



**A arquitectura da luz
o azulejo na arquitectura contemporânea
na região do Porto**

Manuel da Cerveira Pinto

“A arquitectura da luz”

Na passagem do tempo
toda uma paisagem
toma diferentes cambiantes.

a arquitectura da luz
projecta os rostos
perante o olhar

e a sonolência dita
a memória sem fim.

Fernando Bouça. 21.6.2014

A ARQUITECTURA DA LUZ
O azulejo na arquitectura contemporânea
na região do Porto

A ARQUITECTURA DA LUZ. O AZULEJO NA ARQUITECTURA
CONTEMPORÂNEA NA REGIÃO DO PORTO / Manuel da Cerveira
Pinto – Valladolid : Instituto Universitario de Urbanística, 2021

350 p. ; 17x24 cm.

ISBN: 978-84-09-35739-0

DL VA-919-2021

1. Azulejo. 2. Arquitectura contemporánea. 3. Región de Oporto. I.
Cerveira Pinto, Manuel da. II. Instituto Universitario de Urbanística,
ed.

A ARQUITECTURA DA LUZ
O azulejo na arquitectura contemporânea
na região do Porto

Manuel da Cerveira Pinto



Autor

Manuel da Cerveira Pinto

Maquetación

Celia Castro Paredes
Miguel Fernández Maroto

Diseño de cubierta

Víctor Pérez Eguíluz

Foto de cubierta

Terminal de Cruceros de Matosinhos, vista de uno de los pasillos exteriores
(Fernando Portugal, 2016)

ISBN

978-84-09-35739-0

Depósito Legal

VA-919-2021

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid



Este libro, editado por el Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



Reconocimiento (Attribution): en cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No comercial (Non commercial): la explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

ÍNDICE

I. A TRADIÇÃO DO AZULEJO NA REGIÃO DO PORTO. HERANÇA E CONTEMPORANEIDADE.....	9
II. O AZULEJO.....	15
II.1. O azulejo, “pele” e roupagem da arquitectura.....	15
II.2. As técnicas de produção de azulejos.....	16
II.3. Aplicações.....	28
II.4. O azulejo através da história.....	31
III. EVOLUÇÃO DO AZULEJO NA ARQUITECTURA PORTUENSE.....	57
III.1. História breve do azulejo na arquitectura do Porto.....	57
III.2. Séculos XVIII e XIX.....	73
IV. ARTE NOVA E “ART DÉCO”.....	119
IV.1. Arte Nova e Art Déco na região do Porto.....	119
IV.2. Os painéis informativos e publicitários.....	132
IV.3. As estações ferroviárias.....	136
V. O MOVIMENTO MODERNO.....	143
V.1. O Movimento Moderno em Portugal.....	146
V.2. Os primeiros “modernos”.....	151
V.3. O I Congresso dos Arquitectos Portugueses.....	208
V.4. A influência brasileira.....	213
VI. O AZULEJO NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA. DOS ANOS 50 À ACTUALIDADE.....	221
VI.1. Da relevância incontornável de José Carlos Loureiro.....	227
VI.2. Os edifícios que marcam a história.....	229
VI.3. O azulejo na arquitectura contemporânea e os painéis cerâmicos de autor.....	301
VI.4. Padrões modernos e contemporâneos.....	308
VII. AZULEJOS NA ARQUITECTURA. PATRIMÓNIO E IDENTIDADE....	319
VII.1. O Porto “Património Mundial” e os seus azulejos.....	321
VIII. CONCLUSÃO.....	331
IX. FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	339



Fig. 1 - Painel de Cecília de Sousa no café "A Brasileira", Rua de Sá da Bandeira, Porto.

"A cerâmica, que intensamente decora e reveste mesmo o exterior dos edifícios é a arte com que o Oriente capta e reflecte a luz solar fazendo dela a verdadeira matéria da própria arquitectura"

Giulio Carlo Argan (Vasconcelos, 1996, p. 7)

I. | A TRADIÇÃO DO AZULEJO NA REGIÃO DO PORTO. HERANÇA E CONTEMPORANEIDADE

O azulejo é, seguramente, uma das expressões artísticas mais características e representativas da identidade e da cultura portuguesa. A arte azulejar é um reflexo directo da herança aportada pela civilização árabe/islâmica, a qual se estabeleceu na península Ibérica a partir do século VIII e foi aí predominante durante muitos séculos. O azulejo, trazido a partir dessa época pelos povos árabes, que o haviam herdado por sua vez da cultura mesopotâmica, persa e egípcia, começa por ser primeiramente importado dos países do médio oriente, sendo rapidamente estabelecidos na Península Ibérica importantes centros de produção, nomeadamente em Sevilha, Talavera de La Reyna e Barcelona, que a partir de então o exportam para todo o território. De facto, como afirma Eduardo Nery, “deve-se à cultura islâmica o desenvolvimento da arte do azulejo no passado, que se expandiu depois para outras áreas geográficas, sobretudo para a Ásia e para o mundo mediterrânico. E mais adiante ela irradiou também de Espanha para Portugal, visto nos séculos XV/XVI os portugueses terem importado azulejos hispanomouriscos provenientes de Sevilha, de Málaga e Valência, nomeadamente o vasto conjunto que se encontra no Palácio Nacional de Sintra.” (Nery, 2007, p. 13)

A arte azulejar é, portanto, uma arte milenar e segundo Gérard Degeorge os mais antigos exemplares de azulejos que se podem encontrar na Península Ibérica, são de técnica de “corda seca” e podem ver-se no *mirhab* da grande mesquita de Córdoba (DeGeorge, 2001, p. 50). No território que é hoje Portugal os exemplares mais antigos que podemos actualmente observar foram inicialmente importados destes centros de produção, sobretudo de Sevilha, como se pode observar no Paço Real de Sintra e na Sé velha de Coimbra (Meco, 1985, pp. 8-12).

A produção inicial de azulejos em Portugal é comumente aceite como tendo surgido no início do século XVI, sendo coincidente com o período dos “Descobrimentos”. No entanto, o azulejo fabricado em Portugal rapidamente adquiriu características singulares que o transformaram num produto genuíno e representativo da cultura e do sentir do povo português. A sua evolução ininterrupta ao longo de praticamente cinco séculos é constante e não mais parou até à actualidade, tendo sido em todas as épocas veículo de

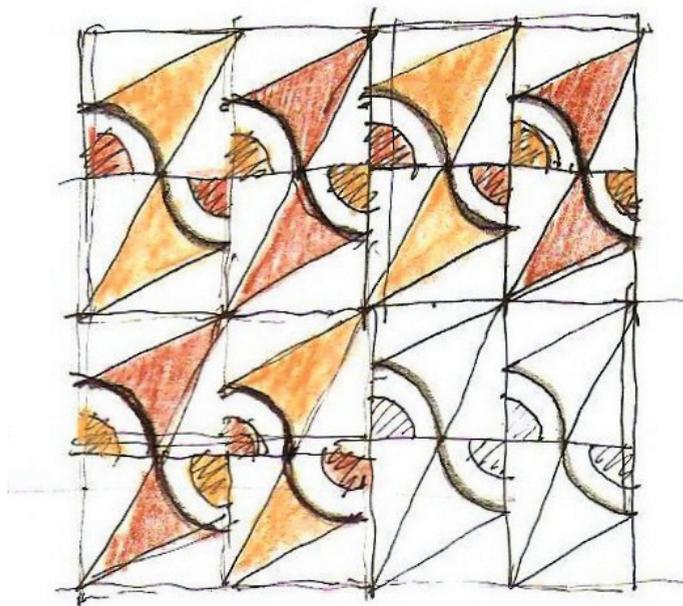


Fig. 2 - Estudo de padrão baseado num módulo de azulejo desenhado pelo autor na Escola Artística de Soares dos Reis, no Porto.

expressão das mais importantes correntes artísticas e do gosto, sensibilidade e destreza dos seus autores.

Na região do Porto o azulejo adquiriu, a partir de meados do Séc. XIX uma preponderância e utilização generalizadas, sobretudo como revestimento de fachadas, atribuindo à cidade novas características de luz e cor, de tal forma que, hoje, o Porto é conhecido, mesmo a nível internacional, pelos seus azulejos, os quais são muito apreciados por turistas e visitantes.

Poderemos mesmo afirmar que o azulejo é hoje uma característica muito importante da identidade da cidade, tendo sido utilizado pelos arquitectos do Movimento Moderno e continuando a ser usado como material de eleição na arquitectura contemporânea. No entanto, pese embora este reconhecimento, e como veremos na epígrafe seguinte, o azulejo e a sua relação com a arquitectura contemporânea, não está ainda suficientemente estudado, lacuna que intentaremos de alguma forma colmatar.

Constatamos assim que o azulejo e a sua utilização na arquitectura na região do Porto é ainda um assunto pouco estudado, pese embora algum interesse que tem vindo a despertar recentemente. É sobretudo a partir do início da década de cinquenta do século passado que os arquitectos mais se irão debruçar sobre o tema da utilização do azulejo na arquitectura.

Se analisarmos mais atentamente verificaremos, porém, que os estudos efectuados acabam por se relacionar sobretudo com os aspectos meramente artísticos e históricos, quando não apenas técnicos e formais, do próprio objecto cerâmico, esquecendo-se de forma repetida a relação primordial e indissociável com a arquitectura, com o espaço, com o edifício, com a rua, com o meio urbano onde se insere, ou seja, com o próprio objecto que quase sempre lhe serve de suporte e lhe atribui a sua verdadeira dimensão e significado. De facto, a arquitectura é a base onde o azulejo adquire a sua expressão mais natural e específica, chegando, entre nós, a alcançar uma escala que poderemos dizer monumental. Sem a arquitectura como suporte estamos em crer que nunca o azulejo tomaria a dimensão que logrou alcançar, sobretudo em Portugal.

Sobre esta particularidade Santos Simões chega mesmo a afirmar que:

“O que caracteriza a azulejaria portuguesa de entre a decoração cerâmica usada noutros países é, precisamente, a adequação à arquitectura numa escala de monumentalidade. Aqui reside a originalidade do azulejo português, que desde cedo se emancipa dos esquemas decorativos utilizados nos países de onde era importado - Espanha e Flandres.” (Simões, 1969, p. 39)



Fig. 3 - Aspecto da fachada norte do Lar de Idosos de S. Sebastião, em Cinfães, construído em 2003, obra do autor e que detém no seu interior um painel de azulejos.

No entanto, mesmo esta análise, embora já aponte uma direcção no sentido do significado fulcral do azulejo português enquanto parte da arquitectura, parece ainda não tomar verdadeira consciência da importância do azulejo enquanto material de construção, relevando sobretudo as suas

características “decorativas” e sobrevalorizando, quanto a nós, o aspecto da “escala monumental”.

Esta análise independente - que separa o azulejo da arquitectura - revela-se algo estranha já que sendo a arquitectura o suporte por excelência do azulejo, dificilmente será possível fazer uma análise verdadeiramente completa sem tomar em conta o objecto arquitectónico onde este se insere e, consecutivamente, o espaço que o enforma.

Este facto apenas poderá ser justificado, no nosso entender, pela noção de que os estudos sobre o azulejo raramente tenham sido feitos por arquitectos. Existem todavia algumas publicações que embora não detenham uma visão integrada da arquitectura, apresentam contudo algumas considerações interessantes sobre a temática da integração do azulejo nesta, aportando um contributo significativo para percebermos a sua evolução ao longo dos tempos.

Assim, e embora não seja difícil perceber-se que a expressão azulejar adquire na região do Porto uma preponderância e exuberância facilmente observáveis, constata-se também que, infelizmente, esta situação não tem sido alvo de um estudo que permita estabelecer as bases para uma compreensão do fenómeno e sobretudo que torne possível o seu desenvolvimento.

Ao debruçarmo-nos sobre o tema do azulejo na arquitectura da região do Porto deparamo-nos imediatamente com algumas questões a que houve urgência em responder. Estas acabariam por delinear, na generalidade, os objectivos que nos propomos alcançar com este estudo, nomeadamente quanto aos seguintes aspectos:

1. “Por que motivo se dá, a partir de determinada altura, uma generalização da utilização do azulejo como revestimento integral de fachadas nos edifícios da cidade?”
2. “Qual a época em que isso acontece e qual, ou quais, os factores que motivaram esse aparecimento e disseminação?”
3. “Atendendo à profusão de exemplos, será que existe uma característica específica dos azulejos da arquitectura portuense?”
4. “É a arquitectura portuense moderna e contemporânea marcada ainda pela tradição da utilização do azulejo?”

Estas questões, para as quais não encontramos então resposta, foram-se tornando, gradualmente, a principal motivação para o desenvolvimento do presente ensaio.

Assim, a partir desse momento tornou-se, obviamente, um dos principais motivos tentar perceber quando e porque se dá esta adopção do azulejo e observar a sua evolução na região do Porto, logrando, além do mais, descobrir o motivo pelo qual a arquitectura da região é tão marcada por esta arte singular.

Constata-se assim que, de uma forma geral, o estudo do azulejo adquiriu sempre ao longo dos tempos um carácter avulso, em que predomina uma visão estreita e que tende a separá-lo da arquitectura.

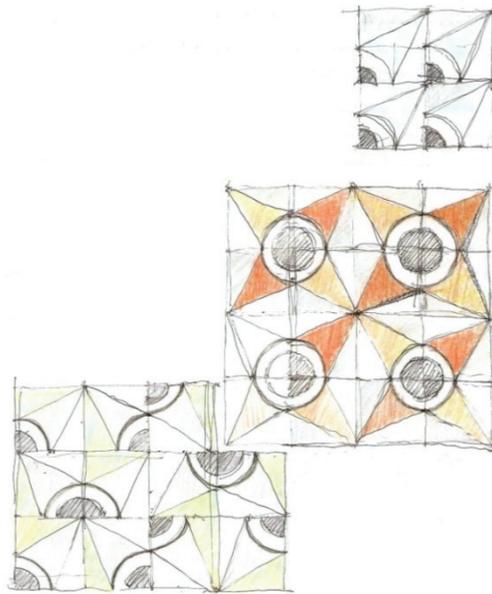


Fig. 4 - Estudo de padrões baseados num módulo de azulejo desenhado pelo autor na Escola Artística Soares dos Reis.

De facto o azulejo aparece-nos geralmente estudado sob o ponto de vista do objecto cerâmico em si, realçando as suas características técnicas e artísticas, alterando-se a ordem dos factores se o estudo for de História de Arte, sendo muito raros os casos em que é apreciado e estudado em conjunto com o seu suporte, edifício, construção ou espaço onde se insere, ou seja na própria arquitectura.

Intentou-se assim, desta forma e através de uma nova luz que pudesse ser lançada por uma visão mais cuidada e acutilante, possibilitar um estudo aprofundado que abrisse algumas pistas para a possibilidade de continuação da tradição azulejar na arquitectura portuense, a qual, diga-se, se tem vindo a perder nos tempos mais recentes.

Parece também incontornável a aceção de que o azulejo passou a constituir uma parte indissociável da identidade da cidade do Porto, facto sobre o qual se tentará também fazer alguma luz.



Fig. 5 - Pormenor de escada e painel de azulejos de Sofia Beça, em obra do autor (Casa Dr. Agostinho Teixeira), 2015.

Claro que, num mundo tão vasto e diversificado como o da arte azulejar, muito haveria então ainda que aprofundar e estudar, sobretudo para tentar perceber a forma como a arquitectura da região do Porto começa a introduzir na arquitectura, de forma tão intensa e generalizada, o azulejo como revestimento exterior.

Haveria assim que identificar quais os edifícios mais relevantes que utilizam o azulejo como material “estrutural”, ou seja, como parte integrante da própria arquitectura e, da mesma forma, tornava-se imprescindível detectar e identificar quais os arquitectos que começaram a utilizar este material como parte integrante das suas obras e projectos, sobretudo aquando do surgimento do Movimento Moderno.

No entanto, não cremos que seja possível entender esta relação, sobretudo para o leitor menos atento ou versado no mundo da arte azulejar, sem começar por explicar o que é esse objecto tão peculiar e característico a que chamamos “azulejo”.

II. | O AZULEJO

II.1. O azulejo, “pele” e roupa da arquitectura

Os linguistas estão, de uma forma geral, de acordo quanto à origem etimológica persa da palavra azulejo, na acepção de que esta provirá do termo *zul* (significando nesta língua lápis-lazúli - a conhecida pedra semi-preciosa) o qual que terá chegado à Península Ibérica através do árabe do norte de África, sob a forma *zulej* ou *zelij* (Simões, 1969, p. 41) aparentemente com o significado de “pedra polida”, mas não sendo, no entanto, unânime entre os linguistas a significação etimológica desta palavra na língua árabe. A palavra azulejo, embora aplicada conjuntamente com outras designações, aparece já na sua grafia definitiva no século XIII, na Península Ibérica (Simões, 1969, p. 42).

