da Direção-Geral dos Caminhos-de-Ferro, Raul Couvreur³⁸, a verdade é que se apostou nos mármore do Alentejo enquanto elementos enobrecedores de um edifício e que, dadas as funções a que se destinava e a sua localização junto ao rio, se apresentavam simultaneamente como materiais sólidos, duráveis e de fácil limpeza.

Também no Pavilhão do Rádio do Instituto Português de Oncologia (1927-1928), da autoria do arquiteto Carlos Ramos, que apresenta uma “grande pureza nas suas linhas retas, traduzidas em austero volume prismático, que a aproximam das conceções da contemporânea Bauhaus (1919-1930)”³⁹ e onde se destacam novas técnicas de construção que decorriam das exigências antirradioativas⁴⁰, os materiais pétreos marcam a sua presença. No seu interior, na austeridade, ressalta a utilização de um contrastante mármore ruivina, em pavimentos e escadarias. Os cinzas que neutralizam os espaços, e que lhes conferem solidez e “higiene”, sobressaem, ao mesmo tempo que ajudam a destacar as formas arquitetónicas, numa escolha propositadamente pensada.

³⁶ SIPA/DGPC, *Estação Fluvial de Sul e Sueste*. IPA.00005049. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5049 (acedido em 4 fevereiro 2021).

³⁷ Tostões. “Arquitetura portuguesa do século XX”. 519.

³⁸ Cf. Relatório de vistoria de 11 de maio de 1932. Veja-se programa da RTP *Visita Guiada*, Ep. 21 de 1 de novembro de 2021 (minutos 7-9), conduzido pelo Professor Arquiteto João Paulo Martins. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p8647/e576559/visita-guiada> (acedido em 10 fevereiro 2022). SIPA/DGPC, *Estação Fluvial de Sul e Sueste*. IPA.00005049. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5049 (acedido em 4 fevereiro 2021).

³⁹ Fernandes, José Manuel. *Carlos Ramos: Arquiteturas do século XX em Portugal: estudos sobre as obras de dois destacados arquitetos da família de Carlos Ramos: Carlos Chambers Ramos (1897-1969) e o filho Carlos Manuel Ramos (1922-2012)*. Lisboa/Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Imprensa da Universidade de Coimbra, cop. 2014, 47.

⁴⁰ Tostões. *Construção moderna*. 12.

É durante a designada “década de ouro das obras públicas”, ou seja, na década de 1930, que “as experiências modernistas da década anterior vão confirmar-se e desenvolver-se”⁴¹. O contexto é já o da emergência do regime do Estado Novo, com a aposta na modernidade e na funcionalidade interna dos edifícios a marcar a próspera política de obras públicas então desenvolvida, características que se esbateriam a partir da década seguinte. Nos diversos edifícios públicos construídos, onde é patente o espírito modernista – a Casa da Moeda, de Jorge Segurado, o Instituto Nacional de Estatística, de Porfírio Pardal Monteiro, o Liceu de Beja, de Cristino da Silva, o Liceu Filipa de Lencastre, de Jorge Segurado, entre outros –, existe uma clara linguagem racionalista. Em todos eles, as rochas ornamentais não deixarão, contudo, de estar presentes, seja em pavimentos ou em revestimentos diversos, assumindo, por vezes, um papel de destaque. De facto, os revestimentos pétreos integraram-se nos novos volumes, nos espaços, indo ao encontro das necessidades estéticas e funcionais.

Vejamos o exemplo do Instituto Nacional de Estatística (INE), em Lisboa, devido a Porfírio Pardal Monteiro, que, em conjunto com o seu vizinho IST, assumiriam, como salienta José Manuel Fernandes, “uma expressão múltipla, entre o classicizante, o *Art Déco* e o modernismo mais funcionalista da Bahaus”, representando, na passagem de Pardal Monteiro para os anos 30, “o sobrelevar dos valores construtivos e funcionais mais tecnológicos, valorizando o espaço, a luz e os materiais lisos, com obtenção da expressão a um tempo ‘sóbria, ‘luxuosa’ e resistente que se viria a revelar a constante na [sua] obra”⁴².

Nuno Portas também enfatiza a obra do arquiteto, salientando que procurou

sempre coabitar com a monumentalidade (a simetria dos volumes, as entradas principais com grandes pilastras e envidraçados, as escadarias também simétricas, os halls de pé direito múltiplo, a aplicação de mármore, o enquadramento de painéis pictóricos, etc.) e com frequência sacrificou à imponência a tão falada “escala humana” que o racionalismo procurava recuperar⁴³.

⁴¹ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 521.

⁴² Fernandes, José Manuel. “Porfírio Pardal Monteiro: significados da sua obra. Introdução à obra de Porfírio Pardal Monteiro”. In *Pardal Monteiro 1919-2012*, Monteiro, João Pardal, e Manuel Pardal Monteiro. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013, 12.

⁴³ Portas, Nuno. *A arquitectura para hoje 1964 seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal 1973*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, 180.

No projeto do INE, executado na primeira metade dos anos 30⁴⁴, Pardal Monteiro coloca os novos métodos construtivos a coadunarem-se com a utilização de rochas ornamentais. Num edifício que se pretendia que fosse de qualidade superior, e com garantia de durabilidade, o betão armado foi utilizado (num sistema de construção misto), permitindo a existência de grandes vãos⁴⁵. Quanto aos acabamentos, e à semelhança das opções tomadas no IST, nas zonas de circulação dos andares nobres e lambrins, domina o lioz, também podendo ser encontradas outras rochas, como a denominada “pele de tigre”, do Anticlinal de Estremoz. Esta é bem visível nos pilares do átrio de entrada, nas escadarias e painéis de paredes, nomeadamente, junto ao grande vitral de Abel Manta, numa escolha que, pelo seu efeito visual, se revela intencionalmente estética, onde um mármore diferente e impactante ganha especial visibilidade. Mais uma vez, procura-se durabilidade, monumentalidade – que os revestimentos pétreos aliados a grandes pés-direitos fazem sobressair – e pouca necessidade de conservação.

Como se destaca na obra *INE 80 anos*,

Foram várias as situações em que a escolha de materiais recaiu sobre os mais dispendiosos, por exemplo, o emprego da pedra no revestimento de pavimentos e paredes de vestíbulos e circulações, apesar de oneroso, veio a revelar-se económico na medida em que passadas várias décadas mantêm as qualidades iniciais⁴⁶.

As opções de Pardal Monteiro, aquele que seria o arquiteto predileto do ministro Duarte Pacheco, pelas rochas ornamentais estão intimamente relacionadas com a tradição familiar e irão marcar os seus projetos ao longo da vida. A família de Pêro Pinheiro encontrava-se ligada à indústria dos mármore, sendo proprietária de pedreiras na região de Sintra e no Alentejo e a utilização desses materiais quase que adquire conotação

⁴⁴ Foi nesta altura que Pardal Monteiro se tornou correspondente em Portugal da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (AA) que reúne os arquitetos da nova geração. Instituto Nacional de Estatística et al. *INE 80 Anos: Um Outro Olhar*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, cop. 2015, 75.

⁴⁵ Acerca do sistema de construção, João Pardal Monteiro, no livro sobre o INE, refere o sistema de construção em que a alvenaria é conjugada com o betão armado. Segundo ele, “Por razões meramente económicas utilizava-se betão armado apenas onde este era imprescindível para cumprir o partido arquitetónico pretendido pelo arquiteto, processo que se estenderá na arquitetura corrente até aos anos 40.” Algumas estruturas pontuais eram já inteiramente em betão armado – como o vestíbulo da entrada principal do INE – com os pilares a serem “assumidos e enfatizados na expressão arquitetónica”. Instituto Nacional de Estatística. *INE 80 Anos*. 90, 94.

⁴⁶ Instituto Nacional de Estatística. *INE 80 Anos*. 90, 94.

de assinatura, em entradas marcadas por grandes pilastras e escadarias monumentais, numa dicotomia entre modernidade e monumentalidade que caracteriza a sua obra.

Destaquemos, nesta fase, as Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, em Lisboa, projetadas em 1934, e o edifício sede do *Diário de Notícias* (1939-1940), na mesma cidade. As primeiras são obras “novas”, sem referências comparáveis em Portugal, nas quais o arquiteto vai coordenar um elaborado programa artístico em que as partes serão essenciais para a construção de um todo, que não se quer apenas utilitário, mas também monumental, como bem evidencia a colaboração de Almada Negreiros na conceção dos painéis pictóricos. Nestas gares, além de revestimentos de paredes, destacam-se os pavimentos, com desenhos geometrizes, onde várias qualidades de “mármore” foram utilizadas. Quanto ao edifício sede do jornal *Diário de Notícias*, que nos remete para um estilo moderno algo eclético, com uma fachada de linhas verticais e classicizantes de volumetria modernista⁴⁷, mais uma vez, os “mármore” foram empregues. Destacamos, no átrio principal, uma linguagem que, embora em diferente contexto e escala, nos remete para o que realizou por estes anos nas gares marítimas.

No âmbito da encomenda privada, ainda na década de 30, refira-se o interessante exemplo do antigo Hotel Vitória. Construído entre 1934 e 1936, com projeto do arquiteto Cassiano Branco, é um dos edifícios em que a modernidade mais se evidenciou, numa linguagem onde o mármore rosa de Estremoz marca presença de uma forma mais vigorosa. Num edifício que recorda as formas e volumes dos edifícios parisienses desenhados por Mallet-Stevens, na fachada, de expressão cubista e purista destacada pelas formas geométricas⁴⁸, o mármore que a reveste totalmente foi combinado com frisos metálicos que marcam as formas, envolvendo as varandas. Esta combinação – mármore-metals (normalmente polidos) – é relativamente comum em interiores e em mobiliário, mas aqui foi transposta para o exterior, evidenciando as características e potencialidades combinadas dos dois materiais.

É precisamente no domínio das obras de iniciativa particular que, em cidades como Lisboa e o Porto, o crescimento e desenvolvimento urbano desencadeará a adição de novos equipamentos públicos e de novas zonas habitacionais. Grandes *stands* de venda de automóveis e lojas modernizam-se, fazendo-se uso de novas formas e novos materiais, conjugando a

⁴⁷ *Arquitectura del movimiento moderno : registro Docomomo Ibérico = Architecture the modern movement : Iberian Docomomo register : 1925-1965*. Madrid: Fundación Mies van der Rohe, D.L., 1996, 277.

⁴⁸ *Arquitectura del movimiento moderno*. 216.

necessária funcionalidade com a qualidade estética, quer em interiores, quer em fachadas, “sempre com a preocupação geometrista que a moda ‘moderna’ impunha”⁴⁹.

Sendo a cidade do Porto merecedora de uma abordagem própria no próximo ponto deste estudo, salientamos, em Lisboa, alguns estabelecimentos marcantes para o período, novos ou remodelados, como a Livraria Aillaud & Lellos Limitada (1931, *Art Déco* com a fachada em ruivina, da autoria de António José Ávila do Amaral, engenheiro colaborador de Cassiano Branco), a Agência Havas (estrutura em betão armado, com uma fachada *Art Déco* com utilização de mármore, Carlos Ramos), a Farmácia Lab em Lisboa (decorada em 1936 por Landerset Simões, com paredes luxuosamente revestidas de mármore e madeiras preciosas)⁵⁰, ou o Café Portugal. Neste último exemplo, um projeto de Cristino da Silva no Rossio, inaugurado em 1938, em que o arquiteto não teve restrições orçamentais e lhe foi confiada total liberdade de ação, este teve a possibilidade de decidir sobre a escolha de todos os materiais, equipamentos e decoração. Tal circunstância permitiu a concretização de um espaço que podemos definir como de sumptuosa modernidade, em que dominavam brilhos, cores e texturas que, simultaneamente, mascaravam e realçavam a arquitetura em que participavam. Ali, tendo como objetivo conferir destaque ao edifício, existiu uma pluralidade de utilização de materiais que levaria o Café Portugal a caracterizar-se, como refere João Martins,

pela sua extrema afirmação decorativa, colocando o moderno desenho purista e funcional em confronto com a atitude decorativista, plena de nuances formalistas e figurativas ostensivamente nacionalistas, justificando os tempos do regime que se viviam⁵¹.

Num programa artístico e decorativo que contou com Leopoldo de Almeida (escultura), Jorge Barradas (vitrais e mosaicos) e Roberto Araújo (Mapa-mundi), os motivos tradicionalistas de painéis de azulejos seriam conjugados com “paredes de mármore com estereotomia do corte em espelho, de carácter modernista”⁵². Utilizando uma linguagem

⁴⁹ Fernandes. *Arquitetura Modernista em Portugal*. 35.

⁵⁰ Santos, Rui Afonso. “Decoração e desenho. Tradição e modernidade”. In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Pereira, Paulo (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 473.

⁵¹ Martins, João Ricardo Assunção. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário. Passagem para Norte: Centro Empresarial de Sines”. Mestrado, ISCTE Instituto Universitário de Lisboa, 2016, 103-104. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/13310> (acedido em 22 fevereiro 2021).

⁵² Martins. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário”. 105.

expressionista, em que padrões geométricos combinarão vários materiais, de facto, os “mármoreos”, e em especial os mármoreos de Estremoz, assumiriam um papel de relevo: no chão o desenho geométrico compõe-se de mármore branco Estremoz com veios rosados, mármore negro Mem Martins e ladrilho hidráulico; o muro da galeria seria revestido de mármore Estremoz, de fundo creme e veios castanhos (conjugado com contraplacado de madeira clara e pilares revestidos de espelho amarelado)⁵³. O mármore (preto e verde polidos, de proveniência desconhecida, mas, provavelmente, do Alentejo) e a marmorite seriam ainda aplicados em mesas desenhadas por Cristino da Silva, combinados com as, então muito em voga, pernas de aço inox tubular, chapa inoxidável e outros elementos em ferro cromado⁵⁴. Os “mármoreos” eram, pois, “omnipresentes” neste projeto.

A nível dos *stands* de automóveis, há a destacar o Stand Ford Lusitana, um projeto de 1930 de Pardal Monteiro, contemporâneo de algumas das construções já aqui mencionadas. Seguindo a linha do IST (até a nível de mobiliário), com elementos *Art Déco*, neste *stand* oficial da marca que, por isso mesmo se pretendia algo imponente, o interior do edifício “exibia a nobreza dos materiais escolhidos para as superfícies que eram interrompidas pelas mudanças de materialidade dos elementos salientes da estrutura, valorizando a mesma”⁵⁵. Num ambiente de luxo moderno, os corredores e grandes escadarias ostentam lambrins em mármore – que contrastam com as guardas em aço polido –, assim como as zonas administrativas, nomeadamente a grande sala da administração, em que o pavimento se compõe de duas cores contrastantes de mármore (aparentemente, um Estremoz branco muito venado e ruivina), em padrão xadrez⁵⁶.

A partir dos anos 40, termina o modernismo notado nas duas décadas anteriores e assiste-se a um retorno ao vocabulário tradicional e regionalista que, de alguma forma, não isenta de paradoxo, se tinha mantido nas arquiteturas dos pavilhões das exposições internacionais, nos anos 20 e 30, nomeadamente na Exposição Centenária da Independência do Rio de Janeiro (1922) e na Exposição Internacional Colonial de Paris (1931). Na primeira, cujo pavilhão é da autoria de Carlos Ramos, este mantém-se fiel a uma linguagem finissecular, apesar de já ter aderido a uma linguagem moderna, funcionalista. Quanto à segunda, Raul Lino seria autor de três

⁵³ Rodolfo, João de Sousa. *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, 91.

⁵⁴ Martins. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário”. 108-111.

⁵⁵ Martins. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário”. 95.

⁵⁶ Martins. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário”. 96.

pavilhões, erguidos no bosque de Vincennes, um pouco em antecipação de um vocabulário que seria utilizado na Exposição do Mundo Português em 1940 e expandido nessa década. Para a construção desses pavilhões, Lino inspirou-se na arquitetura da época dos descobrimentos, conferindo-lhe, no entanto, um “incisivo cariz regionalista das construções do sul do país” e adotando uma “feição universitária, erudita e refinada”⁵⁷. Além dos dois pavilhões Históricos, foi desenhado o pavilhão Metropolitano e Comercial que, segundo Lino, foi “tratado com maior liberdade; não obedecendo a qualquer ordenação histórica” e, “tampouco, porém, acusa qualquer tendência internacionalista como a que anima muitas das modernas construções”, imprimindo-lhe, no entanto, “um certo nacionalismo que o aproxima sem nenhum abalo dos outros pavilhões portugueses”⁵⁸. Naquela construção, desdobrada em dois corpos assimétricos, a entrada fazia-se por três grandes arcos revestidos de Mármore de Estremoz “que põe aqui uma nota de nobreza pela simples preciosidade do material autêntico”, como destacou o próprio arquiteto⁵⁹.

Também na praça do Areeiro (Cristino da Silva, 1938-1940), que ficaria conhecida como “a Praça do Estado Novo”, se anteciparia o gosto oficial do regime. Com um desenho austero e clássico, uma arquitetura quase “intemporal”, que pretendia ser de todos os tempos, faz-se de tradição e de monumentalidade. Não deixando de constituir um exemplo de sofisticação no uso do betão armado, que lhe confere estrutura e arrojo na dimensão, este apresenta-se mascarado por fachada historicista ornamentada, com pilastras e vãos emoldurados em pedra, “renegando o princípio da verdade dos materiais”⁶⁰. Como salientou Ana Tostões, tratou-se de “um fenómeno de recuperação classicista de clara tendência conservadora [que] caracterizou o período 1935-1949 na Europa, definindo-se como uma reacção antimoderna...”⁶¹ que serviu em pleno os desígnios das ditaduras vigentes.