Quanto ao azulejo em si, trata-se de um objecto específico, de características singulares, que se encontra integrado num universo mais vasto e que é o mundo da cerâmica, sendo impossível falar de um sem mencionar o outro e vice-versa.

A cerâmica é uma actividade que incorpora vários tipos de produção, as quais podem adquirir, consoante as circunstâncias e necessidades, vertentes artísticas, decorativas ou meramente utilitárias integrando porém, em qualquer caso, como matéria-prima primordial o barro e como técnica específica, a acção do fogo.

O azulejo propriamente dito é um ladrilho cerâmico, vidrado apenas na face exposta e geralmente com alto-relevo na face posterior para facilitar a aderência à superfície onde irá ser aplicado. É contudo um material muito versátil e pode adquirir as mais diversas concepções e formalizações, mediante as capacidades criativas e técnicas disponíveis do artífice ou fabricante.

Com o tempo e com a necessidade de se adaptar às mais variadas formas arquitectónicas foi sendo aperfeiçoado, tendo sido desenvolvido em concepções cada vez mais regulares e modulares. A configuração predominante é, indubitavelmente, a quadrangular, a qual se foi adaptando ao manuseamento e à escala da mão, sendo a medida mais vulgar actualmente a dimensão de 14x14 cm. A aplicação, embora possa ser encontrada de

forma bastante diversificada e em vários tipos de suportes, é sobretudo parietal, significando isto que o seu uso mais generalizado é o revestimento de paredes (exteriores ou interiores) de edifícios.

A estereotomia da malha constitui um aspecto fulcral e tão importante na aplicação do azulejo que autores como o artista/ceramista Eduardo Nery entendem que apenas se poderá falar de azulejo quando “a malha formada por muitas peças iguais se define com muita clareza, como uma retícula regular e constante (...)”, afirmando até peremptoriamente que “o que decide se estamos perante um azulejo é a regularidade e a continuidade da malha com o uso de peças todas iguais, repetidas ou prolongadas ao longo de uma superfície” (Nery, 2007, p. 12).

Eduardo Nery distingue assim azulejo de “mosaico”, o qual poderá ter aspectos irregulares, embora possa utilizar os mesmos materiais, como é o caso dos designados “alcatados” ou dos azulejos quebrados, tão característicos da obra do grande arquitecto espanhol Antonio Gaudi.

Quanto a nós, embora entendendo perfeitamente o ponto de vista e a distinção formulada por Eduardo Nery, faremos ainda assim prevalecer a designação mais abrangente, pois entendemos que, uma vez que os materiais utilizados e as técnicas de fabrico e aplicação são as mesmas, não atribuem por isso diferença perceptível ao espaço onde se inserem, concedendo ambas, desta forma, à arquitectura, o mesmo valor plástico e funcional.

Independentemente desse aspecto Eduardo Nery é contudo, quanto a nós, um dos autores que melhor e mais aprofundadamente analisa as qualidades intrínsecas do material a que chamamos azulejo, nomeadamente quanto aos seus próprios valores enquanto objecto artístico. De facto, a sua obra “Apreciação Estética do Azulejo” aborda a temática sobre vários aspectos, nomeadamente: O formato e a espessura; O relevo; A malha e a quadrícula; As juntas; Adaptação às superfícies; Textura; Brilhos e reflexão da luz e Azulejos recortados. Na mesma publicação há ainda uma abordagem quanto aos aspectos de conjunto e inclusive todo um capítulo dedicado à “Relação do Azulejo com a Arquitectura”, onde se inclui um sub-capítulo dedicado aos “Azulejos projectados por arquitectos” (Nery, 2007, pp. 131-134), constituindo-se assim esta obra como um bom guia iniciático para o estudo do tema.

II.2. As técnicas de produção de azulejos

O azulejo passou ao longo dos séculos por uma evolução constante na sua técnica de fabrico e produção, possuindo diferentes características que, ao mesmo tempo que foram enriquecendo as capacidades expressivas e artísticas

e o tornaram mais acessível ao uso comum, nos ajudam simultaneamente a ter uma maior facilidade em identificá-lo e situá-lo nas épocas respectivas.

Poderemos então, graças a essa particularidade, distinguir vários tipos de azulejos mediante a sua técnica de fabrico ao longo dos tempos, nomeadamente: alicatados, de corda-seca, de aresta, estampilhados; enxaquetados, de padrão, relevados e serigrafados. Em termos técnicos e segundo Sabo e Falcato (1998, pp. 14-17) poderemos dividir a produção de azulejos ao longo da história em três tipos de técnicas fundamentais, nomeadamente: mudéjares; majólica e produção moderna.

II.2.1. Técnicas mudéjares

As técnicas ditas “mudéjares”, vocábulo derivado do árabe, que designava a população muçulmana que continuou a viver na Península Ibérica sob o domínio cristão (ver nota 1), estão directamente relacionadas com o vocabulário ornamental islâmico, o qual era constituído fundamentalmente por motivos geométricos e/ou fitomórficos.

Dentro deste tipo de produção podemos distinguir três tipos de azulejos, nomeadamente: alicatados, de aresta e de corda-seca.

Alicatados – Embora possamos encontrar vestígios de outros tipos de mosaicos anteriores aos chamados “alicatados” estes são, de uma forma geral, considerados os azulejos mais antigos que se conhece, já que verdadeiramente é apenas com eles que o revestimento cerâmico na arquitectura adquire dimensão e o seu valor actual.



Fig. 6 - Exemplar de azulejo mudéjar, de motivos geométricos, executado segundo a técnica da “corda-seca”, Séc. XVI. Foto de Sofia Beça.



Fig. 7 - Exemplar de azulejo hispano-árabe, de motivos geométricos, executado segundo a técnica do “alicatado” do palácio de Alhambra, em Granada, Espanha.

Esta técnica consiste na fabricação de placas esmaltadas monocores, as quais são posteriormente cortadas com um alicate (daí o termo “alicatados”) e colocadas na parede (mas também em pavimentos) segundo um desenho que se encontra previamente definido. O resultado é de forma geral muito atractivo do ponto de vista visual e decorativo, mas também arquitectónico, já que, graças ao facto de não ter uma medida padrão, permite que as placas se adaptem muito bem às superfícies onde vai ser aplicado.

Há porém diversos inconvenientes neste método, já que o mesmo se torna bastante moroso, exige uma grande destreza e especialização por parte do executante, o que, por consequência, leva a que se torne pouco viável do ponto de vista económico. Este tipo de azulejo, de origem árabe/islâmica, foi profusamente aplicado na arquitectura hispano-árabe, podendo ser vistos magníficos exemplos no Palácio de Alhambra em Granada (séc.XIII-XV) e aplicou-se na Península Ibérica sobretudo durante os séculos XIV e XV. Em Portugal alguns dos exemplares mais representativos do azulejo alicatado encontram-se no Palácio de Sintra (Simões, 1969, pp. 57-60).

Corda-seca – O processo de fabrico deste tipo de azulejo surge como resposta à necessidade de obter numa mesma placa várias cores diferentes, já que os primeiros azulejos são monocores, pois os pigmentos têm tendência a misturar-se aquando da fusão a altas temperaturas.

Assim, para evitar a mistura das cores, o artífice gravava na pasta ainda mole o desenho pretendido, sendo aplicado no interior dos sulcos óxido de manganês que se recobria de óleo de linhaça e pintavam-se as superfícies do desenho com as cores desejadas. Assim, na fusão, as cores e vidrados não se misturam graças ao manganês, ficando os sulcos com uma tonalidade escura e “seca” (sem brilho), daí a designação de “corda-seca”.



Fig. 8 - O Palácio de Alhambra (séc. XIII-XV) em Granada, visto a partir do bairro de Albaicín.

Azulejo de aresta ou cuenca – O azulejo de aresta intenta praticamente resolver o mesmo problema técnico do azulejo de corda-seca, embora de forma mais expedita e, assim, também mais económica.

O processo revela-se mais simples, na medida em que para que se não misturassem as cores se faziam arestas, em alto-relevo, sobre a superfície da placa cerâmica. Desta forma cada espaço a pintar surge como uma espécie de pequena cova (cuenca, em espanhol) onde os esmaltes e vidrados se vão fixar, sem que tenham a possibilidade de se misturar.



Fig. 9 - Exemplar de azulejo mudéjar, de motivos geométricos, do tipo “laçaria”, executado segundo a técnica da “corda-seca”. Museu do Azulejo. Lisboa. Foto de Sofia Beça.

Este método, embora nem sempre resultasse perfeito, veio facilitar a produção do azulejo, o que teve como consequência um grande benefício económico, levando a que este se tornasse mais acessível no preço, alcançando assim um público mais vasto e permitindo também uma maior variedade de padrões. De forma geral tanto os azulejos de corda-seca, como os de aresta são azulejos mudéjares, uma vez que a sua técnica foi desenvolvida por artífices/artistas muçulmanos já durante o domínio cristão.

A este tipo de azulejo é também atribuída a designação de azulejos hispano-mouriscos uma vez que os “mouriscos” eram conversos (muçulmanos convertidos ao cristianismo) ou “cristãos-novos”, sendo sempre, de uma forma ou de outra, herdeiros directos da tradição árabe/islâmica.



Fig. 10 - Exemplar de azulejo mudéjar, de motivos geométricos, executado segundo a técnica de “aresta” ou “cuenca”.

Segundo Reynaldo dos Santos, “os núcleos principais de azulejos «mudéjares» em Portugal encontram-se no Paço de Sintra, na Igreja de Jesus em Setúbal; na Sé Velha de Coimbra e Museu Machado de Castro; na Igreja de St.ª Maria do Castelo, em Abrantes; no antigo Convento da Conceição, em Beja e na Quinta da Bacalhôa, em Azeitão.” (Santos, 1957, p. 23).

Dentro das técnicas mudéjares poderemos ainda distinguir dois outros tipos de azulejo, os relevados com padrão de parras, e os de reflexo.

“Os azulejos relevados com padrão de parras, de que só existem exemplares em Portugal, são uma espécie de continuação desta técnica sob influência da cerâmica della Robia importada de Itália. Para a aplicação destas técnicas é necessário empregar uma mistura homogénea de barros ricos em sílica pelo seu efeito desengordurante e estabilizador. Após uma primeira cozedura aplica-se o esmalte líquido.

Os pigmentos usados são óxidos metálicos de cobalto (azul), cobre (verde), manganês (castanho-escuro), ferro (castanho-mel) e estanho (branco-leitoso), todos à base de óxido de chumbo que faz baixar a temperatura de fusão. Como os esmaltes eram aplicados em líquido, os azulejos tinham de ser empilhados no forno separados individualmente por uma espécie de pequena trempe de cerâmica que deixava no produto acabado três falhas ou verrugas equidistantes no esmalte – hoje consideradas sinónimo de autenticidade!

Os azulejos de reflexo, raros em Portugal, apresentam brilho metálico resultante da aplicação de misturas de prata e cobre sobre o esmaltado já pronto, procedendo-se depois a uma terceira cozedura a temperatura reduzida, com formação de fumo.

Inicialmente o tamanho e formato do azulejo variava, mas no início do século XVI o quadrado de tamanho standardizado vulgarizou-se cada vez mais até se tornar dominante, muito provavelmente por ser de mais fácil colocação, o que era importante dado o número crescente de encomendas.

A maior parte dos azulejos mudéjares existentes em Portugal encontram-se *in situ* e foram produzidos em oficinas sevillhanas, mais exactamente na localidade de Triana.” (Sabo e Falcató, 1998, pp. 14-17)

II.2.2. A técnica majólica

Esta técnica foi introduzida em Portugal, Espanha e Flandres por artistas/artífices italianos em meados do século XVI que, aparentemente, aperfeiçoaram a técnica oriental do esmalte estanífero de forma a poderem produzir peças artísticas e historiadas, as quais vinham sendo cada vez mais procuradas pelo gosto europeu.

Até hoje não foi possível apurar a origem da designação adoptada para esta técnica. Poder-se-á tratar da “denominação de *Mallorca, ou de opera di Mallica,*” (Sabo e Falcató, 1998, pp. 14-17) cujo termo vinha já sendo utilizado desde o século XV, para a célebre cerâmica de Málaga – os jarrões do palácio de Alhambra, em Granada. Da mesma forma a designação *faiança*, “divulgada a partir do século XVII” (Sabo e Falcató, 1998, pp. 14-17), aparenta ter a sua origem no centro italiano de produção cerâmica de Faenza.

No barro pré-cozido, biscuit ou chacota, é aplicada uma mistura espessa de estanho e chumbo, areia rica em quartzo, sal marinho e soda, que numa segunda cozedura retira a sílica do barro, permitindo o esmaltado da superfície. O óxido de estanho contido na mistura dá ao esmalte uma coloração branco-leitosa opaca.

O esmalte obtido por este processo, contudo, não se amalgama verdadeiramente com a chacota, por isso quando esta técnica não é bem executada - porque o barro é demasiado duro ou gorduroso - ou quando se verifica um arrefecimento demasiado brusco após a cozedura, a qualidade ressent-se: no primeiro caso resulta uma superfície porosa tipo casca de ovo e no segundo, o esmalte estala ou descasca.

O pigmento utilizado é exclusivamente à base de óxidos metálicos. A obtenção das misturas é morosa e complicada mas tem a vantagem de as cores serem solúveis em água e baixar a temperatura de fusão.

A solução do pigmento fornece cinco cores: azul-cobalto, verde-cobre, castanho-roxo-manganês, amarelo-antimónio, e vermelho-laranja-ferro. Esta última cor é extremamente difícil de aplicar, daí que praticamente não apareça nos exemplares mais antigos e, quando isso acontece, somente em muito pequenas quantidades. Os esmaltes que se aplicam sobre a base branca estanífera antes da cozedura chamam-se *grand-feu* ou cores de grande fogo e têm de suportar temperaturas de 850 graus no mínimo, uma vez que a sua cozedura é simultânea com a base estanífera. A partir deste momento a arte passa a residir na mestria com que o artista utiliza o pincel.

A técnica assemelha-se à da pintura a fresco: os contornos e traços principais do desenho são passados para o azulejo por meio de um estresido, papel perfurado sobre o qual se passa uma boneca de carvão em pó; os pincéis utilizados podem ser finos ou grossos consoante se destinem à pintura de contornos ou de superfícies. Uma vez que a superfície porosa e delicada da base estanífera absorve imediata e definitivamente qualquer pincelada, não são possíveis correcções. Para além do mais, o pintor tem de possuir um grande sentido de antevisão da cor, dado que os tons pretendidos só se revelam após a cozedura.

Nos finais do século XVII e durante quase todo o século XVIII, os esforços de aperfeiçoamento, na Europa, concentraram-se na imitação da porcelana chinesa. O espectro das cores alarga-se, tendo contribuído para isso as manufacturas holandesas, inglesas, francesas e alemãs. Nesta época os holandeses dominavam a produção de uma variante azul e branca dos azulejos majólica: os *enkele tegels* – *azulejos de figura avulsa* – que exportavam em grandes quantidades para outros países da Europa, incluindo Portugal.

É também uma altura em que a produção dedica uma atenção crescente à preparação do barro e ao fabrico do azulejo. Para se obter uma boa chacota só se pode utilizar uma determinada qualidade de barro, a superfície tem de ser lisa e o arrefecimento após a primeira cozedura, lento. Deste modo o azulejo irá tornar-se progressivamente mais fino e mais leve, mas nem sempre mais resistente.



Fig. 11 - Exemplo de azulejos “de figura avulsa”, Séc. XVII/XVIII. Biblioteca Municipal do Porto.

Somente após o advento da Revolução Industrial, no Século XIX, se tornou possível uma análise dos materiais e dos métodos de trabalho. Anteriormente não se podia medir a temperatura dos fornos a lenha, e a qualidade do produto dependia, portanto, da prática e competência dos artífices.

As várias manufacturas guardavam ciosamente o segredo das suas cores, autênticas designações de marca, por exemplo, azul de Delft, *aubergine* de Sèvres, verde de Nevers, etc.

Dentro da denominada técnica majólica, podemos distinguir três tipos de azulejo, nomeadamente: estampilhados; enxaquetados (ou de caixilho) e de padrão.

Estampilhados – O azulejo de estampilha surge em meados do século XVI, graças ao aparecimento do conhecimento da técnica da majólica, que era já usado na Itália desde o século XV.

Esta técnica consistia em tratar previamente o azulejo (ou outro qualquer objecto cerâmico) através de uma cozedura prévia e esmaltagem em branco através de óxido de estanho, adquirindo assim por isso o azulejo também a designação de “estanífero”.

Desta forma o objecto podia posteriormente ser novamente pintado e levado ao forno para fixação das cores. Por uma questão de rapidez e facilidade o azulejo era pintado mediante a aplicação de uma folha de papel encerado e recortado (estampilha). O azulejo passa então a ser plano e é com este tipo que verdadeiramente se vai dar a expansão do fabrico português.