As celebrações dos Centenários de 1940 constituíram, em Portugal, um contexto favorável para a definição de uma imagem de propaganda do regime, na qual a arquitetura desempenhou função crucial. Foi, assim, fomentado um monumentalismo classicizante, de vocabulário historicista, na continuidade de uma arquitetura conservadora e académica de

⁵⁷ Neto. “Arquiteturas expositivas e Identidade Nacional”. 142.

⁵⁸ Neto. “Arquiteturas expositivas e Identidade Nacional”. 150-151; e *apud idem*. [Lino, Raul. “Os pavilhões Portugueses na Exposição Internacional de Paris 1931”. *Boletim da Agência-Geral das Colónias VII*, 78 (dezembro de 1931): [27-37] 34.

⁵⁹ Neto. “Arquiteturas expositivas e Identidade Nacional”. 150-151 e *apud idem* [Lino. “Os pavilhões Portugueses”. 34].

⁶⁰ Tostões. “Arquitectura Moderna Portuguesa”. 120.

⁶¹ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 527.

finais do século XIX, ainda que beneficiando do racionalismo que caracteriza as arquiteturas de regime.

Ensaiado nos edifícios da Exposição do Mundo Português, em Belém, o modelo seria depois transposto para os grandes equipamentos promovidos desde então pelo governo de Oliveira Salazar. Até meados do século, período em análise neste estudo, destacamos a Cidade Universitária de Lisboa, a Biblioteca Nacional (concretizada nos anos 50/60) ou o Laboratório Nacional de Engenharia Civil (1949–1952), todos devidos a Porfírio Pardal Monteiro, bem como Santa Maria, o primeiro grande hospital da cidade (1938–1953), segundo projeto do alemão Hermann Diestel, à imagem da arquitetura nazi.

No que diz respeito aos materiais de construção utilizados, a pedra assume um papel determinante em todos eles não apenas por invocar a tradição, mas por transmitir valores caros ao regime, como a solidez, durabilidade, monumentalidade.

Questões como a “durabilidade, fácil conservação e limpeza, aspecto agradável e preço admissível” também foram decisivas para a escolha dos materiais dos acabamentos⁶², tornando-se igualmente argumentos de peso na persistência da utilização das rochas ornamentais nas obras públicas, durante a vigência do Estado Novo.

A realização do I Congresso Nacional de Arquitetura, de 1948, referido no início deste trabalho, assinalará uma segunda rutura moderna, na qual uma nova geração de arquitetos assume uma vontade coletiva de mudança e de recusa da arquitetura passadista e politizada do regime. Tal circunstância traduzir-se-á, naturalmente, na coexistência, até à década de 70, de uma arquitetura privada moderna, com uma arquitetura pública de tradição classicizante, onde os materiais tradicionais como a pedra encontrarão mais espaço de utilização.

ARQUITETURA E URBANISMO NA PRIMEIRA METADE DE NOVECENTOS NO PORTO. O MÁRMORE DE ESTREMOZ A MAIS DE 350 KM DO ANTICLINAL

O Porto oitocentista, finissecular, corresponde a uma cidade com uma malha urbana em franca expansão, reflexo de um galopante crescimento populacional decorrente da industrialização da cidade e do êxodo rural. As profundas transformações registadas traduzem-se em inevitáveis

⁶² *O novo edifício da Faculdade de Letras na Cidade Universitária*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa das Novas Instalações Universitárias, 1958. s.p.

problemas demográficos e urbanos, relacionados com a habitação e com o saneamento, que a autarquia teve que enfrentar⁶³. A cidade reformou-se, porém, a um ritmo diferente do da capital, num sistema de “ilhas” (bairros operários de iniciativa privada) densamente povoadas, e o seu urbanismo também se desenvolveu com outras coordenadas, devido ao carácter acidentado do terreno da sua implantação⁶⁴.

É no contexto das dinâmicas económicas da cidade, ligadas à atividade industrial, que novas construções monumentais, como a Estação de São Bento (inaugurada provisoriamente em 1896) ou o Palácio da Bolsa (concluído em 1910), se evidenciam na trama cidadina e despertam o debate sobre o seu ordenamento, num “típico fenómeno de Oitocentos passado para o novo século”, como a ele se refere José-Augusto França⁶⁵. Recorde-se que Lisboa tinha iniciado a sua modernização urbanística nos anos de 1880, com a construção da avenida da Liberdade (inaugurada em 1886) e a consequente expansão da cidade para norte, segundo planos do engenheiro Frederico Ressano Garcia.

É com o século XX, altura em que se assiste a uma assinalável deslocação da população do centro histórico do Porto para as zonas periurbanas da cidade, que esta adquire uma nova centralidade, em torno da praça D. Pedro IV, próximo da nova estação ferroviária de São Bento e dos acessos à Ponte D. Luís. Até aí, a avenida da Boavista era o principal eixo de expansão da cidade e a Ribeira o seu centro⁶⁶. A partir de então, em torno da praça do Município, irão fixar-se as atividades ligadas ao poder político, financeiro, bancário, comercial e cultural, com a inauguração de cafés e livrarias, favorecendo, simultaneamente, um novo enquadramento aos históricos edifícios da Sé e do Paço Episcopal⁶⁷.

Era edil da cidade Elísio de Melo quando, em 1915, o arquiteto e urbanista inglês Richard Barry Parker foi encarregue de traçar um plano para a área central da cidade⁶⁸, que definiria a mais conhecida avenida, a avenida

⁶³ Fernandes, Paula Guilhermina de Carvalho. “A cidade do Porto na 1.ª metade do século XIX: população e urbanismo”. *População e Sociedade* 2 (1996): (229-245) 234. Disponível em <https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/revista-populacao-e-sociedade-no-2/a-cidade-do-porto-na-1-a-metade-do-seculo-xix-populacao-e-urbanismo> (acedido em 20 fevereiro 2021).

⁶⁴ França. *A arte em Portugal no século XIX*. 161.

⁶⁵ França. *A arte em Portugal no século XIX*. 341.

⁶⁶ Ferreira, Nuno, e Manuel Joaquim Moreira da Rocha. “Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo: da programação dos Almadás ao plano de 1952”. *CEM* 4 (2013): (191-213) 205. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/78025> (acedido em 26 fevereiro 2021).

⁶⁷ Ferreira et al. “Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo”. 207.

⁶⁸ Fernandes, Fátima, e Michele Cannatà. *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1925-2002*. Porto: Asa, 2003, 14.

dos Aliados (anteriormente designada avenida das Nações Aliadas), e zonas limítrofes. O concurso, lançado no ano anterior, destinava-se à implementação de um *Plano de Melhoramentos e Ampliação da Cidade do Porto*. Como resultado, após algumas alterações ao projeto, diversas demolições e profundas alterações nas fachadas dos edifícios existentes, entre a praça da Liberdade e o largo da Trindade, nasceu um verdadeiro *boulevard* moderno, de influências parisienses, dotado de um conjunto de edifícios nobres, entre os quais os novos Paços do Concelho, assim como bancos, seguradoras, hotéis, jornais, edifícios residenciais multifamiliares, estabelecimentos comerciais. Como destaca Ana Costa, proporcionou-se “a oportunidade da construção de edifícios com uma dimensão e presença na cidade que, até então, não beneficiavam de um lugar tão representativo e emblemático como este”⁶⁹.

Na vaga reformadora do novo centro da cidade do Porto, com especial desenvolvimento nos anos 20 e 30 e largamente beneficiária da iniciativa privada, estará presente uma herança *Beaux-Arts*, bem patente no desenho da generalidade dos edifícios então erguidos na avenida dos Aliados⁷⁰. É neste contexto que surgem, sob direção do arquiteto camarário José Marques da Silva, além dos novos Paços do Concelho no seu topo, edifícios como o da antiga companhia de seguros A Nacional (Marques da Silva, 1920-1925), do Banco Pinto Leite (Marques da Silva, 1922-1993), do Banco de Portugal (João de Lima de Almeida d’Eça, 1917-1934), da Caixa Geral de Depósitos (Pardal Monteiro, 1923-[1928]), que constituirá caso particular de análise neste estudo, do Montepio Geral (Leandro de Moraes, 1926-1934), do antigo Banco do Minho (Francisco Teixeira Martim, 1921-1922), da sede e garagem do jornal *O Comércio do Porto* (Rogério de Azevedo, 1927-1930), do antigo Café Imperial (Ernesto Korrodi e Camilo Korrodi, 1936), ou do Café Guarani (Rogério de Azevedo, 1933), apenas para citarmos alguns dos mais marcantes na moldura da avenida⁷¹.

Um programa onde se evidencia uma coerente grandiosidade monumental, com fachadas a alternar entre o ecletismo ao gosto *fin-de-siècle* até à chamada *Art Déco*, rematadas por torres e cúpulas de grande aparato,

⁶⁹ Costa, Ana Sousa Brandão Alves. “Projecto e Circunstância. A coerência na diversidade da obra de Rogério de Azevedo”. Doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2015, 199. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/84875> (acedido em 15 fevereiro 2021).

⁷⁰ Fernandes, Eduardo Jorge Cabral dos Santos. “A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola”. Doutoramento, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2010, 39.

⁷¹ Veja-se a ficha da DGPC relativa ao conjunto urbano *Avenida dos Aliados, Praça da Liberdade e Praça General Humberto Delgado*. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=20305 (acedido em 4 fevereiro 2021).

e onde prevalece a “obrigação primeira de só se empregarem nela materiais nobres, de boa cantaria de granito e mármore”⁷². O granito escuro é a pedra local que domina a imagem urbana da histórica cidade do Porto. Havia que lhe juntar outras rochas ornamentais que proporcionassem efeitos estéticos diferenciados, que acentuassem a sua monumentalidade e que garantissem boas soluções de conservação. É neste contexto que encontraremos a utilização, nomeadamente, de granito branco de S. Gens, da pedra de Ançã da região de Coimbra, da ardósia e dos mármore do Alentejo em elementos selecionados de alguns deles. Na apologia do conforto para um conjunto de edifícios maioritariamente ligado a serviços, não faltaram, porém, modernas técnicas de ventilação, iluminação e de aquecimento, camufladas pela nobreza das formas e dos materiais utilizados, exigidas pela fácies oitocentista desejada para a avenida.

José Marques da Silva será um arquiteto relevante na mudança dos códigos arquitetónicos da cidade do Porto, movimentando-se numa prática eclética deambulante entre o academismo e a modernidade, que marcará os seus projetos e o ensino que ministrará na Escola de Belas-Artes, desde 1907. Logo após o seu regresso de Paris (1896), confere à cidade alguns sinais de modernidade, nomeadamente através da utilização da nova tecnologia do ferro na estação de São Bento. O seu gosto cosmopolita de marcação académica ficará bem patente na conceção do *boulevard* do Porto (avenida dos Aliados) e no edifício do Teatro de São João, ao gosto Luís XVI. Ao mesmo tempo, é-lhe reconhecido um estatuto pioneiro na habitação social com o projeto do bairro operário do Monte Pedral (1899), promovido pelo jornal *O Comércio do Porto*, em modo de casas geminadas, e projeta diversos prédios de rendimento (Casa das Quatro Estações, 1905; Casa da Rua Alexandre Braga, 1928) e dois liceus que marcarão a paisagem urbana da cidade (liceu Alexandre Herculano, 1914; e liceu Rodrigues de Freitas, 1918).

Os Armazéns Nascimento (1909-1920), por sua vez, constituem, no percurso de Marques da Silva, um caso paradigmático de modernidade no uso do betão armado e na conseqüente abertura de grandes vãos, num espaço “funcionalista” destinado à exposição de mobiliário e de outros objetos de decoração. Pretendendo que o edifício se tornasse uma referência estética do moderno, o arquiteto viajou pela Europa com o industrial de marcenaria António Nascimento, procurando referências, que os levarão inclusive a uma visita à pioneira obra de betão das Galerias Lafayette, acompanhados pelo arquiteto Ferdinand Chanut, autor da

⁷² França. *A arte em Portugal no século XIX*. 342.

cúpula destas⁷³. Apesar de ser intenção clara de Marques da Silva a utilização da nova solução construtiva, o betão não deixaria de ser camuflado com outros materiais. Assim, embora os “pilares, pavimentos, escadas, peças principais da cobertura, vigas, fachadas exteriores e internas fossem de ossatura de betão”, deviam “as faces das exposições e arcadas das fachadas exteriores ser revestidas a mármore, bem como certos elementos de placas”⁷⁴.

Outro edifício sob a chancela de Marques da Silva, que marca um ponto de viragem na carreira deste e onde o mármore será utilizado, é a Casa de Serralves (então edificada na zona rural do Porto). Trata-se de um projeto de 1925-1947, em que se distingue uma linguagem *Art Déco* envolvida por grande objetividade construtiva, de volumes cúbicos e coberturas em terraço. Em 1925, o arquiteto e a sua mulher, juntamente com o proprietário e cliente do projeto, o 2.º conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral, visitaram várias cidades francesas, entre as quais Paris. Na capital francesa, visitaram a École de Beaux-Arts e a “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”. Mas Marques da Silva não trabalhará sozinho neste projeto, apesar de ser o seu “coordenador”. Fascinado pela *Art Déco*, o conde de Vizela terá convidado outros dois arquitetos e um decorador para trabalharem no projeto da sua moderna moradia: Charles Siclis (arquiteto conhecido sobretudo pelos seus cafés e teatros parisienses), Jacques Gréber (arquiteto paisagista que desenhou os jardins) e Jacques-Émile Ruhlmann (que decorou Serralves e terá tido influência na configuração dos espaços interiores). Quanto a este último, após a sua morte (1933), foi substituído pelo seu sobrinho, Alfred Porteneuve⁷⁵. Será de Porteneuve a introdução da maior presença de Mármore de Estremoz em Serralves: a casa de banho redonda, cor-de-rosa, uma divisão singular, impactante, em mármore rosa venado, em que grandes placas deste material cobrem paredes – apenas pontuadas por grandes espelhos – e pavimento, e em que o próprio lavatório e banheira são formados por este material. Apesar de os calcários dominarem os interiores, destacamos ainda a frente de lareira de uma das salas do piso térreo, em estilo clássico, onde o mármore verde de Viana é combinado com o branco de Estremoz.

Como temos vindo a constatar, ao contrário de Lisboa, onde se desenrolam as grandes obras públicas, o Porto conhecerá, ao longo da primeira metade do século XX, uma renovação do gosto desfasada cerca de duas décadas da capital e alicerçada sobretudo pelas encomendas privadas.

⁷³ Monteiro. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitetos”. 111.

⁷⁴ Apud Monteiro. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitetos”. 113.

⁷⁵ Monteiro. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitetos”. 115-117.

Edifícios para instituições particulares, programas industriais, estabelecimentos comerciais e de habitação constituirão um contexto privilegiado de expressão do modernismo a Norte, sobretudo a partir dos anos de 1930, dominado pela estética *Déco* e/ou pela “linguagem do betão armado”, desenvolvida em simultâneo com um gosto oitocentista de fim de século, como constatámos na obra de Marques da Silva.

No conjunto das obras *Art Déco*, no centro da cidade, destaca-se a Farmácia Vitália (Amoroso Lopes e Manuel Marques), o edifício do jornal *Comércio do Porto* (Rogério de Azevedo), a Caixa Geral de Depósitos (Porfírio Pardal Monteiro), o Teatro Rivoli (Júlio de Brito), a Bolsa do Pescado (Januário Godinho), os Armazéns Cunhas (Manuel Marques) ou o Coliseu do Porto (Cassiano Branco e Júlio de Brito, 1939-1941). Em todos eles, o gosto moderno *Art Déco*, de linhas muito puras, se coaduna com os efeitos decorativos alcançados pelo uso das rochas ornamentais em fachadas, pavimentos, revestimentos de paredes e/ou colunas, escadarias, mas também com outros materiais de grande efeito plástico, modernos e tradicionais.

Por sua vez, a utilização coerente do uso da linguagem do betão armado faz-se em construções, como a Casa de Saúde Heliantia (Francisco de Oliveira Ferreira, 1926), os Armazéns Frigoríficos de Massarelos (Januário Godinho, 1932), a Casa Honório de Lima de matriz *corbusiana* (Viana de Lima), ou o edifício da garagem do jornal *Comércio do Porto*. Este último, tido como “o paradigma da modernidade na cidade do Porto, pelo seu pioneirismo manifesto na força plástica, no controlo certo da escala e na articulação volumétrica das massas”⁷⁶, foi obra do arquiteto Rogério de Azevedo. Neste edifício, em particular, o arquiteto revela a sua capacidade de adaptação às circunstâncias: projeta a sede do jornal sob influência das *Beaux-Arts* e adere à linguagem depurada dos primeiros modernos na garagem do mesmo jornal⁷⁷.

Em relação à sede do *Comércio do Porto*, indo ao encontro daquilo que eram as pretensões do cliente, então o diretor Bento Carqueja, de uma tradição que Azevedo herdou de Marques da Silva, exhibe uma modernidade própria. Numa esquina e com torreão, o edifício apresenta sobriedade e racionalidade, não deixando de ser monumental. É interessante verificar a importância que o arquiteto dá à pedra nas fachadas, referindo na “Memória Descritiva” que “Os gradeamentos seriam lisos e direitos com pequenas aplicações adequadas e sem grandes exageros para não tirarem a importância às cantarias. A exuberância do ferro prejudicaria a pedra

⁷⁶ Tostões. “Arquitectura portuguesa do século XX”. 520.