Enxaquetados ou de caixilho – No final do século XVI fabrica-se já em Portugal um tipo de azulejo de concepção genuinamente portuguesa.

Trata-se de um azulejo simples, geralmente branco, de forma quadrangular, debruado por tarjas azuis ou verdes.

Embora mais raro, também poderia ser um azulejo de cor (azul ou verde), debruado de branco. A evolução deste tipo de azulejo irá levar ao aparecimento da alternância das cores e à policromia que, com a introdução de um núcleo desenhado, começará a constituir-se em padrões compositivos (Guimarães, 1989, p. 13).



Fig. 12 - Exemplar de azulejos “encaquetados” ou de “caixilho” existentes na Igreja de Santa Clara, no Porto. Final do Séc. XVI, início do Séc. XVII. Foto in: BROCHADO, Alexandrino, *O Porto e suas igrejas azulejadas*, Porto, Livraria Telos Editora, 1989, p. 13.

De padrão – Se bem que não constitua propriamente uma nova técnica de fabrico a importância e o significado do aparecimento do azulejo de padrão é tão grande que marca, seguramente, e por si só, o início de uma nova época na tradição da produção azulejar.

O azulejo de padrão surge no início do século XVII e pode dizer-se que é um resultado directo da influência cultural aportada pela expansão marítima portuguesa. Esta concepção baseia-se inicialmente nos desenhos das composições das tapeçarias que então chegavam do Oriente, da Pérsia, e dos tecidos providos da Índia.

Estes conjuntos constituem aquilo a que vulgarizou também chamar-se “tapetes de azulejos”, os quais “constituíram a glória da azulejaria portuguesa, sobretudo em razão do movimento da Contra-reforma que impunha que as igrejas sensibilizassem o público” (Guimarães, 1989, p. 13) e que chegam a atingir dimensões monumentais.

Os “tapetes de azulejos” vão relacionar-se de tal forma com a arquitectura que, embora aplicados posteriormente, chegam a confundir-se com a concepção inicial do edifício.

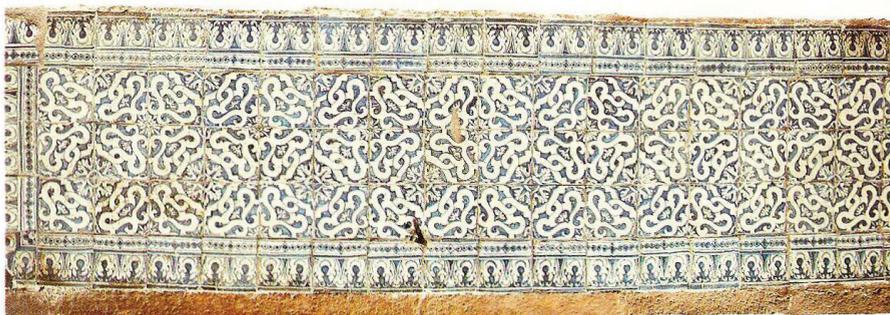


Fig. 13 - Exemplar de azulejos “de padrão” ou “de tapete” existentes na Igreja de Santa Clara, no Porto. Início do Séc. XVII. Foto in: BROCHADO, Alexandrino, *O Porto e suas igrejas azulejadas*, Porto, Livraria Telos Editora, 1989, p. 13.

São aplicados no entanto quase exclusivamente no interior das construções. Este azulejo de padrão ir-se-á progressivamente exacerbando de complexidade de desenho e colorido, acabando por, já no último quartel do século, dar lugar a um azulejo mais simplificado, apenas em azul e branco, inspirado na louça oriental e no azulejo holandês figurativo (de figura avulsa). Será a partir desta influência que irá surgir também o designado “painel historiado”.

II.2.3. A produção moderna

Devido a questões históricas, económicas e também geográficas, as inovações técnicas advindas com a Revolução Industrial e que despontaram no norte da Europa, só tardia e muito lentamente começaram a fazer-se sentir em Portugal. Apesar dessas circunstâncias, em meados do século XIX, a máquina a vapor encontrava-se já bem implantada no país.

A cidade do Porto era nessa época um núcleo em expansão, onde a indústria se implantava fortemente. O trabalho especializava-se e a produção modernizava-se pelo efeito da introdução da máquina. A oficina, até então local de produção limitada e artesanal, dá lugar à fábrica de produção industrial e em série, onde se empregam imensos trabalhadores.

«As importações de azulejos de Inglaterra, Holanda, França e Bélgica, produzidos industrialmente pela técnica da estampagem, por isso mais baratos, obrigaram os produtores portugueses a melhorar os seus métodos artesanais.

Apesar de a mão-de-obra ser barata, o azulejo nacional era mais caro que o importado. Todavia, nunca se atingiu uma produção em moldes totalmente industriais.

Sendo o azulejo uma manifestação estética e cultural de gosto tipicamente português, conservou-se como produto artesanal cuja qualidade dependia do trabalho manual do artista.

É evidente que se introduziram novos métodos técnico-mecânicos que facilitavam o trabalho com os materiais e o processo de cozedura: com o forno aquecido electricamente, a óleo ou a gás, pode-se controlar a temperatura, especialmente a temperatura de arrefecimento.

Actualmente, as fábricas de azulejos em Portugal decoram os seus produtos com as mais modernas e variadas técnicas, mas o azulejo artístico ainda é essencialmente pintado à mão com as cores de grande fogo, o que exige do pintor de azulejo formação artística nos domínios da pintura e do desenho» (Sabo e Falcato, 1998, pp. 14-17).

Dentro da produção moderna podemos distinguir dois tipos de azulejo, nomeadamente: os relevados e os serigrafados.

Relevados – Trata-se de um azulejo de padrão, fabricado mecanicamente, através de um molde e cuja superfície, tal como o próprio nome indica, não é plana, mas sim em alto-relevo. Dentro deste género de azulejo podemos distinguir dois tipos, nomeadamente: um de relevo menos pronunciado, ditos de “meio-relevo” e outros de relevo mais acentuado, ditos de “relevo”, “grande relevo” ou ainda “relevo pronunciado”.

Os mais usuais são monocores e apresentam motivos florais, geométricos ou uma combinação de ambos. Possuem uma grande qualidade plástica e decorativa. São mais raros os de duas cores, sendo raríssimos os exemplares policromos.



Fig. 14 - Padrão formado por azulejos ditos de meio-relevo, provavelmente produzidos na Fábrica das Devezas (Séc. XIX).

Este tipo de azulejo foi bastante utilizado a partir de finais do século XIX, sobretudo no Porto, já que o seu processo de fabrico terá sido introduzido em Portugal em 1868, por intermédio da Fábrica das Devezas e “acrescentou à riqueza cromática e ao brilho da superfície um elemento novo.” (Loureiro, 1962, p. 66). Os de relevo pronunciado apenas terão sido produzidos em fábricas nortenhas.



Fig. 15 - Padrão formado por azulejos ditos de relevo, ou relevados, produzidos na Fábrica das Devezas (Séc. XIX).

Serigrafados – Este é o tipo de azulejo mais comum na actualidade. Totalmente fabricado mecanicamente, é estampado segundo um método serigráfico, em que as várias cores vão sendo impressas sobre a superfície. É usualmente um azulejo de padrão.

A economia resultante da simplicidade do seu fabrico levou a produções de tiragens enormes que nem sempre corresponderam em termos de qualidade, tendo contribuído muito para o declínio da utilização do azulejo na arquitectura. Os modelos fabricados são muitas vezes inspirados, ou até mesmo cópias, de azulejos antigos, apresentando estes uma muito má qualidade tanto a nível estético e de desenho, como de execução. Durante os anos 70/80 do século XX este tipo de azulejo irá ser profusamente utilizado pelos emigrantes que edificam obras de péssima qualidade, construídas com materiais fracos, segundo pseudo-projectos de engenheiros, desenhadores e habilidosos, quando não mesmo clandestinos.

Os azulejos passam, por isso, desta forma, a ser associados a uma imagem muito negativa por parte dos arquitectos, que os passam a rejeitar quase liminarmente. No entanto há, ainda assim, alguns bons exemplares de azulejos de carácter moderno concebidos segundo esta técnica de produção.

II.3. Aplicações

Após verificarmos o que é o azulejo, como apareceu, quais os tipos existentes e como se desenvolveu através da história até aos dias de hoje, vejamos agora quais as suas características como material de construção e a sua aplicação na arquitectura.

Assim, em primeiro lugar, poderemos verificar que o azulejo como material de construção não pode ser considerado muito versátil, uma vez que a sua utilização é bastante limitada, cingindo-se ao revestimento de superfícies, sejam estas interiores ou exteriores. A sua aplicação verifica-se sobretudo em paredes. Algumas das suas qualidades inerentes, como a resistência, a durabilidade e a facilidade de limpeza tornam o azulejo um material muito eficaz em locais de grande uso, bem como em sítios húmidos como cozinhas, lavandarias e salas de banho. Graças às suas características e possibilidades cromáticas e plásticas é também muito utilizado como elemento decorativo, tanto em espaços interiores como exteriores.

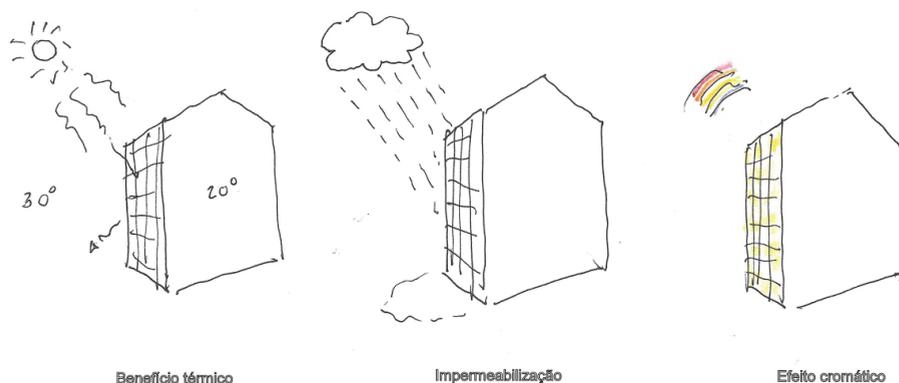


Fig. 16 - Principais características da aplicação do azulejo na arquitectura.

II.3.1. O azulejo na arquitectura

O azulejo não pode ser considerado um impermeabilizante, uma vez que não é cem por cento eficaz quanto à infiltração da humidade, tendo ainda assim um efeito bastante positivo a este nível, tornando as paredes bastante mais resistentes à acção da água e da intempérie.

Também a nível térmico o azulejo melhora o comportamento dos edifícios, aumentando a inércia térmica, não sendo porém a sua acção suficientemente eficaz para poder ser considerado um isolante térmico. Graças à sua capacidade de reflexão da luz e por ser um material considerado “frio” comporta-se melhor como protecção contra o calor do que contra o

frio. Na arquitectura a aplicação deste material pode encontrar-se em três formas diferentes, nomeadamente: como revestimento exterior; como revestimento interior e como painel ou elemento decorativo. Vejamos pois com maior detalhe como é realizada cada uma destas aplicações e quais as suas principais características.

II.3.2. Como revestimento exterior

Vimos anteriormente como no mundo árabe/islâmico o azulejo começa por ter uma aplicação inicial no exterior dos edifícios, mas acabando rapidamente por ser também aplicado no interior. A utilização do azulejo como revestimento exterior tem, no referencial dessa cultura, um carácter essencialmente ornamental mas, de forma geral, estritamente relacionado com a própria forma arquitectónica. No entanto teremos que ter em conta que este carácter, embora seja predominante, não elimina as suas características próprias e funcionais.

Como material de revestimento, o azulejo demonstrou possuir algumas qualidades que levaram à sua rápida adopção como material construtivo, nomeadamente a capacidade de tornar as paredes mais impermeáveis e resistentes à intempérie; a reflexão da luz solar, contribuindo para uma melhoria das capacidades térmicas do edifício; a sua resistência ao tempo, mantendo vivas as cores e características das fachadas e, por fim, a sua economia e fácil aplicação.

No caso específico da cidade do Porto, estamos em crer que o carácter “sombrio” da cidade, em que predominam os edifícios em granito, as suas ruas estreitas, associadas a um clima em que muitos são os dias “cinzentos” e enevoados, terá contribuído de sobremaneira para uma maior aceitação da utilização do azulejo, já que este ajudava a contrariar este carácter “sombrio”, aportando às ruas estreitas e escuras o colorido e o reflexo da luz solar em que eram parcas.

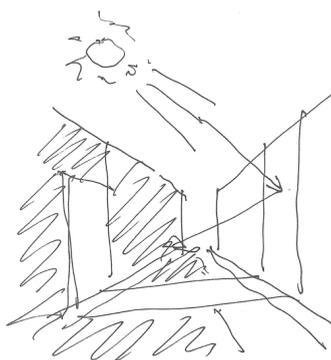


Fig. 17 - Efeito da reflexão da luz nas ruas do Porto.

II.3.3. Como revestimento interior

Na Europa, assim como em Portugal, o uso dos azulejos verifica-se sobretudo no interior dos edifícios, embora haja localidades e cidades como Aveiro, Lisboa, Ovar ou o Porto em que predomina o revestimento azulejar exterior.

Como material construtivo, o azulejo revelou-se de grande utilidade nas zonas húmidas dos edifícios, sobretudo em cozinhas e casas de banho, pela sua capacidade de protecção e impermeabilização das paredes e pavimentos, tornando-as mais higiénicas e fáceis de limpar. É também muito adoptado como revestimento em zonas de grande circulação, como estações de comboio ou de metro, aeroportos, zonas comerciais ou desportivas. No entanto a sua utilização estendeu-se também às zonas de estar aprazíveis, como pátios e jardins.

Inicialmente terá sido até sobretudo pelas suas capacidades decorativas que começou a ser aplicado em palácios, claustros de conventos e igrejas.

II.3.4. Como painel decorativo

O carácter fortemente ornamental e decorativo que pode ser alcançado com o azulejo foi desde o seu aparecimento um dos factores que mais contribuiu para a sua divulgação e aceitação. A possibilidade de ser adaptado à arquitectura e a sua grande durabilidade fez com que desde cedo fosse adoptado para realizações artísticas.

Já vimos anteriormente como o designado “tapete de azulejos” que passa, no Século XVII, a decorar grandes superfícies de paredes nos palácios, conventos e igrejas é, na realidade, uma transposição inicial dos motivos decorativos orientais, fosse dos tapetes persas, fosse dos tecidos que provinham da Índia ou do Médio Oriente.

O desenvolvimento das potencialidades “ilustrativas” do azulejo vai levar a que, no Século XVIII, durante o período barroco, os painéis sejam utilizados como forma de “teatralizar” a vida do quotidiano de vivendas e palácios da nobreza, enquanto que a Igreja irá servir-se do painel de azulejo como forma de retratar a vida de personagens bíblicas e da própria Igreja. Há nesta época um grande surto de expansão do painel azulejar, que adopta o azul como cor preponderante, facto que viria a influenciar, praticamente até aos dias de hoje, toda a produção.

No início do século XX o painel de azulejos figurativos extravasa pela primeira vez os espaços interiores, aonde se tinha confinado, e começa a ser aplicado no exterior de alguns edifícios religiosos, embora com um carácter extremamente eclético, revivalista e bastante anacrónico.



Fig. 18 - Introdução da côr na arquitectura portuense.

A partir de meados do século XX o painel de azulejos passa a integrar a arquitectura como complemento artístico, graças à colaboração entre artistas e arquitectos e adquire a sua autêntica expressão enquanto elemento integrante da própria arquitectura.

II.4. O Azulejo através da história.

Defendem alguns autores que o mosaico romano poderá ser o antepassado histórico do azulejo. Na realidade é ponto assente e um facto conhecido que os romanos aplicavam já, nas suas construções, pavimentos de mosaicos - a que chamavam *opus tessellatum* - sob a forma de pequenos cubos polícromos de pedra, geralmente mármore, constituindo painéis decorativos com formas figurativas ou geométricas.

Sabe-se também que este tipo de pavimento perdurou até ao início da Idade Média e acabou por ser o antepassado do “Estilo Cosmatesco”, que se desenvolveu em Itália durante os séculos XII e XIII, o qual consistia no corte de placas de variados tamanhos de mármore colorido e que passou a usar-se também como decoração de parede (Lemmen, 1994, p. 16). O mosaico romano, porém, acabaria por cair em desuso no Ocidente. Todavia há que ter em conta que no Oriente, sobretudo no mundo bizantino, se continuou a manter uma grande aceitação deste tipo de mosaico.

Haverá também que referir que estes mosaicos orientais, constituídos por “tapetes” de pedras coloridas, eram trazidos para a Europa, nomeadamente para a Itália, no início do século XI, por artífices de Constantinopla (Simões,

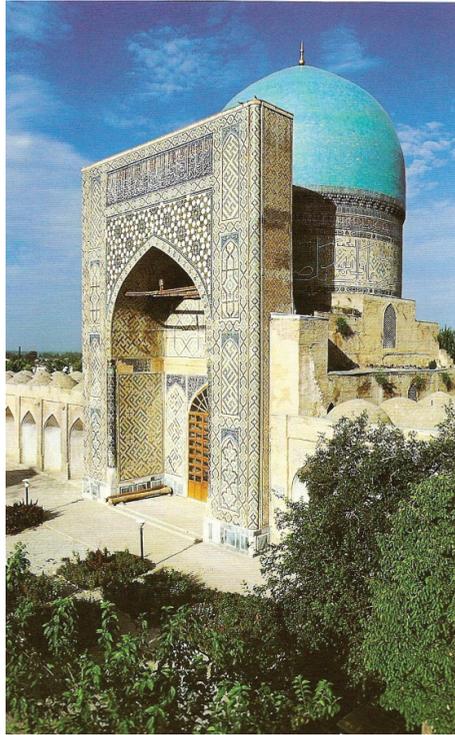


Fig. 19 - Mausoléu da família Timuride, em Gur Emir, Samarcanda, Uzbequistão, Séc. XV. Foto in: DEGEORGE, Gérard, *L'Art de la Céramique dans l'Architecture Musulmane*, Azzano S. Paolo, Flammarion, 2001, p. 118.

1969, p. 47). Podemos assim deduzir que, apesar de já pouco utilizado, o mosaico continuou a ter alguma aplicação em algumas partes da Europa.

Embora considerando já uma certa aproximação, temos porém para nós que será certo que nunca se poderá chamar a este tipo de mosaico “azulejo”, pois que não possui duas das suas mais específicas características, nomeadamente o próprio material (o barro) e a acção do fogo (acção pela qual o barro se transforma em “cerâmica”).

Teremos até que ter em conta que mesmo esta aproximação acaba até por ser muito tardia, pois que a chegada dos povos árabes à Europa, já no início do século VIII, havia levado a que na Península Ibérica se comesasse bastante antes a utilizar a cerâmica mural como parte integrante dos edifícios.

De facto e como refere Gérard Degeorge, a grande mesquita de Córdoba possui no interior da cúpula, em frente ao *mirhab*, uma decoração de azulejos policromos, executados segundo a técnica da corda-seca, que se supõe serem do ano de 961, época em que o califa *Al-Hakam II* terá mandado ampliar o célebre templo (DeGeorge, 2001, p. 50).

Corroborando também esta aceção, o arqueólogo Cláudio Torres refere que:

“Só em finais do século IX e inícios do século X, certamente devido à fixação em Córdoba, junto da corte Omíada, de artistas e artesãos trazidos do Oriente, surge no Ândalus uma nova e exclusiva produção cerâmica. Em pouco tempo, esta cerâmica conhecida por «verde e manganés» que inicialmente apenas seria fabricada perto da corte califal, passa a ser produzida em muitos outros centros oleiros do Ândalus. A sua decoração em «corda-seca» (...) marcou o início de um longo e importante percurso técnico e estético na cerâmica ibérica, que viria a atingir o seu apogeu em pleno século XVI, com os chamados «azulejos sevilhanos»”. (Torres e Macias, 1998, p. 48)

Desta forma e mesmo que esses antigos azulejos possam não ser de origem Ibérica, tendo provavelmente chegado a Córdoba provindos do Médio Oriente, através do Mediterrâneo, tal não invalida o conhecimento que deles e da sua técnica de fabrico havia já, em meados do século X, na Península Ibérica. Segundo Santos Simões os romanos não terão usado a cerâmica esmaltada e tê-la-ão até ignorado, afirmando mesmo que “no vasto mundo romano, onde nos ficaram os testemunhos dos mosaicos, não foram encontrados outros materiais que não de pedra”. (Simões, 1969, p. 47)

Por outro lado haverá que ter bem presente que o azulejo é sempre um produto cerâmico e que embora possa ser executado de diversas formas e técnicas, não prescinde jamais da acção do fogo e não pode nunca ser

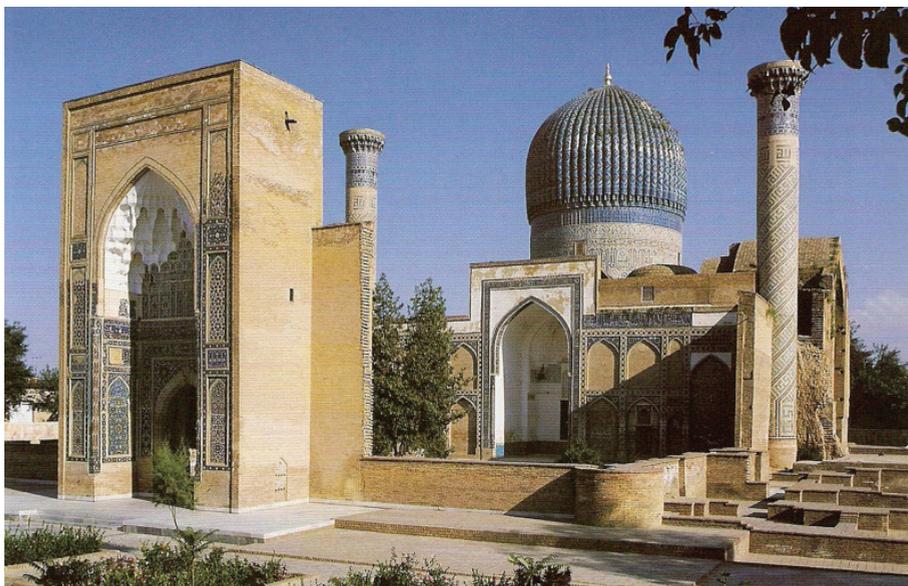


Fig. 20 - Mesquita Gök Gunbad, em Shar-E Sabz, Uzbequistão, Séc. XV. Foto in: DEGEORGE, Gérard, *L'Art de la Céramique dans l'Architecture Musulmane*, Azzano S. Paolo, Flammarion, 2001, p. 121.

confundido com outro tipo de material. De facto o azulejo era, desde há muito, bem conhecido dos povos do Médio Oriente e desde cedo adquiriu uma importância fundamental na arquitectura islâmica, como demonstra, por exemplo, o palácio Jausaq al-Kharkani em Samarra (836-883) onde apareceram vestígios de cerâmica esmaltada. (Simões, 1969, p. 46)

Para esta fulcral importância contribuiu, seguramente, a sua aplicação ornamental no exterior dos edifícios, em que surge como complemento da própria forma arquitectónica, revestindo-a mesmo de um carácter conceptual. No entanto será apenas a partir do século XII que se irá verificar uma aplicação sistemática da cerâmica vidrada na arquitectura por todo o mundo islâmico, desde o Médio Oriente até ao Norte de África e claro, à Península Ibérica. Esta expansão terá sido possibilitada, supostamente, pelo aperfeiçoamento da técnica de esmalte a fogo, a qual se admite tenha sido trazida do extremo oriente por artífices chineses.

No mundo islâmico as aplicações cerâmicas começaram por ser exteriores tendo no entanto e graças sobretudo às capacidades decorativas, funcionais e expressivas do material, sido rapidamente assumidas também no interior dos edifícios. Desta forma, tal como refere Santos Simões: “descobertos os processos técnicos de esmaltar o barro foi relativamente simples adaptar à decoração arquitectural essas peças de cores vibrantes e que eram simultaneamente um magnífico material de revestimento.” (Simões, 1969, p. 47)

Constata-se também que, inicialmente, os azulejos são importados do Médio Oriente sabendo-se, por exemplo, que os mais antigos, do século XIII e do género “alicatados”, que revestem as paredes do palácio de Alhambra, em Granada, terão sido aplicados por “artífices especializados, vindos de Bagdad” (Simões, 1969, p. 52).

Podemos constatar, de facto, que a utilização do azulejo adquire na arquitectura árabe/islâmica um acentuado carácter “estrutural”, uma vez que esta passa a integrar a própria concepção dos objectos construídos, fazendo parte integrante do todo, tanto sob os aspectos visuais e estéticos, como sob os aspectos construtivos, podendo dizer-se que adquire assim um carácter eminentemente “arquitectónico”.

Alguns exemplos notáveis desta acepção podem ser vistos em algumas obras-primas da arquitectura islâmica, como por exemplo no mausoléu Gur-e Mir, em Samarcanda, no Uzbequistão, cuja construção se iniciou no princípio do século XV; na mesquita Gök Gunbad, em Shar-e Sabz, datada de 1435-1436, também no Uzbequistão ou ainda o convento Jalâl al-din Rumi, em Konya, na Turquia, datado do século XIII. Esta utilização “arquitectónica” do revestimento cerâmico, nomeadamente do azulejo, haveria de tardar

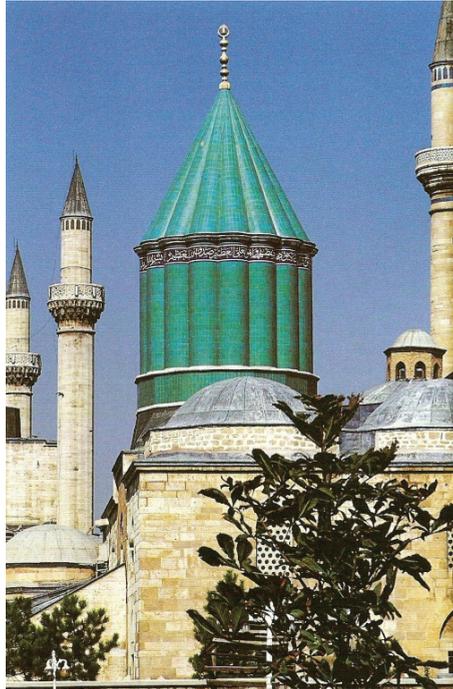


Fig. 21 - Convento Derviche, Klâl Al-Din Rumi, Konya, Turquia (Séc. XIII). Foto in: DEGEORGE, Gérard, *L'Art de la Céramique dans l'Architecture Musulmane*, Azzano S. Paolo, Flammarion, 2001, p. 185.

a ser incorporado na arquitetura portuguesa, e só acontecerá de forma generalizada a partir de meados do século XIX, sendo que este será até então utilizado geralmente como decoração do interior de alguns edifícios, sobretudo igrejas, conventos e palácios.

Embora já utilizado em épocas anteriores, como vimos, é sobretudo durante os séculos XIII e XIV que se vai dar a expansão e generalização da utilização do azulejo no Ocidente, já que é também nesta mesma época que este se começa a fabricar na Península Ibérica. No desenrolar de todo este processo irá ser de fulcral importância o papel dos artífices mudéjares¹ na propagação da arte azulejar pelo território cristão peninsular. Pese embora este desenvolvimento teremos que esperar, no entanto, até meados do

1 Mudéjares - muçulmanos que viviam sob domínio cristão. Sobre este termo, seu confuso significado e suas implicações artísticas, vejam-se: José AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en Arquitectura*, Madrid, 1859; Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, t. II, Madrid, 1906, pp. 531-615; Ana Reyes PACIOS LOZANO, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993 y *Bibliografía del arte mudéjar. Addenda (1992-2002)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002; Joaquín GARCÍA NISTAL, “¿Artesonados mudéjares? De algunas cuestiones terminológicas e investigadoras en los estudios sobre carpintería de armar española”, *Anales de Historia del Arte*, nº extraordinario (2011), pp. 211-223.

século XIX para vermos surgir em Portugal os primeiros casos de edifícios que utilizam o azulejo como revestimento exterior.

Alguns exemplos de época anterior, como a Quinta da Bacalhôa (séc. XVI) em Azeitão ou o Palácio do Marquês de Fronteira (séc. XVII) poderão, quando muito, ser considerados apenas as excepções que confirmam esta regra. No entanto, até mesmo estes exemplos ainda não revelam esta relação que dizemos “estrutural” com a arquitectura, já que são utilizados de uma forma essencialmente plástica, quando não apenas e só decorativa.

Será necessário esperarmos pelo final do século XIX, início do século XX, para podermos encontrar em Portugal alguns dos primeiros exemplos desta relação “estrutural” do azulejo com a arquitectura.

II.4.1. O azulejo em Portugal e as suas épocas

Vimos anteriormente que foi apenas após a chegada dos povos oriundos do Médio Oriente que se propagou e generalizou a utilização da cerâmica na Península Ibérica, a qual acabaria posteriormente por se estender a toda a Europa.

A arte azulejar constitui-se assim, indubitavelmente, como resultado directo da influência e da presença da cultura árabe/islâmica em território europeu. Alguns dos mais antigos azulejos designam-se de “alicatados”, assim chamados devido à sua técnica de fabrico, pois eram cortados à medida com um alicate. Mas antigos são também os de “corda seca”, técnica que consistia em delimitar as cores da peça por meio de linhas de óxido manganês, como os que se encontram no interior da mesquita de Córdoba, que anteriormente referimos². Estes azulejos, no entanto, poderão não ter origem ibérica, sendo mais provável que tenham sido importados do oriente. No entanto é comumente aceite que a produção de azulejos no século XIV era já uma realidade no sul da Península Ibérica (Santos, 1957, p. 24).

A fabricação de azulejos situa-se inicialmente na periferia das maiores cidades do al-Ândalus, em Córdoba, Granada e, sobretudo, Sevilha, onde se situavam as primeiras olarias que manufacturam as célebres peças cerâmicas. É a partir daí que são enviados para os outros locais da península, nomeadamente para o Gharb al-Ândalus, o território que é hoje Portugal. Com o tempo os principais focos irradiadores de azulejos irão fixar-se em Sevilha e Talavera de la Reyna, começando também a ser preponderante a influência da Flandres (Guimarães, 1989, p. 11).

Na Península Ibérica a profícua intercultura entre as três grandes religiões monoteístas – judaísmo, cristianismo e islamismo – levou a um

2 Ver página 32

desenvolvimento ímpar da civilização do al-Ândalus e será a tradição hispano-árabe, de carácter mudéjar, que vai imperar até ao início de uma produção portuguesa que verdadeiramente apenas se irá dar no início do século XVI e que no entanto, tal como já foi referido, se irá confinar inicialmente apenas ao interior dos edifícios. É dentro desta tradição mudéjar que se vai implementar o gosto pela aplicação do azulejo em Portugal.

Na história do azulejo em Portugal é possível distinguir características diversas e que possibilitam determinar vários períodos de produção, nomeadamente:

- Início do século XVI – Influência árabe ou mourisca
- Século XVII – Eclosão dos imaginários
- Século XVIII – O “Ciclo dos Mestres” e o ornamento teatral
- Século XIX – A Cenografia das ruas/revestimento de fachadas
- Século XX – Os azulejos de autor

Início do século XVI – Influência árabe ou mourisca

Um dos primeiros grandes exemplos de utilização do azulejo em Portugal acontece no Paço Real de Sintra, pela acção do rei D. Manuel I, que ao fazer revestir as paredes interiores desse palácio com azulejos sevilhanos, o transformou num dos primeiros pólos de irradiação e influência.

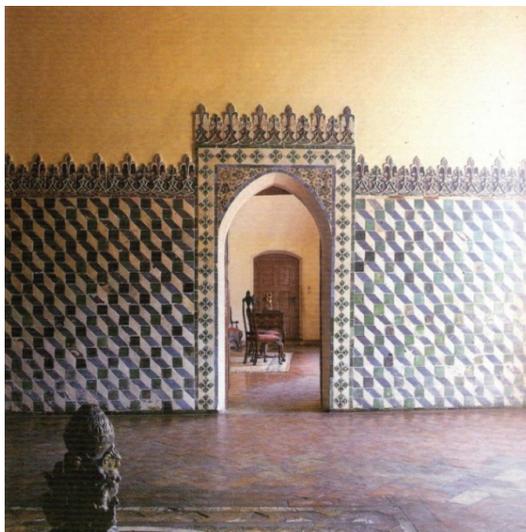


Fig. 22 - Paço Real de Sintra. Aspecto da “Sala dos árabes” com os seus azulejos alicatados tricolores (Séc. XVI). Foto in: MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 10.

São composições de azulejos do tipo “alicatado” que se podem ver “no enquadramento de várias portas, formando o magnífico pavimento da capela e ainda cobrindo as paredes da “Sala dos Árabes”, numa apurada decoração geométrica de placas em forma de quadrado e de losango, a três cores.” (Meco, 1985, p. 8).

Trata-se de uma obra primorosa, tanto pelo tipo de azulejos utilizados, dentro da gramática hispano-árabe, como pela sua própria aplicação, o que leva autores como Fernandes Pinto a considerar como certo o seu assentamento por artífices mudéjares (Pinto, 1994, p. 37).