⁷⁷ Fernandes. “A Escolha do Porto”. 41.

[granito]”⁷⁸. Salienta-se, ainda, a forma como Rogério de Azevedo concilia a “tradição clássica” com as influências *Art Déco* e a cantaria (exterior) com o cimento armado (interior)⁷⁹. Revelando algumas similitudes com a Caixa Geral de Depósitos de Porfírio Pardal Monteiro, o pavimento da entrada é também em mármore de várias cores, formando desenhos geométricos.

Num aditamento ao projeto, datado de 1928, onde são realizadas alterações destinadas a acrescentar o edifício do jornal, é notório o papel assumido na sua imagem pelos materiais, em particular pelas cantarias:

Como se pode verificar pelo desenho junto, a mansarda vai recuada para se poder estabelecer melhor a ligação com a parte inferior do edifício que é de material diferente. Levantada a sua estrutura em tejo, teria partes revestidas a escama de ardósia e outras revestidas a mármore. Estas diferentes partes vão bem definidas no desenho pelos sinais característicos; convém contudo frisar estes pontos para orientação da fiscalização camarária. Os pilares por de traz das figuras serão verticais e revestidos d’alto a baixo, na frente e lateralmente a mármore; as janelas levariam também as ombreiras e padieiras do mesmo material. Em volta da ardósia haveria uma cercadura de zinco convenientemente pintada. As cores dos mármore é que serão escolhidas segundo o bom gosto, e segundo as disponibilidades do mercado⁸⁰.

Rogério de Azevedo, no início da década de 40, seria responsável pelo edifício Maurício Macedo (1941–1942) na praça D. João I, um “arranha-céus” onde a modernidade se faria sentir pela sua volumetria, racionalidade e pela forma algo despojada com que as fachadas foram tratadas. Este edifício, destinado a habitação plurifamiliar, destaca-se não só pela altura e pelo conceito, mas igualmente pela sua qualidade, a que os materiais não foram alheios. Neste sentido, a sobriedade revelada no seu tratamento exterior vai contrastar com o requinte dos materiais utilizados nos acabamentos dos espaços interiores, em pedra, madeira e ferro, e em algum mobiliário fixo⁸¹.

⁷⁸ Apud Costa. “Projecto e Circunstância”. 214.

⁷⁹ Costa. “Projecto e Circunstância”. 217.

⁸⁰ Apud Costa. “Projecto e Circunstância”. 225 (In *Aditamento ao Projecto de Licenciamento. Memória Descritiva*, n.º Licença: 612/30 de 1 de fevereiro de 1930. Processo de Licenciamento, Arquivo Histórico da CMP/ Casa do Infante).

⁸¹ Costa. “Projecto e Circunstância”. 289.

Os mármore são os do Anticlinal de Estremoz – rosa (revestimentos de lambrins de paredes e escadas); branco (nos pavimentos e escadas); e ruivina (em rodapés e frisos de pavimentos) – num investimento representativo neste material, que demonstra a forma como o mármore se encontrava associado à qualidade, ao luxo, à solidez e à modernidade. Um nível de utilização de revestimentos pétreos, onde o Mármore de Estremoz encontra destaque, visível igualmente no moderno edifício do Palácio do Comércio (1946-1954), prédio de gaveto, na rua Sá da Bandeira. Da autoria de Maria José Marques da Silva (filha do arquiteto José Marques da Silva) e de David Moreira da Silva, o edifício, “de grafia monumental” onde foram utilizadas “gramáticas antigas com a da Escola de Chicago, [exibe] um grande ecletismo com destacadas componentes artes déco e clássica”⁸². Quanto aos “mármore”, foram aplicados em pavimentos, revestimentos de lambrins, de paredes e escadas (espaços comuns) e casas de banho⁸³.

O mármore também fará parte, na mesma década, do Hotel Infante Sagres, na praça Filipa de Lencastre, vizinho da garagem do *Comércio do Porto*, outra das obras marcantes do modernismo na cidade. Encomenda ao arquiteto Rogério de Azevedo do empresário industrial Delfim Ferreira⁸⁴, o hotel ocuparia o espaço de um antigo palácio do século XVIII, cujo espírito Azevedo inicialmente terá tentado manter, numa estética que já não era a sua⁸⁵.

Primeiro pensado para estalagem e acabando como hotel de luxo, decorado por Artur Barbosa, o mármore seria utilizado, refletindo a classe que se esperava daquele hotel. No jornal *O Primeiro de Janeiro*, em notícia antecipada à inauguração, aludia-se às características do novo edifício, não se deixando de mencionar os mármore:

[...] Logo no vestíbulo se vislumbra a sua “grande classe”, porque após a porta principal, artisticamente trabalhada em ferro forjado, deparam-se-nos soberbas decorações em que foram utilizados o mármore, o aço polido e o bronze. [...]

[...] O Hotel tem 90 quartos todos com casa de banho, completa, em mármore⁸⁶.

⁸² Pires, Maria do Carmo. “Palácio do Comércio”. *Fundação Marques da Silva*, s.d. <https://fims.up.pt/index.php?cat=15&subcat=17&proj=13> (acedido em 20 fevereiro 2021).

⁸³ “Porto: uma viagem ao interior do Palácio do Comércio”. *Público*, 8 fevereiro 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/08/p3/fotogaleria/porto-uma-viagem-ao-interior-do-palacio-do-comercio-386335> (acedido em 1 março 2021).

⁸⁴ Delfim Ferreira, em 1957, tornar-se-ia o novo proprietário da Casa de Serralves. O empresário seria responsável pela construção de outros edifícios em Lisboa e no Porto (Palácio do Comércio). Costa. “Projecto e Circunstância”. 347.

⁸⁵ Costa. “Projecto e Circunstância”. 354-356.

⁸⁶ *Apud* Costa. “Projecto e Circunstância”. 365, 367 (*O Primeiro de Janeiro*, 22 de junho de 1951).

Citámos alguns exemplos que considerámos representativos do desenvolvimento urbano da cidade do Porto, na primeira metade do século XX, nomeadamente na assimilação de mudanças ligadas ao modernismo, mas também na persistência de alguma tradição. As escolhas destinaram-se, simultaneamente, a enfatizar a importância que os materiais tradicionais, com destaque para as cantarias, continuaram a deter na obra de alguns arquitetos, como Pardal Monteiro, Marques da Silva ou Rogério de Azevedo, e na imagem da cidade. Referimo-nos a edifícios que se tornaram referência na arquitetura nacional, mas também para uma geração de arquitetos – como Rogério de Azevedo, Cassiano Branco, Januário Godinho, Fernando Barbosa, Fernando Tudela, entre outros –, que vieram a marcar a fase seguinte da arquitetura moderna no Porto, destacando-se, alguns deles, na Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM)⁸⁷ e no âmbito do I Congresso Nacional de Arquitetura de 1948.

Fica, assim, claro que, independentemente da época, as características de todos os materiais são fundamentais em qualquer obra de arquitetura. Determinantes nos resultados pretendidos, justificam que nas suas escolhas, além do “bom gosto” – citando Rogério de Azevedo a propósito da sede do Comércio do Porto –, devam prevalecer outros critérios, como as potencialidades técnicas, disponibilidade no mercado, o preço e a qualidade. No que às rochas ornamentais diz respeito, com persistente utilização ao longo da primeira metade do século XX no Porto, como sucedeu em Lisboa, a Mármore & Granitos, Lda., a Cooperativa dos Pedreiros (fundada em 1914)⁸⁸ e a Industrial Marmorista, Lda. terão sido algumas das principais empresas fornecedoras dos edifícios e monumentos da cidade, dispondo entre os seus catálogos de diversos exemplares de notáveis mármore do Alentejo.

Debrucemo-nos agora sobre os três casos de estudo que, pelas razões já apresentadas, elegemos para abordagem mais detalhada: o edifício da CGD, de Pardal Monteiro; os Paços do Concelho, dos arquitetos Correia da Silva e Carlos Chambers Ramos; e a igreja de Santo António das Antas, dos arquitetos Fernando Barbosa e Fernando Tudela, acrescentando algumas reflexões sobre as problemáticas em análise ao domínio específico da arquitetura religiosa, tendencialmente mais conservadora.

⁸⁷ Nascida na cidade do Porto, em 1947, com o objetivo de defender e divulgar a arquitetura moderna.

⁸⁸ *Cooperativa dos Pedreiros*. <http://cooperativapedreiros.pt/> (acedido em 13 março 2021).

O EDIFÍCIO DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS: OS MÁRMORES NA ART DÉCO DE PARDAL MONTEIRO

Nas várias vertentes do seu trabalho, Pardal Monteiro, enquanto “um dos principais introdutores das soluções de depuração estilística, decorativa, formal e construtiva, articuladas entre si num todo coerente”, seria bastante importante no processo de transformação da arquitetura portuguesa⁸⁹, na primeira metade do século XX. Embora boa parte da sua obra tenha sido realizada na capital e geografias adjacentes, o arquiteto também trabalhou no Porto, onde projetou um edifício emblemático da primeira fase da sua carreira, destinado à Caixa Geral de Depósitos (CGD) (Figura 1).

Pardal Monteiro tinha ingressado nos quadros do banco público em 1919, com 23 anos de idade, tornando-se o primeiro arquiteto-chefe da CGD⁹⁰. Desempenhou tais funções durante dez anos, sendo responsável, durante esse período, por quatro projetos de agências e filiais do banco em: Santarém (1920), Lisboa (rua Prior do Crato, 1921), Setúbal (1921, obra concluída em 1924) e Porto. Apenas este último foi concebido de raiz, tendo os outros resultado de adaptações de antigas igrejas ou capelas⁹¹.

Depois de, em 1923, por incumbência da CGD, ter viajado pelo estrangeiro a fim de estudar instalações bancárias e respetivos equipamentos⁹² e de ter visitado várias cidades italianas, onde decerto contactou com inúmeras utilizações de rochas ornamentais, em 1924-1925, Porfírio Pardal Monteiro desenvolve o projeto do edifício da CGD da avenida dos Aliados, no Porto. Coincide a conceção do projeto com a visita que, em 1925, o arquiteto faz à

⁸⁹ Fernandes. “Porfírio Pardal Monteiro”. 12.

⁹⁰ Brites, Joana Rita da Costa. *O Capital da Arquitectura. Estado Novo, Architectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970)*. Lisboa: Prosafeita, 2014, 106. Disponível em https://www.academia.edu/7798468/O_Capital_da_Arquitectura_Estado_Novo_Arquitectos_e_Caixa_Geral_de_Dep%C3%B3sitos_1929_1970_Lisboa_Prosafeita_2014 (acedido em 20 fevereiro 2021); e Gonçalves, Joaquim Pombo. “Filiais e Agências - Filial do Porto”. *CGD*, 2015. <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Patrimonio-em-destaque/Documents/Filial-do-Porto-da-CGD.pdf> (acedido em 21 janeiro 2021).

⁹¹ Tostões, Ana. *Pardal Monteiro*. Coleção Fotobiografias do Século XX. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2009, 38.

⁹² Monteiro. “Para o projeto global”. 64. “[...] em 1923 fiz a primeira viagem de estudo ao estrangeiro e desde esse ano até 1927 fiz sucessivas viagens a Espanha, à Itália, à França, à Alemanha, à Bélgica, à Holanda, à Suíça, à Áustria, à Tcheco-Slováquia e à Polónia, etc., com o fim principal de visitar os melhores estabelecimentos bancários onde pudesse observar a estrutura dessas instituições e a que espírito obedecia a distribuição e arrumação dos seus diversos serviços”. *Idem*, 120. Segundo refere João Pardal Monteiro na sua tese, a experiência acumulada daquele arquiteto em arquitetura bancária levou-o a desenvolver, “entre 1936 e 1937, estudos aturados e profundos sobre a nova sede do Banco de Portugal, na Baixa de Lisboa, e a realizar outros projetos de vulto como a filial do Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa, na Avenida dos Aliados, no Porto em 1943”. *Idem*, 117, 120.

Figura 1 – Fachada do edifício da CGD, atual Culturgest Porto, da autoria de Porfírio Pardal Monteiro



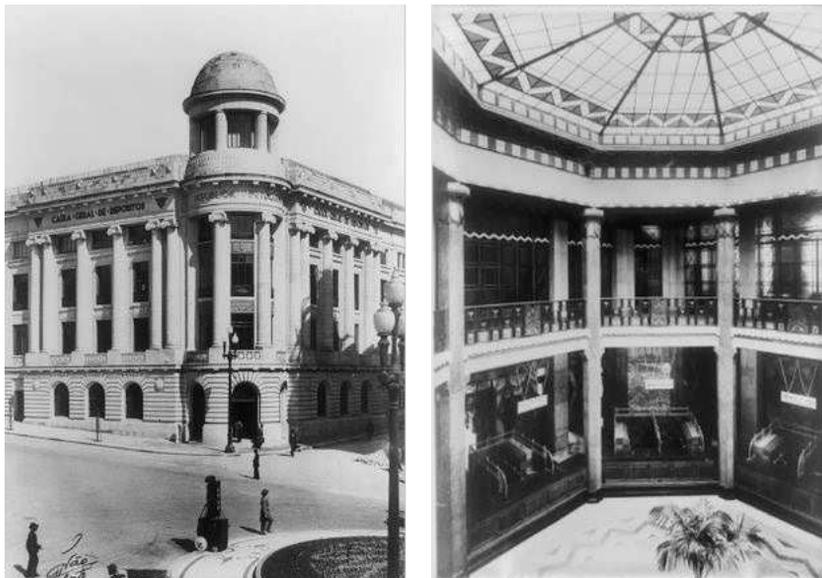
Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

“Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderns”, em Paris. Ali, contactaria com a *Art Déco* de Mallet-Stevens e com a arquitetura de modernistas como Le Corbusier ou Konstatin Melnikov⁹³, que viriam a ter um impacto visível nos seus projetos posteriores.

Na filial da CGD do Porto (atual Culturgest), edifício de gaveto com a rua Passos Manuel cuja construção ficaria concluída em 1928 (alguns acabamentos, sobretudo decorativos, apenas em 1931), Pardal Monteiro vai combinar duas vertentes: no exterior, concebe uma fachada em granito, “de cerimónia”, classicizante, com cúpula a coroar; no interior, domina a *Art Déco* e um conjunto de modernidades, como instalação elétrica, ascensores, telefones e dispositivos de segurança (Figura 2). Na revista *Arquitectura*, que em 1931 dedica um artigo ao edifício, seria bem sintetizada a combinação inovadora conseguida pelo arquiteto:

⁹³ Instituto Nacional de Estatística. *INE 80 Anos*. 75.

Figura 2 – Fachada do edifício da CGD e respetivo *hall*



Fonte: *Arquiteto Pardal Monteiro*, [fot. Girão], [c.1931] CFT003.55092 e CFT 003.55089. Col. Estúdio Mário Novais | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

O edifício da filial do Porto da Caixa Geral de Depósitos marca de uma maneira bem clara o período da transição artística do seu autor: pois que exteriormente é mais clássico que modernista, enquanto que interiormente sucede precisamente o contrário⁹⁴.

Realizando uma arquitetura de expressão institucional, onde adota uma linguagem neoclássica de escala urbana e cosmopolita, tirando partido na fachada da estereotomia do granito⁹⁵, aquele projeto não apresenta qualquer atraso face ao contexto internacional, inscrevendo-se, como destaca Joana Brites, “na corrente eclética de influência parisiense que dominava, não apenas a arquitetura bancária francesa, mas boa parte da produção portuguesa do início do século XX, tanto ao nível de equipamentos públicos, como particulares”⁹⁶. No entanto, estruturalmente, como sucede na fachada, o grande *hall* de atendimento remete ainda para o século XIX, lembrando “os vazios dos grandes armazéns e galerias cobertas, embora com o ambiente modernizado pelas artes

⁹⁴ “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. *Arquitetura: Revista Mensal* 21 (1931): 90.

⁹⁵ Monteiro. “Para o projeto global”. 418.

⁹⁶ Brites. *O Capital da Arquitectura*. 244.

decorativas”⁹⁷. Simultaneamente, pelos seus grandes vãos e espaços amplos, parece ter como referência a modernidade dos Grandes Armazéns Nascimento, do arquiteto Marques da Silva⁹⁸.

No edifício da CGD, contemporâneo da Estação do Cais do Sodré, Pardal Monteiro vai expandir a sua *Art Déco*, desenhando, “no mesmo espírito secessionista” daquela, os interiores, colocando “pormenores requintadamente cuidados no *hall* e *vestíbulo*”⁹⁹. Visitando a Exposição de Artes Decorativas de Paris (1925), como referimos, e com a construção em fase adiantada, foi no interior que esta mais se refletiu, nomeadamente, “na aplicação dos materiais, na simplificação das formas, no abandono das formas clássicas e no desenho de todas as serralharias, de gosto muito marcado *Art Deco*”, como salienta o seu sobrinho-neto João Pardal Monteiro¹⁰⁰.

Desenhando quase todos os pormenores do edifício (desde portas, relógio, grades, molduras, mobiliário, etc., numa gramática decorativa inspirada em Moser e Hoffmann),

O *hall* octogonal, de dois andares, recebeu pavimento com motivos geométricos embutidos desenhando círculos estrelados, galeria com guardas metálicas ornamentadas com gregas onduladas e triângulos, uma clarabóia em vitral repetindo os ornatos do piso, numa adesão estrita às propostas decorativas vienenses¹⁰¹.