O segundo pólo de irradiação encontra-se mais a norte e teve como palco a cidade e região de Coimbra, nomeadamente nos edifícios da própria Sé e na Igreja de S. Paulo de Frades. Tal não deverá causar estranheza, tomando em consideração que toda esta área foi durante bastante tempo marcada pela presença da cultura moçárabe.

De facto, encontra-se documentada a ordem do bispo D. Jorge de Almeida de, no início do século XVI, mandar revestir de magníficos “tapetes” de azulejos hispano-árabes o interior da Sé de Coimbra.

Infelizmente estes azulejos não chegaram até aos nossos dias, tendo sido destruídos em ignominiosas obras de “restauro” levadas a cabo pelos Monumentos Nacionais nas primeiras décadas do século XX.

Será apenas a partir das primeiras décadas do século XVI que se começam a fabricar azulejos em Portugal. Este acontecimento irá coincidir com a



Fig. 23 - Revestimento azulejar hispano-mourisco (Séc. XVI) das colunas da Sé Velha de Coimbra, antes da intervenção dos “Monumentos Nacionais” no início do Século XX. Foto in: MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 7.

expansão marítima portuguesa e revestir-se-á de importância singular na evolução da utilização do azulejo na arquitectura.

A Flandres era em meados do século XVI uma província espanhola e é nesta época que se verifica uma grande emigração de ceramistas e oleiros desta região do centro da Europa para a Península Ibérica (Meco, 1985, p. 17). Estes artistas irão trazer consigo a técnica da majólica e o gosto pelas composições maneiristas, o que irá levar a um distanciamento cada vez maior da herança hispano-árabe, mudéjar e mourisca.

Destacam-se neste grupo os ceramistas Frans Andries (Francisco Andrea) e Jan Floris (Juan Flores), que se fixam naqueles que irão ser os principais focos de irradiação deste novo gosto: Talavera e Sevilha.

Embora praticamente ignorando a tradição hispano-árabe, estes artistas vão contudo ser sensíveis à monumentalidade que a arte azulejar havia entretanto alcançado na Península Ibérica, adaptando os novos temas livres e eruditos a esse mesmo carácter monumental, o que irá levar ao aparecimento de “conjuntos elaborados de azulejaria, como retábulos (formados por composições arquitectónicas ou por painéis figurativos), painéis historiados, complexas composições ornamentais e variados tipos de padronagem” (Meco, 1985, p. 17).

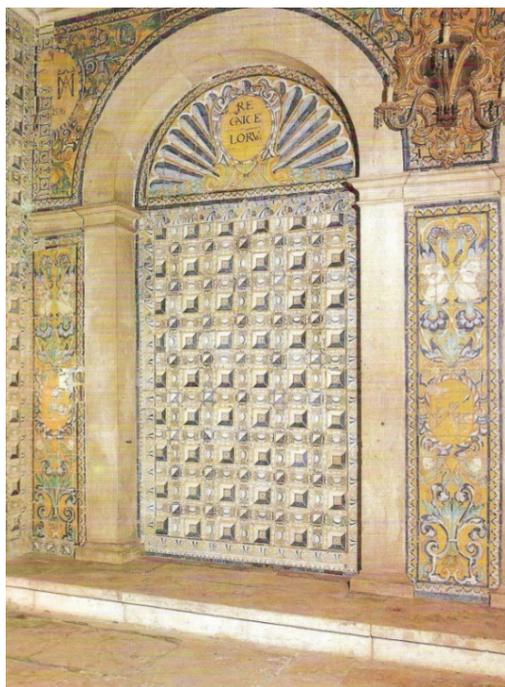


Fig. 24 - Subcoro da Igreja de S. Roque, Lisboa, (1596). Foto in: MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 15.

Portugal, cuja produção incipiente então apenas começava a despontar, irá importar muitos destes trabalhos provenientes desses centros de fabrico, donde podemos destacar alguns dos exemplos mais preponderantes como o revestimento do subcoro e do transepto da Igreja de S. Roque, em Lisboa (1596) e da sacristia do Colégio do Espírito Santo em Évora.

Século XVII – Eclosão dos imaginários

Os exemplares de azulejos portugueses existentes desde meados até ao final do séc. XVI serão, assim, marcados por uma forte influência hispano-flamenga.

Entretanto a grave situação económica e social que Portugal atravessa, após o desastre da batalha de Alcácer Quibir em 1578 e a perda da independência entre 1580 e 1640, levaram a que os artistas portugueses procurassem adaptar a utilização do azulejo a soluções mais económicas e funcionais.

Aplicam assim o azulejo à arquitectura, em soluções de grande economia, mas também de grande engenho, criando uma singular composição em xadrez, em que os azulejos são dispostos em ritmos diagonais, que resultam



Fig. 25 - Revestimento em “azulejos de caixilho” ou “enxaquetados” da Capela-mor do Convento de Jesus em Setúbal (1614-1617). Foto: Paula Noé, SIPA, http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3439.

do complemento com tarjas e placas quadradas mais pequenas e que irão formar as composições vulgarmente designadas por “enxaquetados”.

A este tipo de solução atribui-se também a designação de “azulejo de caixilho”. Trata-se de um momento preponderante e de viragem na história da azulejaria em Portugal, já que este tipo de azulejo irá constituir-se, pela primeira vez, como uma expressão tipicamente portuguesa. De facto esta nova concepção não encontra afinidades nem na tradicional composição de carácter hispano-mourisco, nem nas novas formalizações entretanto importadas da Flandres.

Constituem realizações importantes desta época os revestimentos interiores da antiga Capela do Hospital Real em Coimbra de cerca de 1600, da capela-mor do Convento de Jesus em Setúbal (1614-1617) e da Igreja de Marvila, em Santarém, este datado de 1617. Poderá pois considerar-se que é a partir deste momento que a evolução do azulejo adquire verdadeiramente a sua autonomia tornando-se uma arte cada vez mais própria e singular, ou seja, de carácter estritamente nacional.

Embora ainda quase sempre aplicados no interior dos edifícios, será de ressaltar o carácter eminentemente “arquitectónico” deste tipo de azulejo português, já que estas composições interagem directamente com a arquitectura, ou seja, com os espaços onde estão inseridas.

José Meco chega mesmo a afirmar que: “o artífice português soube aplicar, quase visceralmente, o azulejo à arquitectura, jogando com a forma e irregularidades dos paramentos, demonstrando grande compreensão dos materiais cerâmicos e das suas possibilidades rítmicas e de cor.” (Meco, 1985, p. 21).

A partir desta época a utilização dos azulejos irá ser de tal forma que preponderante na arte e na arquitectura que, segundo José Carlos Loureiro:

“(…) não é exagero considerar o azulejo profundamente original na arte do Ocidente e aceitá-lo não só como elemento de valor histórico mas como tradição viva, a ponderar” (Loureiro, 1962, p. 52).

No entanto e malgrado a aquisição de um carácter estritamente nacional mediante este aparecimento do azulejo “enxaquetado” ou de “caixilho”, quase todo o século XVII vai ser pautado por uma certa estagnação, devido à situação político-social que o país irá atravessar, nomeadamente a perda da independência e o conseqüente reinado dos Filipes de Espanha até 1640, a que se seguiu um período de grandes dificuldades económicas.

A produção de azulejo tende assim a cair numa certa ausência de soluções de inovação, que se irá caracterizar por uma lenta evolução artística, que se torna percepcionável pela manutenção e repetição de fórmulas e processos

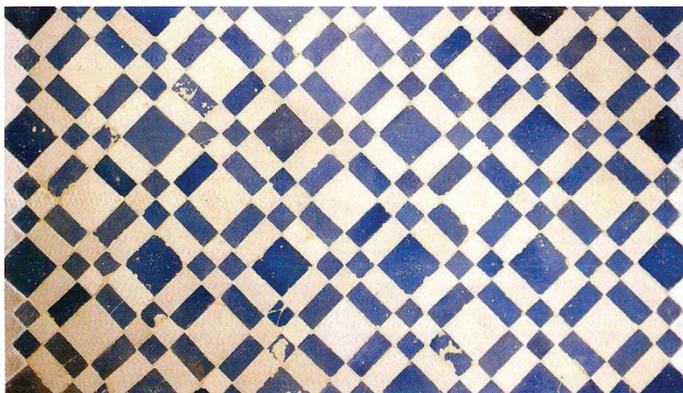


Fig. 26 - Padrão de azulejos “enxaquetados” ou de “Caixilho”, existente no claustro da biblioteca municipal do Porto. Final do século XVI.

decorativos. Embora o azulejo dito “enxaquetado” ou “de caixilho” seja o que adquire carácter nacional a expressão azulejar mais característica do século XVII irá ser, contudo, o revestimento dito “de tapete”. A própria evolução deste tipo de composição irá desenvolver-se mediante a substituição dos azulejos brancos por outros policromos, a que se irá chamar “enxaquetado compósito”, até ela própria originar um outro tipo de “tapete”, em que a malha diagonal se vai esbatendo em formas cada vez mais complexas e subtis.

A designação de “tapete” advém de tratar-se de uma padronagem policroma que adquire esta designação pela sua aparência com os forros



Fig. 27 - Interior da Igreja da Misericórdia de Vila do Conde, revestida de “azulejos de tapete” (1649-1650). Foto in: <http://www.scmvc.pt/pages/211>.

de tecidos lavrados que então eram usados na Europa e que provinham do Oriente³.

Embora inicialmente se mantenham os modelos maneiristas estes conjuntos perdem o seu carácter convencional devido ao desenvolvimento do gosto anti-clássico e ao decorativismo crescente.

Alguns dos exemplos mais relevantes deste tipo de revestimento encontram-se em Santarém, na Igreja de Marvila (1635/1639); em Évora, na Igreja de S. Mamede (meados do séc. XVII) ou na capela-mor da Igreja da Misericórdia de Vila do Conde (1649-1650).

Século XVIII – O “Ciclo dos Mestres” e o ornamento teatral

A partir do terceiro quartel do século XVII, graças à recuperação económica aportada pelo reatamento das relações políticas e comerciais com a Espanha a França e os Países Baixos vai-se assistir a uma gradual transformação da aplicação do azulejo na arquitectura. Há então um exacerbar da policromia e um visível aumento do decorativismo, em que ao tradicional azul, branco e amarelo das composições se vai juntar o roxo manganês e o verde-cobre. As composições são também agora mais acentuadas no contorno negro de manganês e a pintura ornamental de tectos vai influenciar fortemente os motivos azulejares.

O exemplar eventualmente mais representativo desta época, datado de 1680-1690, encontra-se a revestir a nave da Igreja de Santa Maria, em

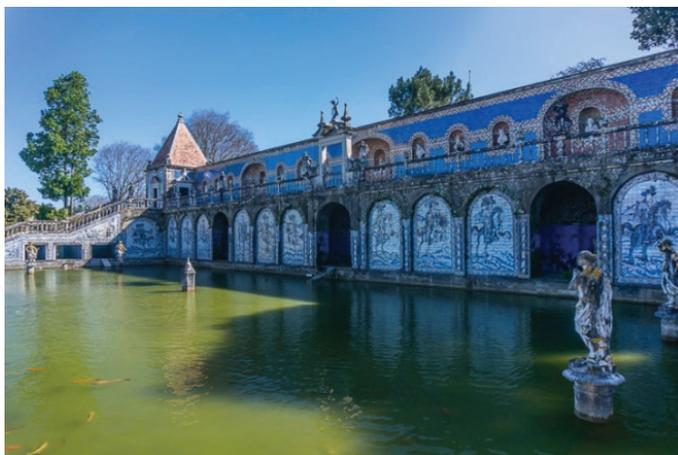


Fig. 28 - Galeria dos reis do palácio dos Marquês de Fronteira, em Lisboa, final do Séc. XVII. Foto in: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5598.

3 Sobre este tema ver: FERREIRA, Maria João, “Por Entre Pássaros e Flores. Repercussões dos Têxteis Chineses na Azulejaria Portuguesa do Século XVII”, in C. Alexandra (Ed.), *O exótico nunca está em casa? A China na faiança e azulejo portugueses, séculos XVII-XVIII* (pp. 107-121). Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 2013.

Óbidos. Trata-se já de obras de cunho pré-barroco e é neste final de século que vai aparecer também a autonomização do motivo floral, bem como dos próprios vasos, potes e cestos floridos, que agrupados em conjuntos lineares de silhares iniciam a forma que é geralmente conhecida como “albarrada”.

É também nesta época que, paralelamente a esta explosão de cor se vai começar a desenvolver a pintura a uma só cor, de azul-cobalto sobre branco, e que irá caracterizar fortemente o azulejo setecentista em que o contorno esbatido, a azul, irá permitir uma crescente liberdade do painel figurativo e uma “maior maleabilidade pictural e composições mais personalizadas.” (Meco, 1985, p. 38).

São representativos desta época os painéis da “Galeria dos Reis” e da “Galeria das Artes” do Palácio de Fronteira, em Lisboa.

É também na transição do século que se vai verificar uma cada vez maior influência da azulejaria holandesa, que encontrava então em Portugal um mercado aberto e receptivo a inovações. A produção holandesa caracterizava-se nesta época pela predominância de azulejos azuis e brancos, sobretudo de “figura avulsa” e de painéis historiados executados por artistas profissionais e de formação erudita, que irão trabalhar a partir da cópia de gravuras. Muitos



Fig. 29 - Interior da Igreja de S. Vitor em Braga. Azulejos de Gabriel del Barco de início do Séc. XVIII. Foto in: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1961.

destes painéis podem ser encontrados em Portugal, uma vez que passa a constituir um verdadeiro fenómeno de moda. Segundo José Meco, a pintura executada por estes artistas era “preciosista mas fria no seu grafismo, sem volume. Em nada se assemelha à pintura especificamente cerâmica então desenvolvida em Portugal (...) e para a qual, em nada contribuiu.” (Meco, 1985, p. 43).

É neste contexto que surge o nome de uma das figuras preponderantes deste final de século, o pintor espanhol Gabriel del Barco, que chega a Portugal em 1669, apenas com vinte anos. Desenvolve a sua actividade inicialmente na área da pintura decorativa de tectos e na pintura a óleo e será apenas por volta de 1690 que inicia as suas primeiras experiências em pintura de azulejo, as quais rapidamente proliferam e se disseminam por todo o país.

Embora haja painéis muito interessantes em muitos locais, as obras mais importantes de Gabriel del Barco são sobretudo os revestimentos totais interiores das igrejas como os da nave da Igreja de Santiago, em Évora (1699-1700) de S. Vitor, em Braga e a do Convento dos Lóios em Arraiolos (1700).

É com o início da obra azulejar de del Barco que se inicia aquilo que Meco designa por “Ciclo dos Mestres”, de que fazem parte os nomes de António de Oliveira Bernardes; Manuel dos Santos; António Pereira; Raimundo do Couto; Manuel da Silva; Policarpo de Oliveira e o autor anónimo conhecido apenas pela sigla P.M.P.

O ciclo dos Mestres domina as décadas iniciais do século XVIII, após o que se dá o que José Meco designa como a “Grande Produção Joanina”, por coincidir com a época do reinado de D. João V. Este foi um período de grande riqueza, devido ao ouro e diamantes que chegavam do Brasil e que levou a um gosto pelo exibicionismo, opulência e novo-riquismo da sociedade portuguesa.

O azulejo era um material que se havia tornado cada vez mais apropriado às pretensões de fausto e ostentação da sociedade da época, pelo que houve um aumento exponencial das encomendas, facto que não se coadunava com a pintura altamente individualizada dos “Mestres” da época anterior.

Assim, os painéis vão adoptar uma simplificação da temática, ao mesmo tempo que são cada vez mais detentores de aspectos decorativos e ornamentais, influenciados pelas tapeçarias que adornavam os salões europeus da época. Também “a grande maioria da composição e dos desenhos, muito graciosos, baseiam-se na cópia de gravuras europeias largamente difundidas na época (...)” (Meco, 1985, p. 56).

Há um gosto crescente pela teatralidade e pela exuberância, que na composição destaca as personagens e os fundos em cercaduras cada vez mais



Fig. 30 - Azulejos do claustro da Sé do Porto, de Vital Rifarto, datados de meados do Séc. XVIII. Foto in: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086.

monumentais e autónomas, ao mesmo tempo que na pintura dos painéis passa a dominar quase totalmente o uso do azul-cobalto. A utilização deste tipo de azulejo vai ser de tal forma intensa e generalizada em Portugal que passará a identificar e caracterizar, para a generalidade das pessoas até aos nossos dias, a própria noção de azulejo, havendo muitos ainda “que crêem que a palavra azulejo define o que era feito em azul” (Simões, 2010, p. 3)

Embora a maioria das obras deste período seja anónima, destacam-se nesta primeira fase da época joanina os nomes de P.M.P. e os seus colaboradores, Teotónio dos Santos e Valentim de Almeida. Este último é o autor do conjunto de painéis que se encontram no andar inferior do claustro da Sé do Porto, executados entre 1729-1731.

Para além dos painéis da Sé do Porto, são exemplos notáveis desta época os painéis da capela-mor de Varatojo, em Torres Vedras (ca. 1715); os painéis da nave da Igreja Matriz de Alcácer do Sal e os de S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa (ca. 1718)

O “barroquismo” irá acentuar-se cada vez mais e irá ser caracterizado pela adopção de elementos decorativos de carácter cada vez mais ilusório e teatral, tais como: serafins com túnicas, anjos, sanefas, pilastras, vasos e

balaustradas. Os painéis passam a ser recortados, à semelhança dos adornos arquiteturais, donde se destacam as designadas “figuras de convite”.

Desta segunda fase destacam-se os nomes de Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas e são obras de referência os conjuntos que se encontram no Paço dos Arcebispos em Santo Antão do Tojal, em Loures (ca. 1730), atribuídos a parceria entre Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas e os painéis joaninos da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra (ca. 1740-1750).

Em Coimbra desenvolve-se então um núcleo de produção importante que vai exportar para a zona norte e centro composições de grande efeito e ornamentação, de onde se destaca o nome do pintor Vital Rifarto, originário de Lisboa, mas a viver em Coimbra desde meados do século XVIII e que é o autor dos notáveis painéis do andar superior do claustro da Sé do Porto.



Fig. 31 - Interior da Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra, datados de meados do Séc. XVIII (ca. 1740-1750). Foto in: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2790.

A partir do terceiro quartel do século, a padronagem praticamente desaparece e há uma notável expansão dos azulejos de figura avulsa e dos silhares de albarradas. Há também um reaparecimento da policromia que coincide com uma mudança de gosto que prenuncia o estilo “rococó”, o qual irá marcar o fim definitivo de uma época que se caracterizou pelo decorativismo exacerbado, pelo luxo e opulência.

Este momento, até ao terramoto de 1755, marca a primeira fase deste ciclo. A segunda fase, dita “pombalina” estende-se até 1775 e coincide com o deflagrar da crise económica. Nesta época o azulejo é utilizado de uma forma mais funcional e prática e também como contraponto decorativo à

arquitectura bastante racional, austera e depurada que impôs a reconstrução de Lisboa. Caracteriza-se por uma estereotipação em que predominam os concheados e em que a parte figurativa é pintada a cobalto ou manganês. É bastante representativo desta época o conjunto que se encontra em várias salas e nas escadas do jardim do Palácio Pombal, em Oeiras, sendo que, “a criação mais típica do período pombalino encontra-se na padronagem, largamente utilizada nas escadas, salas, corredores e cozinhas dos prédios pombalinos e de muitos palácios e edifícios religiosos” (Meco, 1985, p. 67).



Fig. 32 - Jardim da Casa da Pesca, na Quinta do Marquês de Pombal, Oeiras. Azulejos de 1769-1770. Foto in: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22656.

A terceira e última fase, designada por “rococó tardio”, coincide com o reinado de D. Maria e estende-se até à penúltima década do século XVIII. Caracteriza-se esta fase por uma continuidade estilística, em que a ornamentação se torna mais flamejante e desordenada, perdendo gradualmente a noção da volumetria, mas que vai progressivamente adoptando as formas neoclássicas. São obras importantes desta época o jardim da Casa da Pesca, na Quinta do Marquês, em Oeiras (1769-1770) e os painéis da Igreja do Coleginho de Santo Antão o Velho, na Mouraria, em Lisboa.

Século XIX – A Cenografia das ruas/revestimento de fachadas

O neoclassicismo irá manifestar-se tardiamente na azulejaria portuguesa. O gosto pela ornamentação aportado pelas soluções do estilo rococó na época de D. Maria irá prolongar-se, fazendo com que as formas neoclássicas apenas se começassem a fazer notar durante a penúltima década do séc.

XVIII. Aparentemente, um dos motivos que terá também contribuído para essa lenta evolução terá sido o facto das oficinas entretanto surgidas produzirem azulejos de ambos os estilos elaborados pelos mesmos artistas. (Meco, 1985, p. 73)

Os azulejos neoclássicos são caracterizados por aspectos formais bastante distintos e bem definidos, em que predomina uma técnica despojada de ornamentação, sem grande sugestão de volume, aplicada sobre fundo branco, com aplicação de marmoreados e que inclui, muitas vezes, motivos arquitectónicos.

“As composições neoclássicas mais características são as que apresentam combinações livres de ramagens, grinaldas, fitas, laços, plumas e aves, associados a fundos marmoreados ou destacando-se sobre superfícies brancas” (Meco, 1985, p. 74).

Este tipo de azulejo raramente se encontra a norte do Mondego, sendo muito raros os exemplares na cidade do Porto.

São obras significativas deste período os painéis executados por Jorge da Costa em 1784 para a Sala das Mangas do Palácio Nacional de Queluz, em Lisboa e o silhar da Sala do Consistório da Igreja da Misericórdia de Santarém, datado do início do século XIX e atribuído também a esse mesmo autor.

Com as invasões francesas, a subsequente mudança da Corte para o Brasil e a instauração do regime liberal em 1834, a arte azulejar havia entrado,



Fig. 33 - Aspecto da Sala das Mangas, do Palácio Nacional de Queluz, em Lisboa, cujos azulejos são atribuídos a Jorge da Costa, 1784. Foto in: <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/palacio-nacional-e-jardins-de-queluz/pontos-de-atracao/?titulo=corredor-azulejos-queluz&id=4067>.

desde o início do século, num período de gradual estagnação. A fábrica do Rato em Lisboa acabaria mesmo por encerrar em 1835. No entanto, o tratado comercial entretanto verificado entre Portugal e o Brasil vai levar a um recrudescimento gradual da produção com vista a esse mesmo mercado, acabando por surgir rapidamente novas fábricas.

Muitas famílias de emigrantes Brasileiros que regressam após a independência do país em 1822 eram da região do Porto e irão, inclusive, comprar algumas das fábricas existentes, como por exemplo Massarelos (1830) e Miragaia (1840) e fundar outras como a do Carvalhinho (1840) e a das Devezas (1865).



Fig. 34 - Portão principal da Companhia Cerâmica das Devezas em Gaia, na actualidade.

Serão precisamente estes chamados “brasileiros” os primeiros a adaptar de forma deliberada a aplicação dos azulejos às fachadas dos edifícios, transpondo para Portugal uma prática que já se havia então generalizado no Brasil, originando um “gosto” que imediatamente é imitado pela sociedade burguesa da época.

É neste contexto que se desenvolve uma forma de produção semi-industrializada, tendo por base o azulejo de “estampilha”, que proporciona uma forma rápida de produzir padrões em larga escala de forma a poder

revestir-se as fachadas dos edifícios. Estas preenchem-se então de conjuntos monumentais de azulejos transformando completamente a fisionomia de muitas das vilas e cidades do país, que se irão assim encher de cor, ornamentação e movimento.

No Porto desenvolve-se uma afeição particular pelo azulejo de relevo que vai mais de acordo com o gosto da população, bem como com o carácter barroco da cidade e até com a sua própria luminosidade. As fábricas passam a mecanizar-se, graças à introdução da máquina a vapor, sendo que as maiores e mais industrializadas passam a localizar-se no Porto e Vila Nova de Gaia, merecendo destaque as do Carvalhinho e sobretudo a já mencionada Companhia Cerâmica das Devezas.



Fig . 35 - Aspecto da fachada do edifício da Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, da autoria de Luís Ferreira, 1865.

A par com esta produção industrial, essencialmente funcional, vai manter-se, porém, o gosto pelo azulejo figurativo artístico, pintado manualmente, com base na tradição dos séculos anteriores. Dos pintores desta época merece destaque Luís Ferreira, mais conhecido por “Ferreira das Tabuletas”, sendo de sua autoria um dos conjuntos mais notáveis da época, o revestimento parietal total da fachada da Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, realizado em 1865.

A partir do terceiro quartel do século XIX, o espírito revivalista e romântico que então cada vez mais se faz sentir, vai influenciar cada vez

mais a arte cerâmica, levando à criação de peças e padrões que têm por base valores artísticos de épocas anteriores, fossem manuelinos, mudéjares ou renascentistas.

Dentro deste espírito será imprescindível mencionar o notável edifício da Rua José Falcão n.º 191, no Porto, cuja fachada se encontra totalmente revestida por azulejos “hispano-árabes”, da autoria de Teixeira Lopes.

O final do século vai ser já pontuado pelo aparecimento das formas Arte Nova, que encontram em Rafael Bordalo Pinheiro uma grande repercussão e cujo nome anda indissociavelmente ligado à então recém-criada Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1884).



Fig. 36 - Aspecto da fachada do edifício da rua José Falcão, no Porto, que foi armazém e escritório da Fábrica das Devezas, 1901.

Século XX - Os azulejos de autor

A transição do século XIX para o Século XX, no apogeu da Revolução Industrial, vai ser caracterizada pelo grande crescimento das cidades, bem como pelo desenvolvimento económico e social. Será marcada também pela afirmação de uma classe urbana de pequenos comerciantes e industriais, susceptíveis às modas e gostos da época, factor que irá dar origem a uma heterogeneidade de correntes, algumas, inclusive, de carácter quase oposto.

As expressões de vanguarda, como a Arte Nova e a Arte Déco, constituem-se como um prenúncio do Movimento Moderno e irão contrastar fortemente com o surgimento de vertentes mais tradicionalistas, que haviam despoletado com o revivalismo romântico e revivalista do final do século anterior. O movimento Arte Nova irá aceitar a produção em série e irá integrar nos seus objectos artísticos os novos materiais advindos da Revolução Industrial,

nomeadamente o aço, o vidro e o betão armado, caracterizando-se pela adopção de uma gramática de representação ligada às formas e elementos naturais, à imagem feminina e ao gosto pelo ornamento e artes decorativas.

Em Portugal, nesta época sobressai o nome de José António Jorge Pinto que, segundo José Meco, é tido como sendo o principal pintor de azulejos de características Arte Nova (Meco, 1985, p. 83). É deste autor o painel de azulejos “A gaivota”, que se encontra no pavilhão do Cais do Sodré, em Lisboa. As primeiras décadas do século (1900-1920) vão ser assim, marcadas pelo movimento Arte Nova, a década seguinte (1920-1930) sê-lo-á pelo movimento subsequente, a Art Déco. As composições de azulejos desta corrente caracterizam-se por uma “geometria total das formas e a anulação dos efeitos volumétricos (...). Todas as expressões de volume são reduzidas a elementos gráficos de construção racional, que sugerem a desmultiplicação de planos no espaço” (Meco, 1985, p. 84).

Será a partir destas correntes que irá despoletar o Movimento Moderno, o qual irá marcar toda a criação artística praticamente até ao final do século XX. No entanto, como vimos, o revivalismo vai-se desenvolver paralelamente a estes movimentos e, graças à situação que se vai viver em Portugal, com o fim do liberalismo e início da ditadura do Estado Novo, este irá adquirir uma expressão bastante forte, por vezes de grande pendor nacionalista, que chega a alcançar em alguns casos um grande valor formal e pictórico, como por exemplo no átrio da estação de S. Bento, no Porto, nos magníficos painéis historiados executados pelo pintor Jorge Colaço. Este poder-se-á considerar o autor mais representativo deste tipo de figurativismo histórico-nacionalista, que busca inserir na pintura do azulejo as técnicas da pintura a óleo e que acabará por se estender a uma parte significativa de estações de caminhos-de-ferro portuguesas. Seguindo a tradição do revestimento total de fachadas que vinha já do século anterior, e numa espécie de prolongamento do revivalismo romântico do Séc. XIX. É também durante as primeiras décadas do século XX que se irão começar a revestir de azulejos figurativos algumas das mais importantes igrejas do Porto, como por exemplo a Igreja do Carmo (1910), a Igreja dos Congregados (1929), a Igreja de Santo Ildefonso (1929) e a Capela das Almas (1929), alguns dos quais da autoria do mesmo Jorge Colaço.

No Porto os arquitectos da vanguarda e que proclamam uma nova “modernidade” irão rejeitar estas soluções eclécticas, algo “propagandísticas”, que têm por base revivalismos. Começam então a adoptar o azulejo liso, sobretudo o azulejo rectangular biselado, dito “de lingote”, para o revestimento dos seus edifícios, ou então, na continuidade do que havia sido durante o movimento Arte Nova, a utilizar pequenos painéis, compostos

geralmente por azulejos de padrão ou lisos, com que vão debruçar e acentuar partes das fachadas dos edifícios.

Na região de Lisboa o declínio do uso do azulejo de fachada é notório quase até meados do século. O regime do Estado Novo impõe um tipo de arquitectura com base em modelos académicos resultantes da estética pombalina, numa certa ideia de “arquitECTURA tradicional portuguesa” e na escala colonial, que vai rejeitar a utilização do azulejo.

Uma série de factores fará, no entanto, com que a partir de meados do século o azulejo recomece a ser progressivamente utilizado na arquitectura, nomeadamente os estudos que a partir da década de 40 Santos Simões começa a publicar e desenvolver sobre o azulejo; bem como a participação de alguns arquitectos portugueses na II Bienal de S. Paulo, no Brasil, em 1948; ou a realização do I Congresso dos Arquitectos Portugueses também em 1948, que trás a debate a “tradição” na arquitectura portuguesa e por último o III Congresso da União Internacional dos Arquitectos em 1953 (Pinto, 1994, p. 31), que aporta a Lisboa alguma da mais significativa arquitectura moderna brasileira de então, país no qual o azulejo estava ser aplicado de forma bastante inovadora pelos arquitectos do Movimento Moderno. A partir da década de 50 irão ser preponderantes os contributos de arquitectos do Porto como Fernando Távora, José Carlos Loureiro e o atelier ARS, liderado pelo arquitecto Vasco Morais Soares.

O Movimento Moderno, mormente a sua tendência para o despojamento e a falta de ornamentação, defende, contudo, a integração das artes na arquitectura, pelo que os painéis de azulejos vão começar a ser cada vez mais utilizados pelos arquitectos nas suas obras. Assim, a partir de meados do século vão começar a surgir com grande profusão os painéis de azulejos ditos “de autor”, visto que passam a ser encomendados cada vez mais a artistas e não às fábricas de cerâmica, independentemente de depois poderem a vir a ser aí executados. Estes “artistas” rejeitam liminarmente o carácter “panfletário” e decorativista das obras anteriores, como por exemplo as de Jorge Colaço, propondo novos temas, de acordo com uma estética mais relacionada com a expressão do movimento moderno.

Os painéis passam, muitas vezes, a fazer parte da própria composição arquitectónica e a interferir e relacionar-se directamente com o próprio espaço onde são inseridos. Um dos primeiros autores a executar obras cerâmicas em grande escala para no Porto é o ceramista Jorge Barradas. Nesta acepção pode ser tomado como exemplo as suas obras integradas no edifício “Palácio Atlântico”, na Praça de D. João I, no Porto, da autoria do já mencionado atelier ARS arquitectos. Outro dos autores que passa a colaborar regularmente com os arquitectos do Porto, nomeadamente com José Carlos

Loureiro, por exemplo, é o pintor Júlio Resende, detentor de uma obra notável e extensa, e sempre muito bem integrada nos espaços arquitectónicos.

Já em pleno Século XXI o azulejo parece seguir uma tendência de recrudescimento e de uma cada vez maior integração na arquitectura, como acontece em exemplos de edifícios que se podem considerar paradigmáticos de uma certa arquitectura contemporânea como são o edifício Terminal de Cruzeiros de Matosinhos e o MAAT Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia de Lisboa.



Fig. 37 - Aspecto da fachada recoberta de azulejos brancos do MAAT, em Lisboa, 2016. MAAT, Lisboa | Lisbon, Lisbon museum, Visit portugal (pinterest.pt).

III. | EVOLUÇÃO DO AZULEJO NA ARQUITECTURA PORTUENSE

III.1. História breve do azulejo na arquitectura do Porto

Inicialmente os azulejos eram importados do sul da Península Ibérica e será apenas a partir da época dos Descobrimentos e da expansão portuguesa, durante o século XVI, que passa a haver produção de azulejos em Portugal (Meco, 1985, p. 19).



Fig. 38 - Igreja da Misericórdia. Interior revestido de azulejos de final do séc. XIX
Foto in: GUIMARÃES, Agostinho, *Azulejos do Porto*, Porto, Litografia Nacional, 1989, p. 65.

Aparentemente a introdução do azulejo na região do Porto afirma-se tardia e, embora a arqueologia tenha revelado recentemente alguns fragmentos de azulejos hispano-árabes, nomeadamente nas escavações para o restauro do Castelo da Foz (Guimarães, 1989, p. 165), tal não é ainda suficiente para afirmar uma maior predominância no uso do azulejo na região e, salvo raras

excepções como esta, praticamente não existem vestígios de azulejos dos séculos XV e XVI.