É no contexto do “programa artístico global” dos interiores do edifício que, entre baixos-relevos de Anjos Teixeira, António da Costa, Henrique Moreira e Alexandre da Silva, mosaicos cerâmicos de Ricardo Leone, ferro forjado nas escadas, pintura decorativa de Martinho da Fonseca, encontramos a presença de diversas rochas ornamentais, aplicadas em colunas, pavimento, paredes (Figuras 3 e 4). Estas foram fornecidas pela empresa Industrial Marmorista (rua de Agramonte, 122, Porto), e o “magnífico Cimento Liz, que foi o único empregado”, pela Empresa de Cimentos de Leiria¹⁰². Na revista *Arquitectura* (1931), destacava-se que “Para o bom êxito

⁹⁷ Caldas. *Pardal Monteiro – Arquitecto*. 30.

⁹⁸ Monteiro. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitectos”. 137.

⁹⁹ Santos. “Decoração e desenho. Tradição e modernidade”. 466.

¹⁰⁰ Monteiro. “Para o projeto global”. 420. Gravato, Maria Adriana Pacheco Rodrigues. “Trajecto do Risco Urbano, A *Arquitectura* na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à Rua de Ceuta”. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 86. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/19456> (acedido em 19 fevereiro 2021).

¹⁰¹ Santos. “Decoração e desenho. Tradição e modernidade”. 466.

¹⁰² “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. 97.

Figura 3 – Paredes e pavimento do “vestíbulo” (acesso ao *hall*)



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

Figura 4 – Aspectos do *hall* na atualidade, com rochas ornamentais utilizadas em colunas, pilares e pavimentos



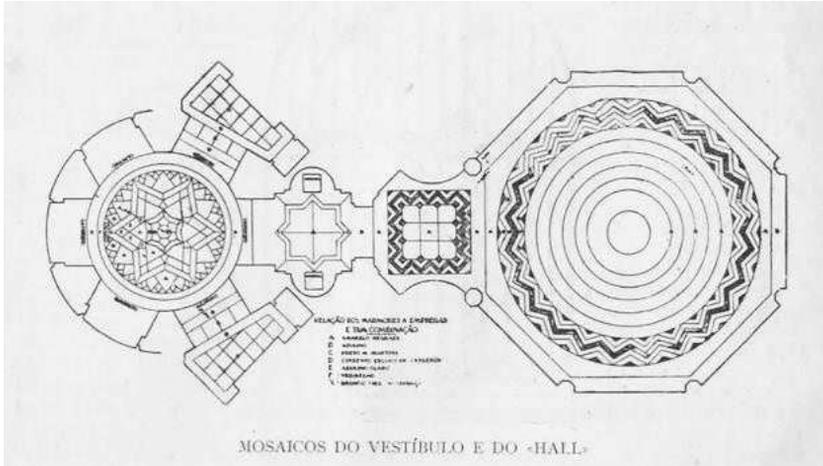
Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

desta construção também muito concorreu a aplicação de bons materiais, pois que todos os que foram empregues eram de primeira qualidade e fornecidos pelas melhores casas de Lisboa e Pôrto que a essas especialidades se dedicam”¹⁰³. Esta é uma característica comum às diversas obras de Pardal Monteiro, pois, como refere Ana Tostões, além de grande

¹⁰³ “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. 87.

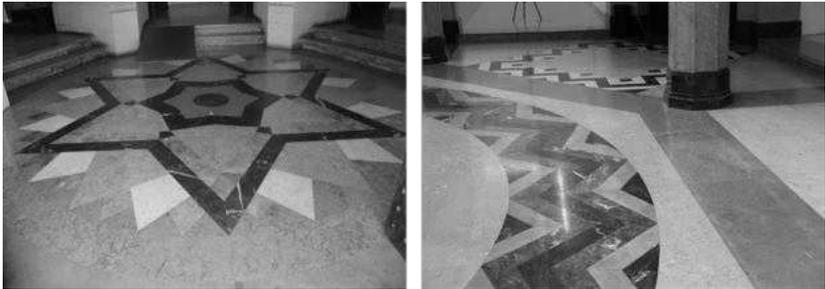
arquiteto, Pardal Monteiro era também um grande construtor, devido à relação estreita que na sua família mais próxima havia com a prática da arquitetura, tanto do ponto de vista artístico como técnico¹⁰⁴.

Figura 5 – “Mosaicos do Vestíbulo e do ‘Hall’” – planta da estereotomia



Fonte: “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. *Arquitectura: Revista Mensal* 21 (1931).

Figura 6 – Pormenores dos pavimentos do vestíbulo e do *hall*. Destaque para a variedade de rochas ornamentais utilizadas, entre elas o mármore alentejano ruivina



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

O desenho do pavimento – vestíbulo e *hall* – publicado na mesma revista ajuda a revelar os “mármoreos” utilizados. Para obter os efeitos cromáticos desejados, o arquiteto utilizou Amarelo Negrais, Azulino (de Cascais), Preto Mem Martins, Cinzento-Escuro de Estremoz (ruivina), Azulino-Claro, Vermelho (Encarnadão), Branco (Lioz?) (Figuras 5 e 6)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Tostões. *Pardal Monteiro*. 24, 26.

¹⁰⁵ “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. 99.

Conjugou, portanto, à semelhança do que muitos fizeram antes e depois dele, calcários da zona de Lisboa, Sintra e arredores, com mármore de Estremoz, produzindo um elaborado conjunto de desenhos muito ao gosto *Déco*.

O mármore foi também utilizado no revestimento de paredes, de uma forma muito decorativa, algo bastante visível nas fotografias antigas, e que hoje praticamente desapareceu (Figura 7). Ruínas, mais e menos escuros e brancos/cremes muito venados, que conferem solidez, nobreza e singularidade ao interior do edifício, foram criteriosamente escolhidos e utilizados de forma ativa em combinação com todos os aspetos artísticos e decorativos do espaço. É patente, pela própria aplicação das pedras, na estereotomia utilizada, os conhecimentos profundos que Pardal Monteiro tinha de rochas ornamentais e das implicações decorativas que a escolha, corte e aplicação detinham na arquitetura e resultado decorativo.

Figura 7 – Revestimentos em mármore das paredes do hall. A foto da esquerda recebe, na *Arquitectura: Revista Mensal* 21 (1931), a legenda “Um aspecto artístico e moderno de interior”



Fonte: *Arquiteto Pardal Monteiro*, [fot. Girão], [c.1931] CFT003.55091 e CFT 003.102186. Col. Estúdio Mário Novais | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

No conjunto do edifício é, porém, o granito que domina, representando um desafio para o arquiteto, habituado a trabalhar com lioz e mármore. Como o próprio admite, “Pela primeira vez trabalhava com esse material nobre que é o granito”¹⁰⁶. A feição clássica do edifício, acentuada pelo uso de um material característico da região, contribuiu para que, como refere,

¹⁰⁶ Tostões. *Pardal Monteiro*. 45.

na avenida dos Aliados surgisse “uma referência que passou a fazer parte da imagem de marca da cidade”¹⁰⁷.

OS PAÇOS DO CONCELHO: A MONUMENTALIDADE CLÁSSICA E MODERNA DOS MÁRMORES

Na mesma avenida dos Aliados destaca-se o edifício dos Paços do Concelho. Uma obra pública, cujo orçamento não permitiria, nem a rapidez de execução do edifício da CGD, nem a mesma liberdade de escolha no que aos materiais diz respeito. Apesar disso, os mármore de Alentejo não deixaram de ser uma escolha do arquiteto responsável pelo projeto, António Correia da Silva (1880–1963), que, sendo filho de canteiro¹⁰⁸, tal como Pardal Monteiro, não prescindiria de usar no edifício as mais distintas rochas ornamentais existentes no país.

Depois de, ao longo da história do município, os Paços do Concelho terem ocupado diversos espaços¹⁰⁹, em 1916, iniciou-se um novo capítulo no âmbito do *Plano de Melhoramentos e Ampliação da Cidade do Porto*¹¹⁰, o qual previa a expansão do centro cívico. O plano de Barry Parker¹¹¹, já mencionado, tinha projetado uma larga avenida que ligaria a praça da Liberdade à igreja da Ordem Terceira da Santíssima Trindade, que seria rematada pelo edifício dos Paços do Concelho. Deste modo, após um processo complexo, com muitas e intrincadas diligências, a 24 de junho de 1920, era lançada a primeira pedra¹¹² daquela que ainda hoje é a “casa do município”, depois de demolidos os antigos edifícios ocupados pela Câmara e de se ter removido do local, para uns terrenos alugados da Alfândega do Porto, um grande número de blocos de mármore de Carrara que ali se encontravam¹¹³.

¹⁰⁷ Tostões. *Pardal Monteiro*. 45.

¹⁰⁸ Sousa, Fernando de, e Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves (coords.). *Os Paços do Concelho do Porto*. Porto: CEPESE, 2012, 103.

¹⁰⁹ SIPA/DGPC, *Câmara Municipal do Porto / Edifício dos Paços do Concelho do Porto* IPA.00019997 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=19997 (acedido em 4 fevereiro 2021); Pinto, José Lima de Sousa. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1990, 9–11.

¹¹⁰ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 71–81. Para o acompanhamento da história do novo edifício dos Paços do Concelho, seguiremos de perto esta obra, citando-a por diversas vezes, dada a sua atualidade e profundidade da investigação.

¹¹¹ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 84. Carvalho, António Cardoso Pinheiro de. “O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX”, vol. II. Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992, 346.

¹¹² Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 99, 102.

¹¹³ Tratar-se-iam de mármore que constituíam a carga de um navio alemão que se encontrava em Leixões na altura da entrada de Portugal na I Grande Guerra, em

Na sequência do concurso de 1916, para a elaboração do projeto dos novos Paços do Concelho acabaria, em 1919, encarregue o arquiteto do município, António Correia da Silva (1880-1963)¹¹⁴, formado na Academia Portuense de Belas-Artes e pensionista do Estado em Paris na classe de Arquitetura Civil, onde frequentou a Escola de Belas-Artes e o *atelier* do professor e arquiteto Jean-Louis Pascal.

O resultado foi a construção de um edifício monumental no topo da avenida dos Aliados, de grande presença arquitetónica. Totalmente revestido com pedras graníticas de São Gens (Matosinhos), destaca-se no conjunto a enorme e barroquizante torre elevada ao centro, visível a partir de múltiplos pontos da cidade, disputando evidência com os Clérigos. Com uma aparência de modelo internacional de finais de oitocentos, ao gosto *Beaux-Arts*, inspirada nos grandes palácios do norte de França e da Flandres, evidenciam-se nas fachadas do edifício balaustradas, cariátides¹¹⁵, janelões de ática, mísulas com decoração vegetalista, urnas que circundam o terraço (Figura 8).

Figura 8 – Fachada principal do edifício dos Paços do Concelho do Porto



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

1914. Terão sido utilizados na realização de diversas esculturas da cidade e talvez em algumas peças escultóricas destinadas à decoração interior do edifício camarário. Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 24.

¹¹⁴ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 97.

¹¹⁵ As doze cariátides que encimam a fachada principal representam da esquerda para a direita: Navegação / Pesca / Agricultura / Viticultura / Construção Civil / Indústria / Ciências / Arquitetura / Escultura / Pintura / Música e Literatura. António Soares dos Reis e Sousa Caldas foram autores das seis primeiras cariátides, tendo cabido a Henrique Moreira a realização das outras seis. SIPA/DGPC, *Câmara Municipal do Porto / Edifício dos Paços do Concelho do Porto* IPA.00019997.

O seu percurso foi, contudo, atribulado e longo, ultrapassando-se largamente os três anos inicialmente previstos para a conclusão da empreitada. Sujeita a diversas interrupções impostas por derrapagens financeiras, acompanhadas de críticas crescentes sobre o seu perfil estético, a construção prolongar-se-á no tempo por quase 40 anos, ficando concluída apenas em 1957, noutros tempos e noutros contextos. Durante o período, a coordenação técnica da obra coube, até 1950, a Correia da Silva e, desde aí, por aposentação daquele, ao arquiteto Carlos Chambers Ramos (1897-1969), então professor na Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Este levou a obra até à sua conclusão, sendo responsável por diversos acabamentos, arranjos interiores e algumas alterações introduzidas ao projeto inicial visando uma certa “cirurgia estética”.

Formalmente arreigado a padrões estéticos tradicionais, visível nas formas e nos materiais utilizados, no edifício não se deixaria de fazer bom uso das vantagens reconhecidas ao betão armado, sem que este ganhasse, contudo, qualquer expressão estética. Tanto no exterior, como no interior, a opção passou sempre pelo seu revestimento com cantarias, onde domina o granito proveniente das pedreiras de São Gens¹¹⁶.

A Cooperativa dos Pedreiros foi a entidade que procedeu a toda a obra de elevação, entre 1920 e 1940, ano em que estariam concluídos os trabalhos de alvenaria, cantarias, terraços, torre e obra horizontal de betão armado. Conjugando a construção em granito da região e a alvenaria de tijolo (em divisórias, onde também utilizam a madeira e o vidro), o betão armado foi utilizado, nomeadamente, em todos os elementos resistentes horizontais, na cobertura (em lajes de betão) e na estrutura da escadaria principal que faz a ligação aos Passos Perdidos do 3.º piso¹¹⁷.

A empreitada ficou, contudo, marcada por diversos impasses, decorrentes da sua condição de edifício público, custeado por dinheiro dos contribuintes. As derrapagens financeiras registadas tornavam inevitáveis as críticas que, com o passar do tempo, iam subindo de tom, agudizadas pela antipatia que a imagem passadista e obsoleta do edifício cada vez mais suscitava.

Em 1937, constituiu-se, no seio da autarquia, uma Comissão Municipal de Arte e Arqueologia¹¹⁸, destinada a avaliar a obra realizada.

¹¹⁶ Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 25. O granito de colunas do átrio de entrada e dos Passos Perdidos do rés-de-chão é proveniente de Fafe, e não de São Gens.

¹¹⁷ Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 25, 27, 28.

¹¹⁸ Composta por Simeão Pinto de Mesquita (presidente), Júlio Brandão, António Correia da Silva (substituído a partir de 1939 por Arménio Teixeira Losa), António Vasco Rebelo Valente, Aarão de Lacerda, Mário Pacheco e José Marques da Silva (vogais). Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 111.

No seu parecer, emitido em maio de 1938, faz-se o elogio da obra feita, acrescentando-se breve proposta de alteração, nos seguintes termos:

[...] Certamente que se trata de uma grande edificação para a qual a Câmara Municipal do Porto concorreu com os recursos precisos para que ela seja a *Domus Municipalis* digna da cidade do Porto. Pelo que já está edificado se reconhece que essa importância foi atingida, não só pela qualidade e beleza dos materiais, como na maneira sólida e de boa construção como foram empregados, notando-se igualmente o cuidado especial que mereceu a parte decorativa da edificação em que abundam motivos ornamentais, que fazem honra a quem os projectou e à perícia dos artífices executantes. Justo é ainda reconhecer a imponência da obra, que mais se afirmará à medida que os trabalhos continuem [...] ¹¹⁹.

As alterações incidiam, essencialmente, sobre a altura e remate da torre central, bem como sobre a intervenção na envolvente do edifício no sentido de o valorizar.

Não nos surpreende o teor favorável do documento, até porque Correia da Silva, o autor do projeto e o responsável pelas obras, fazia parte da referida comissão, mas isso, por si só, não seria suficiente para ultrapassar as sempre aludidas carências de verbas. Pelo contrário. A tentativa de granjear apoio financeiro do Estado central para conclusão da obra esbarraria precisamente na condição estética do edifício. A este respeito, numa visita oficial que o ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, realiza ao Porto, em setembro de 1942, aos empreendimentos e trabalhos em curso na cidade, o ministro criticou o pé-direito exagerado que os três andares do edifício municipal apresentavam junto à frente principal e defendeu que o edifício fosse adaptado a Palácio da Justiça, mantendo-se a Câmara Municipal no Paço Episcopal. A posição do ministro ia ao encontro dos desejos de muitos dos velhos contestatários da serôdia construção, cujo assunto marcaria os debates em diversas sessões municipais.

Com a aposentação de Correia da Silva, em agosto de 1950, foi necessário encontrar substituto¹²⁰. O arquiteto Carlos Chambers Ramos foi o técnico escolhido para a elaboração do anteprojecto e do projecto e para

¹¹⁹ Apud Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 111-113.

¹²⁰ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 114, 126.

a direção e fiscalização das obras, vendo o primeiro aprovado em sessão municipal de 10 de abril de 1951¹²¹.

A escolha de Chambers Ramos decorreu não apenas da credibilidade que o arquiteto português havia alcançado na cidade¹²² e no país, mas também do desejo de renovação pretendido para o edifício destinado a acolher o centro político e administrativo da cidade. Como referido no estudo *Os Paços do Concelho do Porto*,

a lentidão com que as obras [...] se arrastavam criou condições favoráveis ao reforço das críticas em torno da sua localização e das características arquitectónicas e decorativas do edifício, cada vez mais desfasado dos gostos estéticos em voga e das necessidades funcionais de tempos mais modernos¹²³.

Não podemos ignorar que Carlos Chambers Ramos foi um dos pioneiros da arquitetura moderna portuguesa, cuja obra inicial revela o desejo de sintonia com as tendências da arquitetura internacional das primeiras décadas do século XX, e que teve um papel ativo no I Congresso Nacional de Arquitetura de 1948.