Segundo J. M. dos Santos Simões terá sido apenas durante o Séc. XVII que se inicia a produção azulejar na região do Porto, em data que não foi, até à actualidade, possível apurar, sendo que nessa época “as oficinas portuenses fabricam azulejos no estilo dos que saíram da Fábrica Real de Lisboa (...)” (Dionísio, s.d., p. 58).

No entanto e apesar de ter começado a haver produção local de azulejos nesta época a sua utilização na região vai ser ainda pouco significativa e sem capacidade de concorrer com as oficinas da capital, sendo que muitas vezes, sobretudo nas encomendas de maior vulto, os azulejos provinham das fábricas de Lisboa.

Algumas igrejas como a de S. Lourenço dos Grilos, Misericórdia, S. Bento da Vitória, Santa Clara e Carmelitas, são as excepções que justificam a regra, apresentando alguns conjuntos de azulejos desta época, mas apenas em espaços pequenos e sempre no interior dos edifícios.

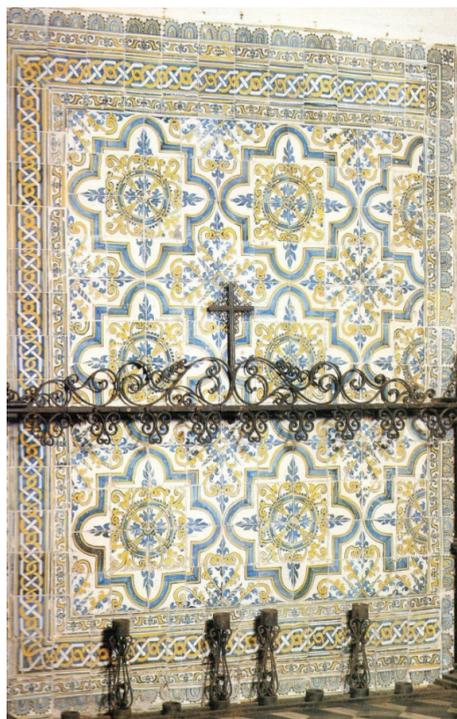


Fig. 39 - Painel de azulejos “de tapete”, datados de 1670, existentes na sacristia da Igreja da Misericórdia, no Porto. Foto in: GUIMARÃES, Agostinho, *Azulejos do Porto*, Porto, Litografia Nacional, 1989, p. 67.

Destas, somente a igreja da Misericórdia detém o interior revestido na totalidade, porém, malgradadamente, os azulejos que lá hoje se podem observar já não são os coevos da construção, já que foram substituídos por outros em finais do século XIX (Brochado, 1989, p. 11).

No século XVIII irá verificar-se a aplicação de alguns importantes conjuntos de azulejos em algumas igrejas do Porto, nomeadamente: no claustro da Sé; em S. Bento da Vitória; em S. João Novo e na Casa do Cabido.

No entanto, apesar de estes serem já conjuntos muito significativos e que viriam a influenciar o gosto pela utilização do azulejo historiado, tal não irá ainda ser suficiente para difundir o gosto generalizado pela sua aplicação, permanecendo estes exemplos ainda como meras excepções. Destes conjuntos destaca-se o dos claustros da Sé do Porto, sendo que os da parte superior são da autoria de Vital Rifarto e os do piso inferior de Valentim de Almeida (Martins, 2001, pp. 17-37).

Só a partir de meados do século XIX, após a crise que a manufactura dos azulejos sofreu com as invasões napoleónicas e a instabilidade social que se lhes seguiu, é que no Porto se vai dar a utilização generalizada e profusa do azulejo.

Neste contexto a influência do Brasil irá adquirir uma significativa relevância e é sobretudo a partir do regresso dos portugueses que haviam emigrado para aquele país em busca de riqueza que a região do Porto começa a ter influência na tradição azulejar portuguesa.

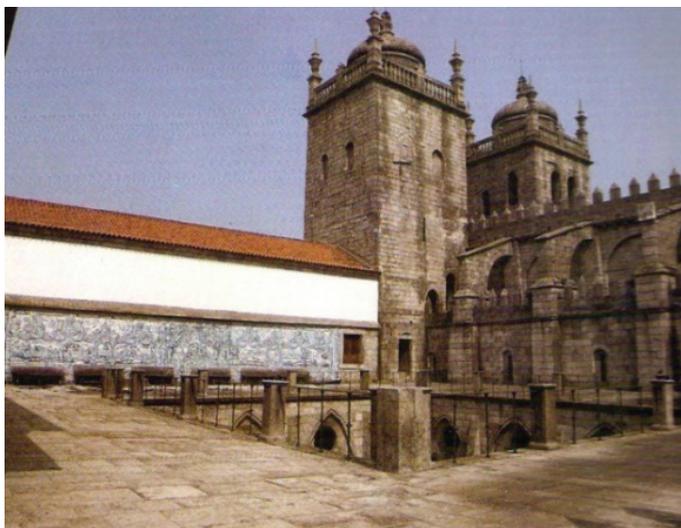


Fig. 40 - Painéis de azulejos da parte superior do claustro da Sé do Porto, da autoria de V. Foto in: BROCHADO, Alexandrino, *O Porto e suas igrejas azulejadas*, Porto, Livraria Telos Editora, 1989, p. 16.

Sabe-se que a partir de determinada altura, durante os séculos XVII e XVIII, as naus que partiam de Lisboa para o Brasil levavam nos porões grandes quantidades de azulejos, fosse sob a forma de painéis decorativos pintados, fosse sob a forma de azulejos brancos, pois como a produção era grande muitos são enviados por pintar e até mesmo a servir de lastro (Velo e Almasqué, 1991, p. 8).

Este será, inclusive, um dos motivos pelos quais, durante este período, irão aparecer no Brasil alguns edifícios com as fachadas integralmente revestidas de azulejos brancos.

De facto os bons resultados obtidos com a aplicação deste material face ao clima local, rapidamente levaram a uma utilização mais extensa e há mesmo alguns edifícios brasileiros desta época que aparecem revestidos com azulejos totalmente brancos, que se destinariam a revestir interiores, denunciando “um espírito prático que descobre o azulejo não só como elemento decorativo, mas também como material de construção de excelente qualidade para resistir a um clima tropical e equatorial húmido” (Loureiro, 1962, p. 59).



Fig. 41 - “Casa de Brasileiros” localizada na periferia da cidade do Porto, datado de finais do Séc. XIX, início do Séc. XX, totalmente revestida de azulejos.

É um facto sobejamente conhecido que muitos dos portugueses que tinham ido para o Brasil regressam após a independência daquela antiga colónia, em 1822. Uma grande parte destes então chamados “brasileiros” era oriunda da região norte. Detentores de algum poder económico começam a construir as suas casas, em que predomina um certo gosto “colonial”, ostentadoras no luxo e na aparência, em que utilizam o azulejo polícromo como forma de salientar a própria decoração, já de si profusa e exuberante.

Alguns destes denominados “brasileiros” chegam inclusive a comprar ou a construir fábricas de produção cerâmica e de azulejos, incentivando assim tanto o consumo como a produção (Guimarães, 1989, p. 55). Santos Simões (1974, pp. 229-234) refere, inclusive, que nesta mesma época, mais concretamente em 1834, é assinado um suposto “tratado de comércio” com o Brasil, o qual “estabelece uma preferência de mercado em favor da cerâmica portuguesa” (Rocha, 2005), sublinhando, que este factor teria, a partir de então, influenciado significativamente o aumento da produção e que, conjuntamente com o facto de “todas as fábricas do Porto e de Vila Nova de Gaia terem sido adquiridas, fundadas ou comparticipadas financeiramente por “brasileiros”, mais ou menos durante a década de 1840” (Simões, 1974, p. 233), tal teria sido determinante na origem do factor que mais contribuiu para caracterizar o azulejo novecentista – o revestimento integral de fachadas.

Este suposto facto referido por Santos Simões acabaria por ser seguido pela generalidade dos investigadores que se lhe seguiram, ajudando a enraizar a ideia de uma “génese brasileira” na azulejaria portuguesa do Séc. XIX, sobretudo na generalização da aplicação dos azulejos de fachada no Norte do país e sobretudo na região do Porto. No entanto, a acreditar no que refere J. M. Lopes Cordeiro (Vasconcelos, 1996, p. 12), desconhece-se qualquer tratado com o Brasil em 1834, existindo sim um posterior, datado de 1836, mas que não contém qualquer “cláusula privilegiando a entrada de azulejos portugueses no Brasil” (Vasconcelos, 1996, p. 12), aceção que é corroborada também por Fausto S. Martins (2001, p. 140).

Assim, se por um lado parece indubitável que os “brasileiros” terão influenciado e ajudado a difundir o gosto pela aplicação do azulejo de fachada, teremos que rejeitar um suposto aumento da produção graças ao comércio com o Brasil.

Na realidade parecem-nos muito mais significativos, e importantes, para o assunto em questão – a génese do azulejo de fachada na região do Porto – dois factores preponderantes, a saber: o aparecimento, no final do Séc. XVII de um novo método de produção, a manufactura e, sobretudo, o facto de ser no Porto que surge a primeira unidade de produção industrial de cerâmica, a Fábrica Real de Massarelos, em 1738 (Hengl e Hustinx, 1986, p. 14). Esta data, também apontada por Alexandrino Brochado (1989, p. 5) parece, contudo, não ser consensual entre os investigadores, já que Lopes Cordeiro refere essa fundação em 1766 (Vasconcelos, 1996, p. 15).

Seja como for, o facto mais relevante para o nosso caso é que outras fábricas irão surgir na região ainda durante o Século XVIII, nomeadamente: Miragaia (1775); Cavaquinho (1778) e Santo António do Vale da Piedade (1785) (Vasconcelos, 1996, p. 15).

Assim, estamos em crer que, mais do que um suposto “tratado comercial” com o Brasil, que só se verificaria no século seguinte (1836), a produção de azulejos havia já alcançado no Porto, no final do Século XVIII, uma significativa produção industrial, factor que, obviamente, teria levado à diminuição do preço e a uma maior utilização.

O azulejo torna-se assim mais barato e acessível a uma maior parte da população, factor que aliado às suas inerentes qualidades, as quais respondem bem às características da própria urbe, iriam ditar a sua aceitação e generalização como material de revestimento de eleição nos tempos seguintes. De facto, para além do carácter visualmente apelativo que o azulejo imprime na população, outros factores parecem ainda contribuir para a adopção generalizada do uso deste material no revestimento dos edifícios.

Em primeiro lugar um clima bastante húmido, que não só provoca problemas – sempre muito difíceis de solucionar – de infiltrações nos edifícios, como deteriora rapidamente os rebocos, o que, para além de exigir uma manutenção sistemática (e portanto dispendiosa), os leva a adquirir fungos e a ficar rapidamente escuros. Em segundo lugar, uma malha urbana de raiz medieval assente num terreno de orografia acentuada, geradora de uma profusão de ruas estreitas, sinuosas e, conseqüentemente, pouco iluminadas. E por último a tonalidade cinzenta da pedra da região, o granito, que adiciona um carácter apagado e frio à cidade, cujo clima proporciona já de si uma parte considerável de dias cinzentos, de neblinas e nevoeiros. A aplicação do azulejo como revestimento de fachada a tudo isto responde de forma bastante eficaz e, inclusive, com grandes benefícios económicos.

As primeiras décadas do Séc. XIX, contudo, irão ser muito atribuladas, primeiro com as Invasões Napoleónicas e depois com a Guerra Civil, pelo que se instala uma forte crise sócio-económica, a qual irá provocar uma acentuada queda na produção azulejar.

Um novo incremento parece contudo advir a partir da terceira década do Séc. XIX, sendo coincidente com o período pós independência do Brasil (1822). Assim, em 1830 a antiga fábrica de Massarelos é adquirida por “brasileiros” (Hengl e Hustinx, 1986, p. 14), bem como a de Miragaia, adquirida em 1840 por Francisco da Rocha Soares. Nesse mesmo ano é fundada no Porto a Fábrica de Cerâmica do Carvalhinho; a que se seguem a da Torrinha, em 1844; a do Senhor de Além em 1856 e em 1865 é construída Fábrica de Cerâmica das Devezas, em Gaia, por António Almeida da Costa, também ele um “brasileiro”. Há que salientar que em 1824 havia também sido fundada a Fábrica da Fervença a qual, porém, viria a ser demolida em 1860 (Vasconcelos, 1996, p. 15).

Desta forma, se parece indubitável a influência dos “brasileiros”, tanto na aquisição e difusão do gosto pela utilização do azulejo, como pelo incremento que imprimem na sua produção, também não deixam de ser factos relevantes que a produção industrial na região já havia começado muito antes dessa suposta influência e que a generalização decorativa exterior, em que o azulejo é utilizado como revestimento de fachada e dentro de um contexto arquitectónico, apenas se irá desenvolver após esta acentuada industrialização.

III.1.1. O azulejo na arquitectura do Porto

Não se pode dizer que o azulejo da região do Porto possua características únicas já que os azulejos fabricados na região na generalidade pouco diferem dos do resto do país.

Ainda assim, a expressão azulejar adquire no Porto, e na região, características que não podem deixar de se considerar peculiares, sobretudo pela forma como os azulejos são utilizados e integrados na arquitectura local, o que acaba por estabelecer uma relação identitária com a cidade e com a própria arquitectura. De facto, tal como afirma João Pedro Monteiro, torna-se perceptível uma tendência do gosto em que há como que uma acentuação “da vertente barroca do espaço portuense” (Monteiro, 2001, p. 13) e que é dada sobretudo pela utilização privilegiada de azulejos de relevo e de meio-relevo.

De qualquer forma certo é que alguns factores levaram a que, desde meados do século XIX, a tradição azulejar se impusesse e adquirisse em toda a região alguns aspectos que contribuiriam para uma evolução que por vezes teve reflexos importantes, mesmo a nível nacional.



Fig. 42 - Conjunto de edifícios portuenses de final do século XIX, com as fachadas inteiramente revestidas de azulejos de diversos tipos, produzidos na região.

III.1.2. Tipos de azulejos específicos do Porto

III.1.2.1. O azulejo de meio-relevo

Trata-se de um azulejo de alto-relevo, sendo este pouco pronunciado, advindo dessa característica a sua designação. Este tipo de peças são usualmente decoradas com motivos florais ou geométricos, geralmente monocromáticos, podendo, no entanto, ser policromos, embora estes últimos sejam bastante raros.

Devido a estas características, que faziam com que fosse também mais dispendioso, este é um azulejo menos vulgar do que os estampilhados ou serigrafados. No entanto, por isso mesmo, tornam-se mais valiosos e um alvo preferencial para os colecionadores, pelo que cada vez se tornam mais raros.

Esta variedade de azulejo era produzido sobretudo na Fábrica de Cerâmica das Devezas, em Vila Nova de Gaia, mas também havia algumas fábricas do sul que os fabricavam, nomeadamente as do Desterro e de Sacavém (Monteiro, 2001, p. 41).



Fig. 43 - Raros exemplares de azulejos de “meio-relevo”, policromos, provavelmente executados na Fábrica de Cerâmica das Devezas.

III.1.2.2. O azulejo de relevo

O azulejo de relevo (Monteiro, 2001, p. 41) (também designado por azulejo de relevo pronunciado) estamos em crer que será, provavelmente, a espécie de azulejo mais característica da cidade do Porto. Trata-se de um tipo de peça específica, a qual nos remete imediatamente para a tradição barroca, em que as formas curvas e o relevo bastante acentuado, estabelecem efeitos de luz e sombra que se assemelham ao que sucede na arquitectura dessa época.

São peças usualmente monocromáticas, ou bicolores, sendo o motivo decorativo mais vulgar o de rosetão pintado na cor amarela ou amarelo e branco, havendo também o mesmo motivo em azul e azul e branco, sendo porém estes últimos bastante mais raros. É um azulejo em que o padrão é constituído por uma só peça.



Fig. 44 - Azulejos de relevo pronunciado executados na Fábrica de Cerâmica das Devezas.

São relativamente raros os edifícios revestidos com este tipo azulejo, uma vez que devido às suas características se tornava bastante dispendiosa a sua produção.

O azulejo de relevo é mais sujeito às imperfeições e à quebra durante o processo de fabrico, sendo também, devido ao seu maior peso, mais difícil o transporte e a colocação, tornando-se, assim, mais oneroso.

Por outro lado também o maior peso de cada peça faz com que este tenha mais tendência a descolar, tendo, por isso de ser reforçada a sua aderência à superfície parietal. Desta forma o parco uso das cores neste tipo de peças parece ser um reflexo imediato da necessidade de reduzir o custo da produção. No entanto, independentemente destas circunstâncias, foi um azulejo que teve bastante aceitação e que ainda se pode ver em muitas fachadas de edifícios do Porto.