Resistindo à vontade de “demolir tudo o que estava levantado”, Carlos Chambers Ramos apresentou uma solução que permitisse rentabilizar os investimentos já realizados no edifício. Ao mesmo tempo, ganhavam eco as palavras do vereador Ricardo Spratley¹²⁴, pronunciadas em sessão municipal de 9 de outubro de 1944, reafirmando a sua convicção de que a Câmara ficaria mais bem instalada “sob todos os pontos de vista”, na avenida dos Aliados, elogiando, para o efeito, o carácter do edifício na sua materialidade e na arte do trabalho do granito:

Sobre este ponto não é já tanto de admirar a sua construção, amálgama de elementos arquitectónicos heterogéneos, tirados da Ópera de Paris e de Palácios Municipais da Flandres [...] mas também devemos reparar que o seu projecto já não pode ser apreciado dentro do critério da presente época! [...] Não terá grande originalidade nas suas linhas gerais, nem mesmo

¹²¹ *Novos Paços do Concelho: peças escritas*. Arquivo Histórico Câmara Municipal do Porto, D-CMP/25(586). Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 23.

¹²² Era professor na Academia de Belas-Artes do Porto, da qual viria a ser diretor, em 1952, na sucessão de Marques da Silva, e membro da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia da cidade.

¹²³ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 108.

¹²⁴ “Ricardo Spratley”, s.d. https://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/s/spratley_ricardo.pdf (acedido em 3 março 2021).

a combinação dos seus elementos será genial, mas em todo o caso o edifício tem grandeza e constitui um trabalho em granito quase monumental, que eu considero o canto do cisne dos nossos hábeis lavrantes do duro granito da região¹²⁵.

Sob a direção de Carlos Ramos seriam realizadas várias alterações ao projeto inicial, como a modificação dos portões de ferro dos vãos da fachada sul, novos acessos ao edifício – substituição da escadaria em pedra por rampas de acesso, que teriam de ser reconstruídas –, a supressão de quatro nichos da fachada destinados a albergar esculturas e do baldaquino da torre, tendo esta sido rebaixada e alguns dos seus elementos arquitetónicos e decorativos substituídos¹²⁶.

Embora as alterações exteriores propostas ou dirigidas pelo arquiteto nem sempre fossem consensuais, as iniciativas que tomou e empreitadas que dirigiu no interior do edifício foram, na generalidade, alvo de elogios¹²⁷. Estas visavam conferir ao edifício maior funcionalidade, incidindo, em particular, sobre a distribuição de serviços e a redefinição dos espaços de circulação, mas também sobre os acabamentos decorativos. Com esta intervenção, Carlos Ramos alcançava a harmonização da funcionalidade com a monumentalidade, à semelhança do que Pardal Monteiro tinha conseguido para o edifício da CGD, dignificando a função do edifício e agilizando o desempenho dos serviços que lhe eram inerentes.

No domínio da monumentalidade, o sumptuoso edifício de planta trapezoidal de dominante horizontal, com sete pisos (um deles em cave), dois pátios interiores, claraboias, escadaria monumental no interior e cobertura em terraço, com torre ao centro rematada em cúpula, constitui um elogio à pedra e à arte dos canteiros, como bem salientou o empresário e vereador Ricardo Spratley. O granito da região é dominante, reforçando o que hoje designaríamos por “espírito do lugar”, mas há a destacar, igualmente, o imenso “mármore” que veremos aplicado no seu interior, muito dele do Alentejo, cumprindo a vontade do arquiteto Correia da Silva. De facto, todos os corredores receberam “mármore”, bem como as imponentes escadarias que ligam os sete pisos do edifício, e outras importantes divisões¹²⁸, beneficiando da frutuosa relação profissional entre o arquiteto Carlos Ramos e o canteiro-escultor calipolense Bonfilho Augusto Faria (1895-1969).

¹²⁵ *Apud* Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 21; e *Apud* Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 117.

¹²⁶ Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 23; e Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 138-139.

¹²⁷ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 138.

¹²⁸ Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 28, 29.

Os “mármore” terão sido fornecidos em várias empreitadas pela firma Mármore & Granitos, Lda., com sede na rua do Carvalhido, no Porto, que no início dos anos 60 era uma das principais exportadoras de granito¹²⁹. O trabalho de “Realização das grandiosas obras da Escada Nobre, Passos Perdido, e salas nóbres, do edifício” coube a Bonfilho Faria¹³⁰. Apesar de se tratar de um edifício com características diferentes, não deixa de ser curioso verificar que, enquanto neste caso, apenas uma firma forneceu os “mármore”, no eclético prédio de *A Nacional* – projeto dos anos 20 de Marques da Silva, em que o betão armado foi o material estruturante e foram utilizados “materiais caros” –, as obras de mármore seriam adjudicadas a Domingos Fernandes, Pedro Pardal Monteiro & Filho, Oliveira & Silva e à Industrial Marmorista¹³¹. Informações importantes que nos ajudam a identificar, para o período em análise, os grandes fornecedores de rochas ornamentais do país e, em particular, dos mármore que constituem o nosso enfoque neste estudo.

Quanto aos materiais pétreos presentes no edifício dos Paços do Concelho, além dos granitos de São Gens e de Fafe, os autores que a ele se têm dedicado mencionam a presença de “vidrado cinzento de Vila Viçosa” na Sala das Sessões; “Amarelo – banana de Pêro Pinheiro” na Sala D. Maria; “Preto de Mem Martins, Ruivina e Brecha, de Vila Nova de Cerveira e Leiria” nos Passos Perdidos e Salão do 3.º piso; e “Vidrado Lioz, de Vila Viçosa” nas galerias e corredores¹³². Como é constatável, os nomes apresentados na identificação das rochas ornamentais utilizadas seriam as designações comerciais à época, e da empresa que os vendeu. Esta é uma circunstância comum a tantos outros edifícios, não sendo fácil, por vezes, estabelecer correspondência com as designações atuais.

Se os corredores que flanqueiam as alas laterais e posterior foram revestidos com o que designaram de “vidrado lioz de Vila Viçosa” – mas que aparenta ser um calcário da zona centro –, conjugado com um lambrim de azulejos pintados à mão (da Viúva Lamego), e nas escadas de serviço (junto ao topo sul das alas laterais) também foi utilizado material similar em degraus, chapins, patamares e paredes, já no andar nobre e seus acessos principais foram utilizados “mármore” mais ricos

¹²⁹ *Boletim de Minas* 15 (1962): 9. Disponível em https://www.dgeg.gov.pt/media/zxobuyfu/318_15_n1_11_5.pdf (acedido em 20 março 2021).

¹³⁰ As autoras deste estudo agradecem ao Carlos Filipe a partilha da informação sobre a importante relação profissional entre o arquiteto Carlos Ramos e o canteiro-escultor Bonfilho Faria, decorrente da investigação que se encontra a realizar no âmbito do seu doutoramento.

¹³¹ Carvalho. “O arquitecto José Marques da Silva”, vol. II. 371-374.

¹³² Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 29. Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 142.

Figura 9 – Escadaria. Utilização de ruivina escuro no pavimento e restantes elementos



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

cromática e esteticamente. De facto, a já mencionada escadaria nobre, composta por um lanço central com três metros de largura e dois lanços laterais com dois metros e meio e que faz a ligação ao andar nobre, assim como as paredes que a ladeiam, é totalmente revestida com aquilo que designam de “mármore negro de ‘Bencatel’”, ou seja, um ruivina escuro do Anticlinal de Estremoz (Figura 9). O mesmo material é utilizado em paredes e pavimento, num corredor do mesmo andar, junto ao gabinete

da presidência, e na divisão correspondente no 4.º piso. A referida escadaria nobre, principal, em ruivina, é um espaço luxuoso, monumental, iluminado por claraboias, em que a pedra foi combinada com elementos de bronze trabalhado (como a guarda, balaústre, corrimão, guarnição) que, no conjunto, ajudam a destacar os quatro painéis de Dórdio Gomes, representando “As Origens de Portugal”, “A Expansão Geográfica”, “A Expansão Comercial” e “O Porto Romântico”.

Na imponente galeria dos Passos Perdidos, que também assume a designação de Salão Nobre, mais uma vez se recorreu à pedra para monumentalizar o espaço, que o domina completamente, com exceção das portas a dourado e tetos estucados a branco. Ali, destacam-se as 28 pilastras (com bases e capitéis em bronze dourado) e o pavimento, em mármore ruivina escuro e preto de Mem Martins, juntamente com a “brecha portuguesa” que reveste as paredes, onde se destacam as duas esculturas em mármore de Carrara (Honra e Concórdia, de Gustavo Bastos) (Figura 10).

Já na Sala D. Maria II – espaço destinado a receções oficiais e encontros de natureza protocolar – o pavimento foi revestido com parquê de carvalho, ficando as rochas ornamentais “limitadas” aos lambrins, ombreiras e lintéis em “vidraço banana” de Pêro Pinheiro, aplicações semelhantes às que o mesmo “mármore” tem na designada Sala de Fumo, embora aí também revista parte do pavimento, juntamente com parquê.

Na Sala das Sessões – espaço que terá sido criado pelos arquitetos Correia da Silva e Carlos Ramos como destinado a receções e que se encontra decorado com tapeçarias de Portalegre da autoria de Guilherme Camarinha –, as mísulas de cantaria lavrada, lambrins das paredes, ombreiras e lintéis foram realizados no que designam como “vidraço cinzento de Vila Viçosa”, tratando-se, aparentemente, de mármore ruivina, num cinza não muito escuro (Figura 11).

Quanto ao Gabinete da Presidência, na ala posterior do edifício, o “pavimento está revestido com parquê de carvalho e os vãos com mármore azul de Sintra”¹³³.

No rés-do-chão, algumas colunas são em granito de Fafe. Aliás, o granito utilizado na esmagadora maioria no exterior também se encontra bem presente no interior: em paredes de pátios interiores e de algumas salas; escuro, em fustes de colunas (oito) que flanqueiam os Passos Perdidos do 1.º piso, mas, sobretudo, em espaços destinados à entrada do público e dos funcionários, em pavimentos, arcadas, painéis de paredes e bancos de espera. Ou seja, além de proporcionar uma certa continuidade

¹³³ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 169–173, 176.

Figura 10 – Salão Nobre (Passos Perdidos). Utilização de mármore ruivina e de preto de Mem Martins



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

Figura 11 – Sala das Sessões. Mármore ruivina claro



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

com o exterior, fez-se uso de um material que era característico da cidade e, simultaneamente, mais acessível e duradouro.

Quanto aos elementos resistentes horizontais, em betão armado, foram todos revestidos: “mármore nos corredores, lajeado de granito nos dois átrios do rés-do-chão, de madeira de sucupira em tacos nos gabinetes e salas de trabalho, e madeira de carvalho e sucupira nos parquês das salas e Presidência”. Optou-se, portanto, por camuflar o betão com materiais mais nobres, dando-se preferência à pedra para locais mais públicos, de maior circulação, e madeiras para zonas mais reservadas, apesar de nestas, como vimos, pontualmente a madeira surgir combinada com rochas ornamentais. Como referido em *Os Paços do Concelho...*, nos “acabamentos das salas e gabinetes destinados aos serviços normais do edifício houve, naturalmente, menores exigências, no entanto, os materiais aplicados e os trabalhos executados estiveram à altura das funções e dignidade deste edifício¹³⁴.

Ainda a respeito de “mármore”, salientamos que os vasos nas entradas principais, oito ânforas, serão em mármore de Carrara, executados pela já mencionada Mármore & Granitos, Lda.¹³⁵. O mesmo material foi utilizado pelo Marmorista Gomes nas três esculturas da autoria de Maria Alice da Costa Pereira que se encontram no átrio da entrada, representando atividades do povo portuense: um Marítimo, uma Peixeira e uma Ceifeira, e nas duas estátuas, “Honra” e “Concórdia”, do escultor Gustavo Bastos, que se encontram nos Passos Perdidos do 3.º piso. O mármore de Carrara também seria escolhido para as duas estátuas, a “Indústria” e a “Arte”, que se encontram na escada nobre da entrada principal, da autoria do escultor Henrique Moreira e executadas por Monteiro, de Canelas. Apesar de existirem esculturas realizadas em outros materiais, como bronze (material utilizado também nos capitéis dos pilares do salão nobre), e de ter existido uma clara preocupação com a qualidade dos materiais utilizados, não deixa de ser surpreendente a tão grande utilização deste mármore importado, quando poderiam ser realizadas, por exemplo, em Estremoz estatuário, cujas características se aproximam muito da célebre rocha italiana. Talvez a explicação possa estar relacionada não apenas com o “estatuto” do Carrara, mas também com os já mencionados blocos de mármore de Carrara com origem num navio alemão. Alguns dos plintos/bases em que estão assentes as referidas estátuas são em ruína escuro.

A nível do exterior, há a destacar que, na fachada, se distinguem três corpos horizontais, no segundo dos quais – correspondente ao terceiro,

¹³⁴ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 171, 177.

¹³⁵ Pinto. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. 35, 37-38, 40.

quarto e quinto andares – se localizam diversas colunas (com capitéis dourados). Procurando destacar o andar nobre, e a espécie de colunata referida, foi utilizado um tipo de pedra diferente. Ao contrário de outras colunas que também podemos observar no exterior do edifício, nos outros pisos, ao nível da varanda, estas não são em granito, mas em “mármore claro com manchas da cor de óxido de ferro”¹³⁶, aparentemente um lisboeta lioz. Talvez uma escolha de material feita ainda no tempo de Correia da Silva, uma vez que estas são as mesmas colunas que ali estariam quando a escadaria frontal deu lugar às rampas laterais, pouco depois de Carlos Ramos ter tomado conta da obra.

Os serviços administrativos acabariam instalados no edifício em 1956, sendo inaugurados oficialmente a 24 de junho de 1957 (Dia de São João, padroeiro da cidade). No entanto, algumas despesas com acabamentos e decoração (mobiliários), prolongar-se-iam até 1964.

A visita da imprensa aos novos Paços do Concelho, a 22 de junho de 1957, levaria os jornais a fazerem referência ao edifício. Aludindo aos arquitetos, às alterações introduzidas por Carlos Chambers Ramos, à verba gasta pelo erário (55 mil contos), ao maior espaço disponível e à distribuição do espaço (serviços por seis pavimentos), os mármore não passam despercebidos aos jornalistas. Ao mencionar o “Andar Nobre e a parte artística” no jornal *O Primeiro de Janeiro* refere-se que:

Embora todos os interiores apresentem excelentes acabamentos com mármore e azulejos, a verdade é que a escadaria de honra e o andar nobre impressionam pela sua imponência e até luxuosa decoração: mármore de cores variadas, passadeiras, alcatifas, lustres, mobiliário ricamente trabalhado e numerosas obras de arte¹³⁷.

No longo discurso proferido pelo presidente da autarquia, José Albino Machado Vaz, na sessão solene da inauguração, este salientaria que ali se exprimia

com muito brilho a arte tão tradicional de trabalhar o granito, onde os técnicos mais variados puseram muito do seu saber e competência, onde o arquitecto da obra pôs em evidência os seus dotes criadores, onde uma plêiade de artistas teve oportunidade

¹³⁶ Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 162.

¹³⁷ *O Primeiro de Janeiro*, Ano 89.º, n.º 170 (23 junho 1957). Na mesma edição, o jornal publicava “Uma decisão histórica para a cidade. Como nasceu a ideia da construção dos novos Paços do Concelho (1957)”.

de exprimir as suas concepções pessoais, em matéria de arte, história, alegoria, tratando de vários assuntos tão intimamente ligados à vida da cidade – nas diversas expressões plásticas da pedra, do bronze, do fresco, da tela, da tapeçaria.

Nalguns dos seus recantos e pormenores, esta realização mistura com felicidade técnicas e artes bem diferenciadas, que vão desde a pedra lavrada quase no gosto das antigas catedrais, à estatuária de pura linha contemporânea; que vão desde o ferro forjado à última expressão luminotécnica¹³⁸.

Apesar de o granito ser a pedra mais utilizada nesta construção, os mármoreos do Alentejo, nomeadamente os ruivinas que Carlos Ramos tinha já aplicado em edifícios tão diferentes deste, como o Pavilhão do Rádio, assumiram um grande protagonismo, sendo a escadaria monumental do interior a sua melhor representante.

De realçar que esta intervenção que Carlos Ramos executou nos Paços do Concelho – quase contemporânea do projeto, com Fernandes Sá e Oldemiro Carneiro, do Pavilhão de Pintura e Escultura da Escola de Belas Artes do Porto (1948–1951) que recordava ainda o modernismo do Pavilhão do Rádio¹³⁹ – acabou por “coincidentemente” se integrar numa fase menos inovadora da produção do arquiteto. Seguindo uma “tendência neotradicional, de cariz historicista, regionalista e eclética, dominante na época”, cedia assim aos “tempos de conservadorismo e ‘medo social’ que despontaram com o início da II Guerra Mundial”¹⁴⁰ e que o impediram de persistir em pugnar pela demolição do edifício de Correia da Silva.

A IGREJA DE SANTO ANTÓNIO DAS ANTAS: MATERIAIS PÉTREOS NA “MONUMENTALIDADE MODERNA” DA ARQUITETURA RELIGIOSA

O último caso abordado neste estudo incide sobre um exemplo de arquitetura religiosa, situado no bairro das Antas, concebido por arquitetos pertencentes a uma nova geração que ficaria ligada à ODAM – Organização dos Arquitetos Modernos. Inscreve-se esta construção nos *Planos Gerais de Urbanização e Expansão da cidade do Porto*, iniciados a partir de 1934, já no

¹³⁸ *Apud* Sousa e Ferreira-Alves. *Os Paços do Concelho do Porto*. 154 (Ata da reunião ordinária da CMP, 25 de junho de 1957).

¹³⁹ Fernandes. *Carlos Ramos*. 168.

¹⁴⁰ Fernandes. *Carlos Ramos*. 153. Acerca desta nova fase, Chambers Ramos dizia pertencer à “geração dos transigentes”. *Idem*.

tempo do Estado Novo, sob consultoria do arquiteto e urbanista italiano próximo de Mussolini e do regime fascista, Marcello Piacentini (1938–1940), e, posteriormente, do arquiteto Giovanni Muzio (1940–1943)¹⁴¹.

Foi neste contexto, de desenvolvimento destas artérias e de crescimento populacional desta zona da cidade, que nasceu a paróquia de Santo António das Antas e a igreja que seria implantada num dos topos da avenida dos Combatentes da Grande Guerra, artéria aberta em 1926, entre a rua de Costa Cabral e o recente Bairro das Antas¹⁴².

O primeiro projeto para uma igreja terá sido apresentado em 1936, pelo arquiteto José Ferreira Peneda¹⁴³, antes ainda da criação da paróquia (em 1938). O projeto de Ferreira Peneda – que já tinha realizado diversas obras no Porto, num gosto *Art Déco* depurado – exibia um estilo eclético. Segundo o arquiteto, a linha da fachada era inspirada um pouco no Românico, apesar de a estrutura e decoração externa e interna não lhe seguir rigor estilístico, destacando que

Por se tratar de uma igreja fugiu-se aos exageros do modernismo. Antes procurou dar-lhe todo o carácter religioso no rigor e sobriedade, das suas linhas. A decoração do templo será feita dentro do espírito contemporâneo, mas sempre severa e sóbria.

Querendo seguir preceitos tradicionais de construção, segundo refere Alexandra Trevisan, terá optado “pela pedra com aplicações de cantaria e na decoração do pórtico da entrada e nas fachadas, pela decoração com

¹⁴¹ Piacentini nunca se deslocou ao Porto; enviaria colaboradores, o arquiteto Giorgio Calza Bini e o engenheiro Vincenzo Cívico. Tanto Piacentini como Muzio incutiram dinâmicas próprias à cidade, o primeiro adotando uma via mais académica, próxima da seguida pelo regime italiano, e o segundo um racionalismo mais crítico. Trevisan, Alexandra, e Jorge Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e arquitectura do Porto na década de 1940”. In *Livro de Actas Encontros do CEEA / 7 Apropriações do Movimento Moderno – Apropiaciones del Movimiento Moderno*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, Trivisan, Alexandra, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos, Fátima Sales, Josefina González Cubero, e Maria Castrillo Romón (eds.). Porto: CEEA, 2012, 351. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/278666844_Persistencias_e_apropriacoes_no_espaco_urbano_e_arquitectura_do_Porto_na_decada_de_40 (acedido em 4 março 2021). Pacheco, Alexandra Trevisan da Silveira. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926–1956)”. Doutoramento, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid, 2013, 87–92, 104. Disponível em <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4262> (acedido em 4 de março 2021).

¹⁴² Trevisan e Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e Arquitectura do Porto na década de 1940”. 349–350.

¹⁴³ Ferreira, Nuno, e Manuel Joaquim Moreira da Rocha. “Trajetos da Arquitectura Civil na Cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX”. In *História da Arquitectura: Perspetivas Temáticas*, Rocha, Manuel Joaquim Moreira da (coord.). Porto: CITCEM, 2018, 77. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/119158/2/317705.pdf> (acedido em 20 fevereiro 2021).

mármore nacionais”¹⁴⁴. A pedra e os “mármore” estavam, portanto, já bem presentes nesta igreja, enquanto elementos quase incondicionais de tradição e monumentalidade.

O projeto seria apreciado pela Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, e um relatório elaborado pelo arquiteto Arménio Losa – apenas em 1941 –, entre outros aspetos, propunha a revisão da composição das fachadas e a eliminação de elementos decorativos desnecessários. Segundo Trevisan, em 1936, o Porto encontrava-se já numa fase de transição, em que a arquitetura ia abandonando o recurso aos motivos decorativos, optando por maior sobriedade e rejeitando os estilos históricos, sendo, por isso, algo surpreendente que Ferreira Peneda tenha recorrido ao Românico, sendo incapaz de assumir o “modernismo” num edifício religioso¹⁴⁵.

Um segundo projeto, da autoria do arquiteto Aucíndio dos Santos, terá sido submetido à Câmara e à respetiva Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, a qual, baseando-se em novo relatório do arquiteto Arménio Losa, considera má a escolha para implantação e localização do edifício e que a fachada deste deveria ficar virada para a artéria de maior categoria – a avenida de Fernão de Magalhães¹⁴⁶.

Inviabilizadas estas primeiras iniciativas, um concurso – no qual o Sindicato dos Arquitetos Portugueses apelava a que os sócios não participassem, uma vez que admitia alunos ou arquitetos não diplomados¹⁴⁷ –, apenas em 1944, seria aprovado o projeto dos ainda estudantes de arquitetura Fernando Tudela (1917–2006)¹⁴⁸ e Fernando Barbosa¹⁴⁹. A construção da igreja iniciou-se dois anos depois, em 1946, em terreno cedido

¹⁴⁴ Pacheco. “Influências internacionais na Architectura Moderna no Porto (1926–1956)”. 133–135.

¹⁴⁵ Pacheco. “Influências internacionais na Architectura Moderna no Porto (1926–1956)”. 136.

¹⁴⁶ Trevisan e Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e Architectura do Porto na década de 1940”, 352. Pacheco. “Influências internacionais na Architectura Moderna no Porto (1926–1956)”. 136.

¹⁴⁷ Pacheco. “Influências internacionais na Architectura Moderna no Porto (1926–1956)”. 137.

¹⁴⁸ Ferreira-Alves, Natália Marinho (coord.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, s.d., 333. “Inventário Alumni (1836–1957)”. *Serviço de Documentação e Informação, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto*, s.d. Disponível em https://arquivo.fba.up.pt/docs/Alumni_1836_1957.pdf (acedido em 24 fevereiro 2021).

¹⁴⁹ “Inventário Alumni (1836–1957)”. Não foi possível apurar as datas de nascimento e falecimento de Fernando Barbosa. Sabemos, no entanto, que frequentou a Escola de Belas-Artes do Porto entre 1935 e 1947 (Tudela entre 1935 e 1946), tendo apresentado no CODA (CODA 59, 30 maio de 1947) um “prédio de rendimento” para Guimarães, com planta com desenho moderno e alçado depurado; segundo Eduardo Fernandes, “não sendo ‘casa portuguesa’, também não é claramente modernista”. Fernandes. “A Escolha do Porto”. 73, 297.

pela Câmara, vindo a ser terminada já no final da década de 50¹⁵⁰. Durante esse período, a dupla de arquitetos seria responsável por vários projetos conjuntos, entre os quais destacamos, também no Porto, a igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, com proposta de 1951 e inauguração dois anos depois¹⁵¹.

Quanto à igreja de Santo António das Antas, o pedido de licenciamento da igreja data de setembro de 1946, sendo o termo de responsabilidade assinado pelo, entretanto já diplomado, Fernando Tudela, que apresentou o projeto da igreja ao concurso para obtenção do diploma de arquiteto (CODA)¹⁵².

Contra uma tendência de tradição revivalista que dominará boa parte do século XX, em Portugal, Tudela assume-se, claramente, como defensor da arquitetura moderna nos edifícios religiosos: “Tinhámos portanto, a certeza que deveríamos seguir um partido arquitectónico moderno”, escreve o arquiteto na nota histórica que abre a memória descritiva e justificativa do projeto da igreja das Antas.

Ciente de alguns constrangimentos impostos pelas funções atribuídas ao edifício, acrescenta, porém, que

A natureza e o destino especiais dos santuários, deve manifestar-se tanto pela sua estrutura e decoração no interior, como no exterior. Daqui, a obrigação para o arquitecto de fazer, por um lado obra conforme as exigências da arte moderna, por outro lado obra claramente sacra, numa palavra: subordinar-se às exigências impostas pela liturgia e pela Teologia¹⁵³.

É este o argumento que justifica o desejado equilíbrio entre modernidade e tradição que encontraremos neste projeto.

¹⁵⁰ Trevisan e Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e Arquitectura do Porto na década de 1940”. 353. Faziam parte do júri do concurso os arquitetos Arménio Losa e Manuel Marques, sócios do sindicato. Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 138.

¹⁵¹ Martins, Fausto Sanches. “Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro”. *Redentoristas Porto*, s.d. <http://www.redentoristasporto.pt/a-igreja> (acedido em 25 fevereiro 2021).

¹⁵² De salientar que as peças desenhadas do projeto, apresentadas no pedido, são assinadas não apenas por Tudela, mas também por Fernando Barbosa, embora a memória justificativa e descritiva seja apenas assinada por Tudela. Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 139.

¹⁵³ ADUP – Arquivo Digital da U. Porto, FAUP, EBAP/CSA. *Igreja de Santo António das Antas*, CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto): prova após um tirocinio de dois anos com orientador diplomado – Fernando de Sousa Oliveira Mendes Nápoles Tudela. CODA_054_pe.pdf, I Capítulo “Evolução Histórica”, fl.3 <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48209> (acedido em 3 março 2021). Nota: doravante identificamos este registo unicamente com “Tudela. CODA 54”. Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 139-141.

A grande referência da arquitetura religiosa modernista em Portugal era a igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa (1934-1938), da autoria de Porfírio Pardal Monteiro, vencedora do Prémio Valmor¹⁵⁴, mas que tantas críticas tinha motivado¹⁵⁵. Desafiando os revivalismos, e utilizando o “extraordinário” betão armado, com claras influências dos modelos arquitetónicos de igrejas francesas dos anos 20 de August Perret – Raincy e Montagmany –, a igreja de Lisboa apresenta diferenças relativamente àquelas, nomeadamente, relacionadas com a utilização dos materiais: “onde o arquitecto francês [pioneiro no modo de usar o betão armado] tira partido plástico do betão à vista, Pardal Monteiro utiliza revestimentos vários com particular relevo para os mosaicos e os mármore”¹⁵⁶. Na igreja de Nossa Senhora de Fátima, Pardal Monteiro recorreu a diversas rochas ornamentais como o líoz e o mármore preto (ruivina), este utilizado, nomeadamente, em pias de água benta, balaustradas, ambões, altares das capelas laterais¹⁵⁷.

Com uma expressão que João Paulo Martins define como “compacta e dura, de convencional monumentalidade”¹⁵⁸, a igreja de Santo António das Antas remete para os modelos clássicos de Piacentini e seus colaboradores, patentes, nomeadamente, na Universidade de Roma¹⁵⁹ (Figura 12).

Pormenores como o edifício ser antecedido de degraus largos e suaves que dão acesso a um pórtico, constituído por pilares, que precede a fachada eram uma solução muito adotada na Europa, inclusive em Portugal (sobretudo em Lisboa), mas pouco comum em igrejas¹⁶⁰. Porém, são tais características, a que se soma a inovadora implantação da torre

¹⁵⁴ Silva, Frederico Miguel Pereira da Costa e. “Entre o compromisso e a inovação: o percurso de Porfírio Pardal Monteiro”. Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2014, 111-125. Disponível em <http://hdl.handle.net/11067/1073> (acedido em 1 março 2021). Estima, Alberto Universidade. “Considerações em torno de das igrejas iniciadas na década de 1930: a igreja de N.ª Sr.ª de Fátima, em Lisboa e a igreja da Sr.ª da Conceição, no Porto”. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património 2* (2003): 155-164, 156-157. Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2912.pdf> (acedido em 20 fevereiro 2021).

¹⁵⁵ Costa, Paulo Alexandre dos Santos. “A igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa e a arte moderna em Portugal”. *Lusitania Sacra 12* (2000): 413-430, 425.

¹⁵⁶ Caldas. *Pardal Monteiro – Arquitecto*, 58-59. Monteiro. “Para o projeto global”. 374, 377.

¹⁵⁷ SIPA/DGPC, *Igreja Paroquial de Nossa Senhora de Fátima / Igreja de Nossa Senhora de Fátima*. IPA.00006484 http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6484 (acedido em 4 fevereiro 2021).

¹⁵⁸ Martins, João Paulo. “Arquitectura, do romantismo à actualidade”. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Azevedo, Carlos Moreira Andrade de (coord.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, 116.

¹⁵⁹ Trevisan e Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e Arquitectura do Porto na década de 1940”. 353.

¹⁶⁰ Trevisan e Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e Arquitectura do Porto na década de 1940”. 354.

Figura 12 – A igreja paroquial de Santo António das Antas. Exterior



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

sineira isolada, quadrangular e esguia, com 47 metros de altura, que lhe conferem indiscutível monumentalidade e modernidade.

Como destaca Trevisan, na igreja das Antas

a sobriedade exterior é sinónimo de modernidade, acentuada pela escolha dos materiais e técnicas de construção contemporâneas mas, para quem transpõe a entrada, acentua-se o contraste com o interior, que não nega o moderno, mas que claramente é enriquecido com a escolha de materiais e expressões artísticas que lhe conferem policromia e acréscimo de detalhes¹⁶¹.

No exterior, as fachadas, de traçado retilíneo, em cimento armado, são revestidas por placas de granito. A ladear a fachada principal, nos dois corpos correspondentes ao batistério e à capela mortuária, tinha sido prevista a colocação de baixos-relevos – uma solução sóbria e imponente adotada em diversos edifícios neste período –, um projeto que não seria

¹⁶¹ Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926–1956)”. 150.

executado, dando lugar, já na década de 1990, à ocupação dos nichos laterais por seis esculturas de santos portugueses, em bronze¹⁶². O interior, de planta longitudinal, com três naves separadas por pilares, abóbada de ogivas na nave principal e capela-mor ovalada, apresenta-se algo contrastante com a sobriedade do exterior, pela presença de mármore de diversas cores, esculturas, pintura mural¹⁶³ (Figura 13).

Figura 13 – A igreja paroquial de Santo António das Antas. Interior



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

Entre os mármore, destaca-se o verde polido de Viana do Alentejo que reveste a capela-mor, as seis capelas laterais (três de cada lado) e respectivos altares, os pilares interiores e as naves laterais¹⁶⁴ (Figuras 13 a 16).

¹⁶² As esculturas são da autoria de Laureano Ribatua. Coelho, Maria Luísa da Silva Pimenta. "A Obra de Laureano Ribatua. Caso de estudo O Anjo de Castelo de Paiva", vol. II. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016, 288-298. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/86825> (acedido em 26 fevereiro 2021).

¹⁶³ Trevisan e Pimentel. "Persistências e apropriações no espaço urbano e Arquitectura do Porto na década de 1940". 354-355.

¹⁶⁴ SIPA/DGPC, *Igreja Paroquial das Antas / Igreja de Santo António*. IPA.00023028. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23028 (acedido em 4 fevereiro 2021).

Figura 14 – A capela-mor, onde se destaca o mármore Verde Viana; pavimento/supedâneo do altar em Mármore de Estremoz



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

Figura 15 – Uma das capelas laterais, em mármore Verde Viana



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

Figura 16 – Um dos púlpitos, junto à capela-mor. Destaque, nesta zona da igreja, para a utilização de mármore do Alentejo: verde de Viana e Mármore de Estremoz



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

No pavimento (coxia) central da nave, é o mármore rosa venado, debruado lateralmente, com o que aparenta ser mármore ruivina (Figura 17), que nobilita o espaço, conduzindo-nos aos degraus, em mármore rosa-claro vergado, que constituem parte do supedâneo do altar-mor (Figuras 14, 16). O mármore negro que reveste pilares, e que surge conjugado com o verde de Viana nos púlpitos (Figura 16), julgamos que poderá corresponder ao que Tudela designa como sendo “mármore Preto de Leiria”, possivelmente, uma variedade de vidraço preto da zona de Leiria – Minde – Fátima (Figura 18).

Através da documentação do Concurso para Obtenção do Diploma de Arquiteto (CODA), apresentado por Tudela já depois de ter visto a sua proposta aprovada para a igreja, é possível enumerar as diversas rochas ornamentais que se tencionavam utilizar no interior (algumas com denominações comerciais hoje desconhecidas) e perceber a expressão que deteriam na obra:

- “O baptistério, de planta rectangular, serà inteiramente revestido de mármore Estremóz, de cõr clara e terá na parte central a pia baptismal, colocada sobre um degrau; [...]”; a pia batismal “Será de mármore de Extremoz, de cõr a escolher pela Fiscalização [...] [assim como o pavimento, lambrim e teto]”¹⁶⁵;

¹⁶⁵ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl. 9; e “Condições especiais” (CE), Cap. XIII “Diversos” Art. 88.º, fl. 34; CE, Cap. V “Pavimentos” Art. 33.º “Pavimentos de Mármore” fl. 14; CE, fls. 18-19 Cap. VI “Emboços e Rebocos” Art. 45.º “Mármore em lambris”; “Medições”, fl. 55.

Figura 17 – Pavimento em mármore rosa venado, na coxia central da nave



Fonte: Carlos Filipe © PHIM – CECHAP, 2021.

Figura 18 – Perspetiva do interior, em que são visíveis os pilares revestidos a “mármore” negro, provavelmente de Leiria



Fonte: Carlos Filipe, 2021. © PHIM – CECHAP.

- “A capela mortuaria, revestida de mármore Preto de Leiria [incluindo pavimento, lambrins e teto] terá a eça [com esqueleto em cimento armado] no centro com um círio a cada um dos seus cantos, sendo o conjunto também de mármore Preto de Leiria; em frente à eça há um altar para os ofícios fúnebres que será de mármore Raimundo; [...]”¹⁶⁶;

¹⁶⁶ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl.9; e “Condições especiais”, Cap. XIII “Diversos” Art. 89.º e 92.º fl. 35; CE, Cap. V “Pavimentos” Art. 33.º Pavimentos de Mármore” fl. 14; CE, fls. 18-19 Cap. VI “Emboços e Rebocos”, Art. 45.º “Mármore em lambris”; “Medições”, fl. 56.

- “A parte central será do côro será em anfiteatro [...]. Tanto as guardas do anfiteatro, como o chapim do varandim serão forrados de mármore Preto de Leiria.”;
- “[...] o pavimento [da nave central] da área reservada aos bancos será revestida com tacos de eucalipto, sendo o restante revestido com mármore Azulino. [assim como] Os pavimentos dos vestíbulos laterais de entrada”¹⁶⁷;
- “Todos os paramentos, bem como as colunas do corpo da igreja serão revestidos com um lambrí de mármore Preto de Leiria, com 3,60 m. de altura; [...].”;
- “[...] os altares laterais estão em capelas privativas. Na paret central de cada uma destas, está o altar com a respectiva banqueta que serão revestidos de mármore Raimundo, e a capela será revestida e pavimentada com Preto de Leiria, exceptuando o pano de fundo do altar que será rebocado para futuramente ser pintado de frêsko.”¹⁶⁸;
- “Os confessionários, [...], serão revestidos de marmore Raimundo [...].”; “revestidos com mármore Preto de Leiria”¹⁶⁹;
- “A capela-mór [...]. Subidos os degraus do supedâneo encontramos o altar-mór, que será revestido de marmore Preto de Leiria, material que será usado em todos os rvestimentos da capela-mór [incluindo o pavimento e lambrim]. Acompanhando, a forma da abside hà um paramento por traz do altar-mór e que servirá de base ao trôno [também em Preto de Leiria], tão característico nas igrejas portuguesas [...]. Houve especial preocupação em manter livre o espaço entre os janelões da abside para que êste possa ser decorado a frêsko [...]”; a Mesa de comunhão e púlpitos “Serão de cimento armado e depois capeados a mármore preto de Leiria.”¹⁷⁰;
- As Pias de água benta “[...] serão de mármore branco Extremoz e inteiriças.”¹⁷¹;

¹⁶⁷ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl. 10; “Condições especiais”, Cap. V “Pavimentos” Art. 33.º Pavimentos de Mármore”, fl. 14.

¹⁶⁸ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl. 10; “Condições especiais”, Cap. XIII “Diversos” Art. 92.º, fl. 35.

¹⁶⁹ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl. 10; “Condições especiais”, Cap. XIII “Diversos” Art. 91.º, fl. 35. Embora no início Tudela refira a utilização do “mármore Raimundo”, constatamos que, mais à frente, coloca o mesmo espaço revestido com “mármore Preto de Leiria”; presumimos que se trate de um lapso.

¹⁷⁰ Tudela. CODA 54, IV Cap. “Descrição das Plantas”, fl. 10-11; “Condições especiais”, Cap. XIII “Diversos” Art. 95.º e 96.º, fl. 36; CE, Cap. V “Pavimentos” Art. 33.º Pavimentos de Mármore” fl. 14; CE, fls. 18-19 Cap. VI “Emboços e Rebocos” Art. 45.º “Mármore em lambris”.

¹⁷¹ Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. XIII “Diversos”. Art. 90.º, fl. 35.

- “O hall [e vestíbulo] da residência paroquial será pavimentado com mármore Extremoz”¹⁷²;
- “vestíbulos anexos ao nártex, [lambrins em] Preto de Leiria¹⁷³.”

Através das “Medições” percebemos que o Mármore de Estremoz (branco e sem especificação) seria utilizado em lambrins (vãos de portas, paredes, etc.), em guarnecimentos de portas, janelas, painéis, no revestimento de tetos, em pavimentos; o Mármore preto de Leiria estava destinado a lambrins, guarnecimentos de vãos de portas, a revestimento de tetos; o Mármore azulino moderno seria aplicado em pavimentos e em degraus¹⁷⁴.

As evidências levam a crer que o então denominado “marmore Raimundo” tratar-se-á do mármore verde de Viana que hoje ali vemos utilizado, e cuja aplicação terá ido para lá do inicialmente previsto, nomeadamente, na capela-mor e púlpitos.

A documentação disponível, relativa à igreja das Antas, é singularmente rica e detalhada sobre os materiais adotados, mas também sobre a forma de os aplicar. Neste sentido, refere-se que os revestimentos com carácter decorativo deveriam ser “feitos com o maior cuidado, de modo a que o conjunto da edificação resulte perfeito em tôdos os sentidos” e, em regra, os de azulejo e mármore deveriam ser assentes com “argamassa hidráulica [...]”¹⁷⁵. Antes de encerados todos os pavimentos – que deveriam ser da melhor qualidade e executados por pessoal especializado, com o máximo cuidado e processo adequado –, entre quais os de mármore, deveriam ser “perfeitamente afagados” para fazer desaparecer todas as arestas salientes¹⁷⁶. Nos “Pavimentos de Mármore”, as pedras deveriam “tanto quanto possível, [ser] de textura e tonalidade uniforme”, ficando a “ordenação do seu assentamento” subordinada “às indicações da Fiscalização”; o corte das pedras deveria ser “executado com todo o rigor”, para que as juntas ficassem o “quanto possível unidas”, devendo o seu assentamento ser realizado com “argamassa de cimento”¹⁷⁷. No caso dos lambrins, as indicações eram semelhantes em relação à textura e tonalidade uniforme, devendo as placas ser “solidamente fixadas às paredes

¹⁷² Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. V “Pavimentos” Art. 33.º “Pavimentos de Mármore”, fl. 14; “Medições”, fl. 55.

¹⁷³ Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. VI “Emboços e Rebocos” Art. 45.º “Mármore em lambris”, fls. 18-19.

¹⁷⁴ Tudela. CODA 54, “Medições”, fls. 54-57.

¹⁷⁵ Tudela. CODA 54, “Modo de Execução dos Trabalhos”, Art. 81.º e 83.º, fls. 34-35.

¹⁷⁶ Tudela. CODA 54, “Prescrições gerais”, Art. 87.º, fl. 36; fl. 37.

¹⁷⁷ Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. V “Pavimentos”, Art. 33.º “Pavimentos de Mármore”, fl. 14.

por meio de argamassas de cimento, pernos e chumbadouros zincados ou ainda por outros meios apropriados às circunstâncias” e as juntas “perfeitamente refechadas à colher de entalhar”¹⁷⁸.

Sobre a “Natureza e Qualidade dos Materiais”, entre outros aspectos, estipulava-se que a Pedra de Cantaria deveria ter as dimensões e a configuração previstas no projeto, “ser de grão homogêneo e apertado, não geladiça, inatacável pelos agentes atmosféricos, isenta de cavidades, abelheiras, fendas, lesins, e limpas de quaisquer matérias estranhas”, devendo os paramentos “ter o aparelho determinado no Projecto” e as juntas “ser bem desempenadas, e em esquadria com os paramentos”, apresentando “a menor espessura possível”¹⁷⁹. Além disto, nas “Condições Especiais da Empreitada”, era referido que toda a pedra de cantaria (e falariam de granito) deveria “proceder das melhores pedreiras da região e, quanto à qualidade, dureza, textura e uniformidade de coloração, deverá corresponder em tudo ao efeito architectónico que se pretende a merecer a aprovação da Fiscalização”¹⁸⁰.

Quanto aos “Mármore e cantarias” “a empregar serão nacionais e satisfarão às determinações expressas nos Elementos do Projecto, quer no que diz respeito à sua qualidade e natureza, quer quanto às suas dimensões, com as tolerâncias fixadas”¹⁸¹.

No que diz respeito às esculturas, estavam previstos seis relevos para a fachada principal, em granito, um Cristo crucificado em bronze, catorze relevos em pedra de Ançã para a via Sacra e seis santos na mesma pedra para os altares laterais. Quanto aos “Mármore Artísticos”, contemplavam uma pia batismal, uma eça, quatro círios e duas pias de água benta¹⁸².

No que se refere especificamente ao Mármore de Estremoz, as quantidades eram consideráveis. Em lambrins estavam previstos 462,89 m², em guarnecimentos 105,90 m², em revestimentos de tetos 26,70 m², em pavimentos 56,49 m², num total de 651,98 m² só deste material¹⁸³. A estes, provavelmente, ter-se-ão somado mais alguns metros quadrados respeitantes ao pavimento central da nave que ali podemos observar, resultando da possível adoção de outras soluções no decorrer da obra.

¹⁷⁸ Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. VI “Emboços e Rebocos”, Art. 45.º “Mármore em lambris”, fls. 18-19.

¹⁷⁹ Tudela. CODA 54, Art. 142.º, fls. 52-53.

¹⁸⁰ Tudela. CODA 54, “Condições especiais”, Cap. III “Cantarias”, fl. 5.

¹⁸¹ Tudela. CODA 54, Cap. II “Modo de Execução dos Trabalhos”, fl. 54 (Art. 144.º).

¹⁸² Tudela. CODA 54, “Medições”, fl. 87. O trabalho de canteiro seria a 3\$12 à hora, 25\$00 dia, enquanto o de marmorista – o mais caro entre os ofícios – orçaria os 4\$00 à hora, 32\$00 por dia. *Idem*, “Preços simples”, fl. 90.

¹⁸³ Tudela. CODA 54, “Orçamento”, fl. 140.

No entanto, há a considerar que, possivelmente, devido ao prolongado tempo de construção da igreja, a fatores orçamentais e outros (inclusive estéticos, decorrentes das alterações do gosto), nem todos os planos de aplicação dos “mármore” seriam cumpridos. De facto, não existe uma correspondência total entre o planeado, o executado e o que hoje ali encontramos, sendo que alguns “mármore” terão dado lugar a outros, ou a outro tipo de materiais, como foi o caso do batistério, concluído em 1967, cujas paredes foram revestidas a madeira, o chão a tijoleira e a pia batismal, inovadora, foi realizada em granito.

Em junho de 1954, quando a igreja de Santo António das Antas é ben-zida e iniciado o culto – embora continuasse em obras¹⁸⁴ e a sagração da igreja e altar-mor só viesse a suceder em 1967 –, o monsenhor Fernando Cento, núncio apostólico em Portugal, terá feito a sua apreciação ao pároco: “é moderna sem ser modernista; não pode dizer-se que não tenha uma certa monumentalidade”¹⁸⁵. Como conclui Alexandra Trevisan, “Parece que mais do que o moderno era o modernismo que não era aceitável, já a monumentalidade qualificava positivamente o edifício, em relação ao qual, sob o ponto de vista da escolha do estilo, pode ter havido alguma resistência na sua aceitação”¹⁸⁶. Quanto às rochas ornamentais, mantinham os mesmos significados, ligados à solidez, à estabilidade, ao enobrecimento e embelezamento e à durabilidade, na procura de um equilíbrio entre alguma tradição e o domínio das linguagens plásticas e das possibilidades técnicas do presente, no sentido de uma certa renovação da arte religiosa que ganharia mais fôlego nas décadas de 1950-1960 em Portugal¹⁸⁷.

¹⁸⁴ “Em 13 de Junho de 1951 estava coberta a Capela-Mor. Tres anos mais, ainda sem frontaria, sem qualquer espécie de reboco ou acabamento – 6 de Junho de 1954 – ao fim da tarde – o Senhor Dom António Ferreira Gomes, Venerando Bispo da Diocese, benzia solenemente a Igreja de Santo António das Antas e assistia, pontificalmente, à Missa Solene Vespertina que aqui inaugurava o culto paroquial.” *Apud* Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 150.

¹⁸⁵ *Apud* Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 150-151.

¹⁸⁶ Pacheco. “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)”. 151.

¹⁸⁷ Cunha, João Alves da. “O MRAR e os anos de ouro na arquitetura religiosa em Portugal no século XX. A ação do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960”. Doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/8099> (acedido em 22 fevereiro 2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Independentemente do nível de modernidade da arquitetura realizada durante a primeira metade do século XX, em Portugal – que, como vimos, oscilou entre um ecletismo, um nacionalismo e um modernismo mais ou menos evoluído –, os “mármore” continuaram a constituir um material “omnipresente”. Aplicados de forma mais ou menos tradicional, a sua utilização adequou-se aos projetos, constituindo um exemplo de como materiais tradicionais, como os pétreos, foram imprescindíveis, mesmo quando os arquitetos tinham já ao seu dispor materiais e métodos construtivos inovadores, como o betão armado. As escolhas dos arquitetos revelaram-se fundamentais neste domínio, cabendo-lhes a decisão de atribuir maior ou menor expressão a certos materiais.

Embora não essenciais a nível estrutural, os “mármore”, pelas suas características funcionais e estéticas, revestem frequentemente as superfícies dos edifícios, conferindo-lhes durabilidade, monumentalidade e solidez. A sua utilização vai, assim, ao encontro dos anseios do Estado nas Obras Públicas e de uma tradição e luxo que os privados queriam ver nos projetos que encomendavam. A imponência da pedra, as superfícies lisas, a forma como se conjugava com novos materiais e formas, os efeitos visuais que a sua estereotomia podia proporcionar respondiam às expectativas dos arquitetos ligados ao movimento moderno, estivessem eles numa fase mais inovadora ou mais tradicional do seu trajeto profissional.

Como verificámos, quer em Lisboa, quer no Porto, cidade onde o granito é dominante, os mármore do Alentejo não foram dispensados pelos arquitetos, sendo, comparativamente, tão ou mais utilizados na cidade *Invicta* do que em Lisboa e em edifícios de relevo, de diferentes tipologias, apesar de as fontes fornecedoras de material se encontrarem a maior distância. As escolhas estavam mais dependentes dos donos da obra e da disponibilidade das empresas intermediárias locais, num contexto em que, ao contrário de Lisboa – dominada pelas obras públicas –, prevaleceram as empreitadas de natureza privada, dotadas, por isso, de maior liberdade estética e orçamental.

De facto, pelos variados exemplos aqui tratados, é constatável que, ao contrário do que sucedeu com os calcários da região de Lisboa e arredores, que perdem relevância no Porto, os mármore do Alentejo marcaram ali presença nas grandes obras. Bancos, edifícios institucionais, igrejas não ficaram circunscritos ao granito ou ao betão. Os arquitetos procuraram materiais complementares que satisfizessem as ambições dos projetos, no sentido de lhes conferir uma maior modernidade, um maior sentido de monumentalidade, ou mesmo uma aura de tradição.

Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Fernando Tudela e Fernando Barbosa – assim como os outros arquitetos mencionados neste estudo – colocaram os “mármore” ao serviço dos seus projetos, revelando a importância que estes, em particular, os do Alentejo, têm no contexto da arquitetura do período analisado. A par da pintura, da escultura, do vitral, dos painéis cerâmicos, os mármore (na sua generalidade) desempenharam um papel ativo na arquitetura, em pavimentos, paredes, tetos e outros pormenores, sendo um dos meios mais utilizados para destacar e valorizar a própria linguagem arquitetónica, sobretudo em espaços já de si nobres.

Se imaginarmos o interior da CGD sem a variedade cromática e visual proporcionada pelas rochas ornamentais (apesar desta, na atualidade, ser mais reduzida do que foi no tempo de Pardal Monteiro), se nos Paços do Concelho a escadaria nobre e envolvente não fosse a “caixa luxuosa” em ruivina, se o interior da igreja das Antas fosse apenas betão, estaríamos perante outras obras, que, embora pudessem ter a mesma forma, e ter o mesmo espaço, funcionariam, esteticamente, de modo distinto, proporcionando diferentes impressões aos seus fruidores.

Neste processo há que destacar a relevância do conhecimento dos materiais para a sua escolha e aplicação. Entre os diversos arquitetos aqui mencionados apontamos Porfírio Pardal Monteiro, filho de Pedro Manuel Pardal Monteiro, industrial de mármore e cantarias, uma atividade que lhe proporcionou, desde criança, o contacto com o mundo dos materiais, da construção e com arquitetos, como José Luís Monteiro (também ele descendente de canteiros) e Ventura Terra, que viriam a ser seus mestres¹⁸⁸. Conhecedor privilegiado das variedades das rochas ornamentais existentes em Portugal, das suas qualidades mecânicas e estéticas, Pardal Monteiro revela uma perspicaz capacidade na sua escolha e aplicação, numa cumplicidade que está patente no edifício da Caixa Geral de Depósitos, no Porto, mas também na generalidade dos projetos que concebeu, tanto na sua fase mais moderna como na fase mais comprometida com o regime do Estado Novo.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ADUP – Arquivo Digital da U. Porto, FAUP, EBAP/CSA. *Igreja de Santo António das Antas – CODA* (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquiteto): prova após um tirocínio de dois anos com orientador diplomado – Fernando de Sousa Oliveira Mendes Nápoles Tudela. CODA_054_pe.pdf, <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48209> (acedido em 3 março 2021).

¹⁸⁸ Monteiro. “Para o projeto global”. 61-62, 595.

- Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte e Arquivos, Coleção Estúdio Mário Novais, *Arquiteto Pardal Monteiro [Material Gráfico], Caixa Geral de Depósitos. Av. Dos Aliados, Porto. Interiores e fachada.* <https://baimages.gulbenkian.pt/images/winli-bimg.aspx?skey=&doc=185173&img=61809> (acedido em 2 março 2021).
- Sistema de Informação para o Património Arquitetónico/Direção-Geral do Património Cultural (SIPA/DGPC), *Avenida dos Aliados, Praça da Liberdade e Praça do General Humberto Delgado.* IPA.00020305. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=20305 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- SIPA/DGPC, *Câmara Municipal do Porto / Edifício dos Paços do Concelho do Porto* IPA.00019997 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=19997 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- SIPA/DGPC, *Edifício do Banco de Portugal em Leiria.* IPA.00008885. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=8885 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- SIPA/DGPC, *Estação Fluvial de Sul e Sueste.* IPA.00005049, http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5049 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- SIPA/DGPC, *Igreja Paroquial das Antas / Igreja de Santo António.* IPA.00023028. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23028 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- SIPA/DGPC, *Igreja Paroquial de Nossa Senhora de Fátima / Igreja de Nossa Senhora de Fátima.* IPA.00006484 http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6484 (acedido em 4 fevereiro 2021).
- Novos Paços do Concelho: peças escritas.* Arquivo Histórico Câmara Municipal do Porto, D-CMP/25(586).
- “A Filial do Pôrto da Caixa Geral de Depósitos”. *Arquitectura: Revista Mensal* 21 (1931). Appleton, Júlio. *Construções em Betão – Nota histórica sobre a sua evolução.* S.d. <http://www.civil.ist.utl.pt/~cristina/GDBAPE/ConstrucoesEmBetao.pdf> (acedido em 18 fevereiro 2021).
- Arquitectura del movimiento moderno : registro Docomomo Ibérico = Architecture the modern movement : Iberian Docomomo register : 1925-1965.* Madrid: Fundación Mies van der Rohe, D.L., 1996.
- Boletim de Minas* 15 (1962). https://www.dgeg.gov.pt/media/zx0buyfu/318_15_n1_11_5.pdf (acedido em 20 março 2021).
- Brites, Joana Rita da Costa. *O Capital da Arquitectura. Estado Novo, Arquitectos e Caixa Geral de Depósitos (1929-1970).* Lisboa: Prosafeita, 2014. Disponível em https://www.academia.edu/7798468/O_Capital_da_Arquitectura_Estado_Novo_Arquitectos_e_Caixa_Geral_de_Dep%C3%B3sitos_1929_1970_Lisboa_Prosafeita_2014 (acedido em 20 fevereiro 2021).
- Caldas, João Vieira. *Pardal Monteiro – Arquitecto.* Lisboa: A.A.P. – Secção Regional do Sul, 1997.
- Carvalho, António Cardoso Pinheiro de. “O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do século XX”. Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992.
- Coelho, Maria Luísa da Silva Pimenta. “A Obra de Laureano Ribatua. Caso de estudo O Anjo de Castelo de Paiva”, vol. II. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016, 288–298. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/86825> (acedido em 26 fevereiro 2021).

- 1.º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso. Lisboa: S.N.A., 1948.
- Cooperativa dos Pedreiros. <http://cooperativapedreiros.pt/> (acedido em 13 março 2021).
- Costa, Ana Sousa Brandão Alves. “Projecto e Circunstância. A coerência na diversidade da obra de Rogério de Azevedo”. Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/84875> (acedido em 15 fevereiro 2021).
- Costa, Paulo Alexandre dos Santos. “A igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa e a arte moderna em Portugal”. *Lusitania Sacra* 12 (2000): 413-430.
- Cruddas, Alex Wilkinson. “The Future in Stone: Architecture as Expression of National Socialist Temporality”. Mestrado, Departamento de História da Carleton University, 2016. Disponível em <https://curve.carleton.ca/02192eda-2810-4a4c-b7df-5418a5ebadaa> (acedido em 3 fevereiro 2021).
- Cunha, João Alves da. “O MRAR e os anos de ouro na arquitetura religiosa em Portugal no século XX. A ação do movimento de renovação da arte religiosa nas décadas de 1950 e 1960”. Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/8099> (acedido em 22 fevereiro 2021).
- Damáso, Diogo Filipe Monteiro. “Arquitetura do Banco de Portugal. Evolução dos projectos para a sede, filial e agências do Banco de Portugal (1846-1955)”. Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/24865> (acedido em 3 fevereiro 2021).
- Duarte, Patrícia. “Edifício do Banco de Portugal comemora 90 anos e convida antigos funcionários”. *Região de Leiria*, 2013. <https://www.regiaodeleiria.pt/2019/01/edificio-do-banco-de-portugal-faz-90-anos/> (acedido em 27 fevereiro 2021).
- “Estação Fluvial Sul e Sueste e Padrão dos Descobrimentos, Lisboa”. Visita Guiada, Ep. 21, 01 novembro 2021 RTP2. <https://www.rtp.pt/play/p8647/e576559/visita-guiada> (acedido em 10 fevereiro 2022).
- Estima, Alberto. “Considerações em torno de das igrejas iniciadas na década de 1930: a igreja de N.ª Sr.ª de Fátima, em Lisboa e a igreja da Sr.ª da Conceição, no Porto”. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património* 2 (2003): 155-164, 156-157. Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2912.pdf> (acedido em 20 fevereiro 2021).
- Fernandes, Eduardo Jorge Cabral dos Santos. “A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola”. Doutoramento, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2010.
- Fernandes, Fátima, e Michele Cannatà. *Guia da Arquitectura Moderna: Porto 1925-2002*. Porto: Asa, 2003.
- Fernandes, José Manuel. *Arquitetura Modernista em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- Fernandes, José Manuel. *Carlos Ramos: Arquiteturas do século XX em Portugal: estudos sobre as obras de dois destacados arquitetos da família de Carlos Ramos: Carlos Chambers Ramos (1897-1969) e o filho Carlos Manuel Ramos (1922-2012)*. Lisboa/Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Imprensa da Universidade de Coimbra, cop., 2014.
- Fernandes, José Manuel. “Porfírio Pardal Monteiro: significados da sua obra. Introdução à obra de Porfírio Pardal Monteiro”. In *Pardal Monteiro 1919-2012*, Monteiro, João Pardal, e Manuel Pardal Monteiro. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013, 12-13.

- Fernandes, Paula Guilhermina de Carvalho. “A cidade do Porto na 1.^a metade do século XIX: população e urbanismo”. *População e Sociedade* 2 (1996): (229-245) 234. Disponível em <https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/revista-populacao-e-sociedade-no-2/a-cidade-do-porto-na-1-a-metade-do-seculo-xix-populacao-e-urbanismo> (acedido em 20 fevereiro 2021).
- Ferreira, Nuno, e Manuel Joaquim Moreira da Rocha. “Etapas de consolidação da paisagem urbana do Porto contemporâneo: da programação dos Almadas ao plano de 1952”. *CEM* 4 (2013): (191-213) 205. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/78025> (acedido em 26 fevereiro 2021).
- Ferreira, Nuno, e Manuel Joaquim Moreira da Rocha. “Trajetos da Arquitetura Civil na Cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX”. In *História da Arquitetura: Perspetivas Temáticas*, Rocha, Manuel Joaquim Moreira da (coord.). Porto: CITCEM, 2018, 63-83. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/119158/2/317705.pdf> (acedido em 20 fevereiro 2021).
- Ferreira-Alves, Natália Marinho (coord.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, s.d.
- França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*, vol. II, 3.^a ed. Venda Nova: Bertrand, 1990.
- Gonçalves, Joaquim Pombo. “Filiais e Agências - Filial do Porto”. *CGD*, 2015. <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Patrimonio-em-destaque/Documents/Filial-do-Porto-da-CGD.pdf> (acedido em 21 janeiro 2021).
- Gravato, Maria Adriana Pacheco Rodrigues. “Trajecto do Risco Urbano, A Arquitectura na cidade do Porto, nas décadas de 30 a 50 do século XX, através do estudo do conjunto da Avenida dos Aliados à Rua de Ceuta”. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, 86. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/19456> (acedido em 19 fevereiro 2021).
- Instituto Nacional de Estatística et al. *INE 80 Anos: Um Outro Olhar*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, cop. 2015.
- “Inventário Alumni (1836-1957)”. *Serviço de Documentação e Informação, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto*, s.d. https://arquivo.fba.up.pt/docs/Alumni_1836_1957.pdf (acedido em 24 fevereiro 2021).
- Lino, Raul. “Os pavilhões Portugueses na Exposição Internacional de Paris 1931”. *Boletim da Agência-Geral das Colónias VII*, 78 (dezembro de 1931): 27-37.
- Martins, Fausto Sanches. “Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro”. *Redentoristas Porto*, s.d. <http://www.redentoristasporto.pt/a-igreja> (acedido em 25 fevereiro 2021).
- Martins, João Paulo. “Arquitectura, do romantismo à actualidade”. In *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Azevedo, Carlos Moreira Andrade de (coord.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, 115-117.
- Martins, João Ricardo Assunção. “O espaço moderno conquistado pelo mobiliário. Passagem para Norte: Centro Empresarial de Sines”. Mestrado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2016, 103. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/13310> (acedido em 22 fevereiro 2021).
- Monteiro, Ana Filipa Pinto Machado Namora. “O Betão Armado em Portugal através dos Arquitectos”. Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/84875> (acedido em 18 fevereiro 2021).

- Monteiro, João Pardal. “Caixa Geral de Depósitos: Porto 1923–(1928)”. In *1916 1926 No Centenário da Avenida: Visitas Guiadas: Arquitetura da Avenida. Entre 21.05 e 02.07: 5 visitas, 5 edifícios, 5 arquitetos*. Porto: Fundação Marques da Silva, [2016]. Disponível em https://issuu.com/fundacaomarquesdasilva/docs/caixa_geral_de_dep_sitos (acedido em 27 fevereiro 2021).
- Monteiro, João Pardal. “Para o projeto global – nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitetura do atelier Pardal Monteiro”. Doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012. Disponível em http://pardalmonteiro.com/Para_o_projeto_global-Volume_I.pdf (acedido em 20 janeiro 2021).
- Neto, Teresa. “Arquiteturas expositivas e Identidade Nacional: o Pavilhão de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo”. Mestrado, Instituto Superior Técnico, 2016. Disponível em <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/cursos/ma/dissertacao/1691203502342276> (acedido em 21 janeiro 2021).
- O Primeiro de Janeiro*, Ano 89.º, n.º 170 (23 junho 1957).
- O novo edifício da Faculdade de Letras na Cidade Universitária*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa das Novas Instalações Universitárias, 1958.
- Pacheco, Alexandra Trevisan da Silveira. “Influências internacionais na Arquitetura Moderna no Porto (1926–1956)”. Doutoramento, Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidad de Valladolid, 2013, 87–92, 104. Disponível em <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4262> (acedido em 4 março 2021).
- Paupério, Esmeralda, Xavier Romão, António Arêde, e Nelson Vila Pouca. “Processos construtivos em estruturas de betão armado do início do século XX”. In *Anais do 3.º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira/CIHCLB*. Salvador, Bahia: s.e., 2019. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/bi_tstream/10216/129003/2/415498.pdf (acedido em 4 fevereiro 2021).
- Pelaes Mascara, Luciana, Maria Ângela Bortolucci, e Júlia Maria Lourenço. “Raul Lino: Uma leitura dos projetos das ‘Casas Portuguesas’”. *Oculum Ensaios* 9–10 (2009): 52–65. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/3517/351732199005.pdf> (acedido em 26 fevereiro 2021).
- Pereira, Luís Manuel Pires. “Arquitetura portuguesa anos 30–50. Atitude e crise de identidade: elementos para a construção de um percurso”. Doutoramento, Faculdade de Arquitectura e Artesa da Universidade Lusíada de Lisboa, 2013, 68–76. Disponível em <http://hdl.handle.net/11067/444> (acedido em 21 janeiro 2021).
- Pinto, José Lima de Sousa. *Monografia dos Paços do Concelho do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1990.
- Pires, Maria do Carmo. “Palácio do Comércio”. *Fundação Marques da Silva*, s.d. <https://fims.up.pt/index.php?cat=15&subcat=17&proj=13> (acedido em 20 fevereiro 2021).
- Portas, Nuno. *A arquitetura para hoje 1964 seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal 1973*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- “Porto: uma viagem ao interior do Palácio do Comércio”. *Público*, 8 fevereiro 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/08/p3/fotogaleria/porto-uma-viagem-ao-interior-do-palacio-do-comercio-386335> (acedido em 1 março 2021).

- “Ricardo Spratley”, s.d. https://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/Deputado-SAN_1935-1974/html/pdf/s/spratley_ricardo.pdf (acedido em 3 março 2021).
- Rodolfo, João de Sousa. *Luís Cristino da Silva e a arquitetura moderna em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- Rodrigues, Rute Massano, e Clara Moura Soares. “As rochas ornamentais nas obras do real palácio da Ajuda (1796-1865): a presença dos mármore do anticlinal de Estremoz”. In *Mármore 2000 Anos de História, Volume II – A evolução industrial, os seus agentes económicos e a aplicação contemporânea*, Matos, Ana Cardoso de, e Daniel Alves (coords.). Lisboa: Theya, 2019, 221-272.
- Rodrigues, Rute Massano, e Clara Moura Soares. “Ventura Terra e o elogio (possível) dos mármore de Estremoz na obra de reconstrução e monumentalização do Palácio das Cortes (1896-1903)”. In *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos*, Soares, Clara Moura, e Vera Mariz (eds.). Lisboa: ARTIS-IHA da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, 90-99. Disponível em <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/view/4/2/8-1> (acedido em 20 janeiro 2021).
- Santos, Joana. *Raul Lino*. Vila do Conde: QN, 2011.
- Santos, Rui Afonso. “Decoração e desenho. Tradição e modernidade”. In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Pereira, Paulo (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 437-505.
- Silva, Frederico Miguel Pereira da Costa e. “Entre o compromisso e a inovação: o percurso de Porfírio Pardal Monteiro”. Mestrado, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/11067/1073> (acedido em 1 março 2021).
- Soares, Clara Moura, Rute Massano Rodrigues, Carlos Filipe, e Noel Moreira. “Alentejo Marbles in the construction of the Basilica of Our Lady of the Rosary of Fátima, Portugal”. In *History of Construction Cultures*, vol. 2, Mateus, João Mascarenhas, e Ana Paula Pires (eds.), Caiado, Manuel Marques, e Ivo Veiga (coeds.). Leiden: CRC Press/Balkema, Taylor & Francis Group, 2021, 545-553. DOI: 10.1201/9781003173434-183
- Soares, Clara Moura, Rute Massano Rodrigues, e Mariana Penedo dos Santos. “A fachada grandiloquente do paço ducal de Vila Viçosa: cenário de mármore para as comemorações centenárias de 1940”. In *Mármore 2000 Anos de História, Volume II – A evolução industrial, os seus agentes económicos e a aplicação contemporânea*, Matos, Ana Cardoso de, e Daniel Alves (coords.). Lisboa: Theya, 2019, 159-219.
- Sousa, Fernando de, e Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves (coords.). *Os Paços do Concelho do Porto*. Porto: CEPESE, 2012.
- Tavares, Rui, e Clara P. Vale. “Urban and Architectural Reconfiguration - The Opening to Modernity - The Construction of the City of Oporto (Portugal) Between the Influence of Beaux-Arts and the Modern Movement”. In *IPHS 2010 Conference: Urban Transformation: Controversies, Contrasts and Challenges*. Istanbul: s.e., 2010. DOI: 10.13140/2.1.2442.1446
- Tietz, Jürgen. *História da Arquitectura do Século XX*. Colónia: Könemann, 2000.
- Tostões, Ana. “Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos”. In *Arquitectura Moderna Portuguesa. 1920-1970*, Tostões, Ana, e Sandra Vaz Costa (coord.). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2003, 104-155.

- Tostões, Ana. *Construção moderna: as grandes mudanças do século XX*, s.d. [2004] <https://desenharte.yolasite.com/resources/Arquitectura%20moderna%20-%20ANA%20TOST%C3%B5es.pdf> (acedido em 15 fevereiro 2020).
- Tostões, Ana. “Monumentalidade, obras públicas e afirmação do Movimento Moderno: o protagonismo da DGEMN na construção dos grandes equipamentos nacionais”. In *Caminhos do Património*, Alçada, Margarida, e Maria Inácia Teles Grilo (coords.). Lisboa: DGEMN, 1999, 133-150.
- Tostões, Ana Cristina. “Arquitectura portuguesa do século XX”. In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Pereira, Paulo (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 506-547.
- Tostões, Ana. *Pardal Monteiro*. Coleção Fotobiografias do Século XX. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2009.
- Trevisan, Alexandra, e Jorge Pimentel. “Persistências e apropriações no espaço urbano e arquitectura do Porto na década de 1940”. In *Livro de Actas Encontros do CEAA / 7 Apropriações do Movimento Moderno – Apropiaciones del Movimiento Moderno*, Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, Trevisan, Alexandra, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos, Fátima Sales, Josefina González Cubero, e Maria Castrillo Romón (eds.). Porto: CEAA, 2012, 349-361. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/278666844_Persistencias_e_apropriacoes_no_espaco_urbano_e_arquitectura_do_Porto_na_decada_de_40 (acedido em 4 março 2021).