Terá sido começado a produzir na Fábrica das Devezas, em finais do século XIX, mas foi também produzido posteriormente nas fábricas do Carvalhinho e Massarelos (Monteiro, 2001, p. 39). Tratando-se de um azulejo exclusivamente produzido nas fábricas do norte a sua aplicação é rara de observar no sul do país.

III.1.2.3. O azulejo de lingote

Também bastante característico da região do Porto é o azulejo rectangular, de arestas biseladas, ou facetadas, também chamado “de lingote”.

Este tipo de azulejo encontra-se bastante difundido por toda a cidade e tem sido adoptado por muitos arquitectos, ao longo dos tempos, como por exemplo Januário Godinho, Artur Andrade ou Marques da Silva.

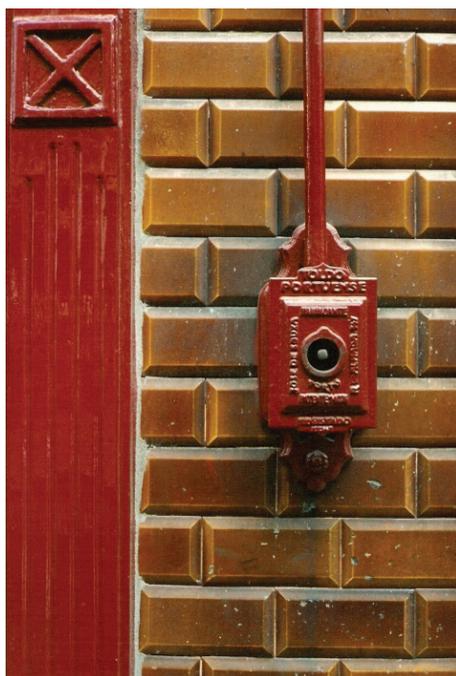


Fig. 45 - Azulejos biselados numa parede de um edifício do Porto, conjugados com elementos de ferro forjado.

O facto de se tratar de uma peça de desenho muito simples, geralmente de uma só côr, que dá às fachadas uma grande continuidade e uniformidade cromática, terá levado a que alguns arquitectos, mesmo que inseridos no Movimento Moderno, o tenham visto como um material passível de ser utilizado nas suas obras.

Estamos também em crer que a estereotomia formada pela aplicação deste tipo de azulejo aos edifícios e a forma como os faz assemelhar-se a paredes de alvenaria de tijolo, poderá ser uma influência inglesa, ou seja, um reflexo do gosto cultural aportado pela comunidade britânica, a qual desde há muito se encontra presente na cidade, graças à sua ligação ao comércio e à produção de vinho do Porto. Malgradamente, não foi possível, até ao momento, obter qualquer prova ou documentação que consubstancie esta percepção.

Como já referimos, trata-se de um azulejo eminentemente monocromático, de côres lisas e variadas, onde predomina o amarelo-ôcre, o vermelho, o verde, o azul e o côr-de-rosa, havendo também alguns exemplos de “trompe l’oeil” a sugerir mármore, o que acentua o aspecto de alvenaria do revestimento.

III.1.3. Características dos azulejos do Porto

Nesta acepção há sobretudo quatro etapas fundamentais e que relevam da importância da região do Porto para a evolução da integração do azulejo na arquitectura, nomeadamente:

1. A emigração para o Brasil e posterior regresso dos portugueses, maioritariamente da região de entre Douro e Minho, que terá levado à utilização e generalização da aplicação do azulejo no exterior dos edifícios e inclusive ao revestimento total de fachadas.
2. A maquinização que se fez sentir na região aquando da Revolução Industrial, sobretudo a partir de final do século XVIII e o contacto que a cidade manteve a nível comercial e cultural com a comunidade inglesa.
3. A integração do azulejo na arquitectura, através das designadas “fachadas especiais”, no início do século XX em que se destacam artistas como Jorge Colaço ou Silvestre Silvestri.
4. A influência da arquitectura moderna brasileira e o empenho na defesa da reintrodução do azulejo na arquitectura do estudo pioneiro de José Carlos Loureiro.

Até há relativamente pouco tempo supunha-se que a região do Porto não detinha grande tradição azulejar, pensando-se que a sua utilização

apenas se verificava a partir do início do Séc. XVIII. No entanto esta acepção foi recentemente posta em causa pela descoberta de vestígios de azulejos mudéjares, do século XVI, em escavações arqueológicas levadas a efeito nas ruínas do forte de S. João da Foz do Douro (Guimarães, 1989, p. 165). Desta forma, não estamos em crer que não haja tradição azulejar no Porto, mas apenas que não estará ainda suficientemente estudada, nomeadamente ao nível da arqueologia.

O azulejo mudéjar

O azulejo mudéjar de que se encontram alguns exemplos na região do Porto é um produto importado do sul de Espanha, nomeadamente de Talavera de la Reyna ou mais provavelmente de Sevilha, localidade onde era fabricado em maior profusão (Guimarães, 1989, p. 165).

Trata-se de um azulejo policromo, de aresta (ou cuenca, como é designado em Espanha), onde predominam as cores meladas, verdes e azuis e em que os motivos geométricos típicos da civilização árabe-islâmica se conjugam com motivos naturalistas e vegetais. Há alguns exemplares deste tipo de azulejo, datados do início do século XVI, provenientes do Convento de Sta. Clara, no Porto, que podem ser vistos no claustro da Biblioteca Municipal do Porto.

Este tipo de azulejo é também por vezes designado de azulejo hispano-árabe ou hispano-mourisco.



Fig. 46 - Painel de azulejos Hispano-árabes, do início do século XVI, existentes no claustro da Biblioteca Municipal do Porto.

O azulejo renascentista

O azulejo da época do renascimento é já uma peça executada sobre majólica, em superfície plana, de influência italiana e espanhola e que começa a desenvolver-se no final do século XVI.



Fig. 47 - Painel de azulejos setecentistas, ditos de caixilho (início do Séc. XVIII), existente no claustro da Biblioteca Municipal do Porto.



Fig. 48 - Painel de azulejos setecentistas, ditos “de tapete” (início do Séc. XVIII), existentes no claustro da Biblioteca Municipal do Porto.

Em Portugal vai adquirir uma expressão própria no que designou chamar-se azulejo “de caixilho” ou “enxaquetado”, o qual constitui já uma expressão genuinamente portuguesa e que foi aplicado em muitos edifícios, sobretudo em interiores de igrejas. Este tipo de azulejo, que irá persistir até cerca de 1630, evolui rapidamente para painéis em que estão representadas “figuras ou factos históricos, alegorias e temas de decoração renascentista (meninos, jarrões com flores, grinaldas, frutas, colunas com folhas de hera, etc.) e revestimentos murais com temas geométricos.” (Loureiro, 1962, p. 54). Esta forma de revestimento azulejar acabará por ir sendo gradualmente substituída pelo chamado “tapete de padronagem”, já tipicamente barroco.

O azulejo barroco

O chamado “tapete de padronagem” é assim designado devido à sua semelhança com as tapeçarias decorativas provenientes da Flandres e do Oriente.



Fig. 49 - Pormenor de um dos painéis da Sé Catedral do Porto (cartório do Cabido), da autoria de Vital Rifarto. 1733-1737. Foto in: GUIMARÃES, Agostinho, *Azulejos do Porto*, Porto, Litografia Nacional, 1989, p. 13.

Um dos melhores exemplos que se pode observar na cidade do Porto, deste tipo de azulejo de época barroca, encontra-se no “Cartório do Cabido”, na Sé Catedral e é da autoria de Vital Rifarto (fig. 49).

Trata-se de conjuntos de exacerbado colorido e barroquismo, que de depressa provocam uma saturação, o que irá levar à procura de outras influências, as quais acabam por chegar da Holanda, através do chamado azulejo de “figura avulsa” e da louça importada do oriente, ambas apenas de duas cores (azul e branco).



Fig. 50 - Pormenor de um dos painéis da Sé Catedral do Porto (cartório do Cabido), da autoria de Vital Rifarto, 1733-1737.

É nesta altura que passam a fabricar-se os designados “painéis historiados”, já no final do século XVII e que tanto irão influenciar a produção azulejar.

Alguns dos mais antigos exemplares de azulejos de “figura avulsa” usados na arquitectura do Porto encontram-se no interior da Igreja da Misericórdia, na Rua das Flores, em pleno centro histórico do Porto. Datam de 1629-1630 e foram executados por Domingos da Rocha. Já do século XVIII são os “painéis historiados” que revestem as paredes interiores do claustro gótico da sé do Porto, os quais constituem alguns dos melhores exemplos deste tipo de azulejo desta época (Martins, 2001, pp. 17-37). Cinco dos painéis (claustro superior) foram executados por Vital Rifarto entre os anos de 1733-1737 e os restantes por Valentim de Almeida (1729-1731).

O azulejo pombalino

Este tipo de azulejo surge pela necessidade de criar uma peça que fosse simultaneamente funcional e decorativa, de forma a suprir as necessidades da reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755. Caracteriza-se por ter um padrão leve, de linhas oblíquas, com ornatos e motivos figurativos (volutas, vasos, grinaldas, flores, asas de morcego), enquadrados por uma moldura, em que predominam as cores azul-cobalto, roxo manganês e amarelo, por vezes complementado com verde. O azulejo pombalino tem, compreensivelmente, uma fraca expressão na região portuense. Ainda assim, alguns raros exemplares podem ser vistos na cidade do Porto, na fachada de um edifício de habitação no n.º 3 da Rua de S. Miguel. Outros exemplares semelhantes, constituídos por três painéis retratando a vida de S. Bento,



Fig. 51 - Painel de azulejos pombalinos (ca. 1776/1780) existente na Biblioteca Municipal, provenientes do mosteiro de S. Bento da Vitória.

podem ainda observar-se no vestíbulo da Biblioteca Municipal do Porto. Trata-se, em ambos os casos, e segundo Agostinho Guimarães (1989, p. 73) de azulejos datados de 1776/80 e provenientes do Mosteiro de S. Bento da Vitória.

O azulejo neoclássico ou D. Maria

O azulejo neoclássico, que marca o período de reinado de D. Maria e que, por isso, também é assim designado, desenvolve uma estética fortemente influenciada pelas modas que, nessa época – finais do século XVIII – chegam da Europa, nomeadamente de países como França; Itália e Inglaterra.

Este tipo de azulejo caracteriza-se sobretudo por simular “elementos arquitectónicos, os espaços marmoreados, as ramagens, as grinaldas, as aves, as plumas, as urnas e as contas. Tudo leve, fresco, de requinte cromático, onde a cor roxa, normalmente dominante, se combina com o azul, com o verde e com o amarelo. Os painéis D. Maria têm frequentemente um medalhão central, com figuras humanas, paisagens, aves ou carrancas. No entanto, muitas vezes, o centro é aberto, desenvolvido, com aves vistosas cercadas de flores e grinaldas.” (Guimarães, 1989, p. 17).

No Porto alguns painéis bem representativos do azulejo neoclássico, ou D. Maria, (datados de cerca de 1800) podem ser vistos no interior da Ordem Terceira do Carmo. Existe também no vestíbulo do n.º 23 A de uma casa na rua do Cimo de Vila, no gaveto que esta faz com a rua do Cativo, um painel de azulejos bastante interessante e representativo desta época. Agostinho Guimarães data-os do início do século XIX, salientando a “atraente beleza e frescura de cores” e afirmando a sua proveniência de fabrico no Porto ou em Gaia (Guimarães, 1989, pp. 147-148).



Fig. 52 - Painel de azulejos neoclássicos, ou D. Maria, que podem ser observados na Sala dos Despachos, da Ordem Terceira do Carmo, no Porto. Ca. 1800. Foto in: GUIMARÃES, Agostinho, *Azulejos do Porto*, Porto, Litografia Nacional, 1989, p. 129.

Após este período, no início do século XIX, com as invasões napoleónicas e as convulsões sociais que se sucederam, o azulejo praticamente deixa de se fabricar em Portugal. É no seu ressurgimento, após este período de quebra, que o Porto vai passar a deter uma preponderância no seu uso e fabrico.

III.2. Séculos XVIII e XIX

A região do Porto que, como vimos, não tinha até então dado grande importância ao uso do azulejo, havia começado a alcançar alguma preponderância a partir de meados do século XVIII, sobretudo a partir 1766, data de fundação da primeira grande unidade industrial, a Fábrica Real de Massarelos, à qual se seguiria Miragaia, em 1775, Cavaquinho em 1778 e Santo António do Vale da Piedade em 1785 (Vasconcelos, 1996, p. 15).

Este grande desenvolvimento industrial levou a um aumento exponencial da produção o qual era acompanhado pelo aumento da procura. No entanto, as convulsões políticas, sociais e económicas que se iniciaram com as invasões napoleónicas (1807), a que se seguiu a independência do Brasil (1822) e a guerra civil (1832-1834), levaram a que durante toda essa época, ou seja, praticamente desde o início até meados do século XIX, houvesse uma quebra muito acentuada no fabrico de azulejos em Portugal (Veloso e Almasqué, 1991, p. 9). Será neste contexto que irá ser preponderante a influência dos portugueses que regressam do Brasil após a independência daquela colónia portuguesa, no ano de 1822.

Assim, a emigração intensa para o Brasil acabaria por levar a que os emigrantes que então regressavam comesçassem a utilizar nas suas casas o azulejo nas fachadas tal como sucedia no Brasil (Guimarães, 1989, p. 54), são as chamadas “casas de brasileiros” as quais são muito mal vistas e até consideradas de “mau-gosto”, sobretudo nos meios artísticos e intelectuais da época.

No entanto, independentemente desta reacção, o uso dos azulejos passa a ser rapidamente imitado pelas populações, sobretudo nos locais onde essa emigração havia sido mais preponderante, nomeadamente na região entre Douro e Minho (Vasconcelos, 1996, p. 7). Simultaneamente, logo que cessam as convulsões do início do século, o aumento da industrialização é exponencial e surgem mais cinco novas fábricas na região do Porto, nomeadamente: Fervença (1824), Carvalhinho (1840), Torrinha (1844), Senhor do Além e Devezas (1865).

Assim, estes factores aliados à rápida propagação das técnicas inovadoras de fabricação de azulejos propiciadas pela mecanização que aportou a Revolução industrial, levaram a que, a partir de meados do século XIX, a utilização do azulejo como revestimento arquitectónico de eleição

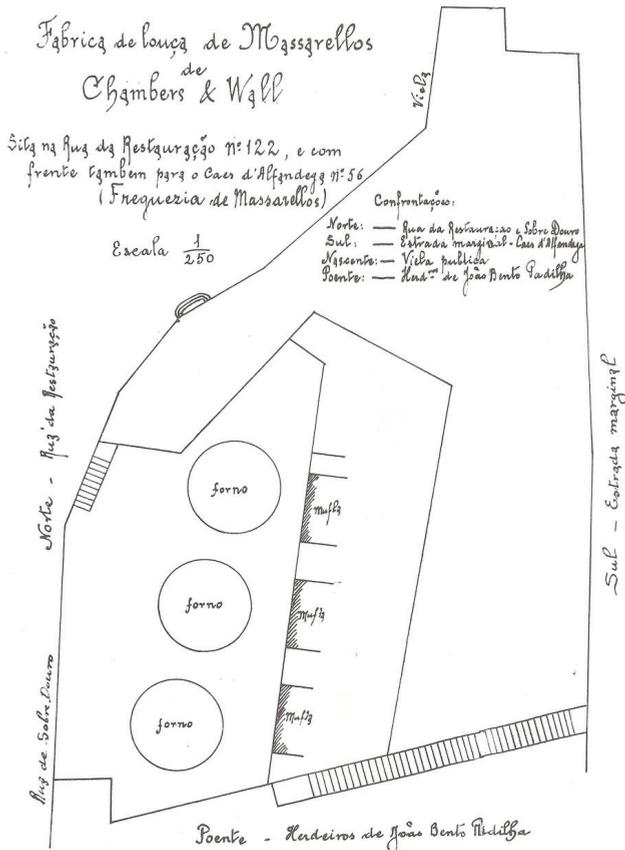


Fig. 53 - Planta da “Fábrica de Louça de Massarelos de Chambers & Wall”, datada de 1913. Arquivo Histórico da Casa do Infante.

rapidamente se propagasse do norte a praticamente todo o país. Significativo, sem dúvida, será também o facto de alguns destes “brasileiros” adquirirem então algumas das antigas fábricas de cerâmica da região do Porto, como por exemplo Massarelos, em 1830, Miragaia e Carvalhinho, em 1840 (Guimarães, 1989, p. 55).

Muito importante para a região irá ser, indubitavelmente, a “Fábrica de Cerâmica das Devezas”, em Gaia, fundada em 1865 por António Almeida da Costa, também ele “brasileiro” e por Teixeira Lopes, exímio artista natural de Vila Nova de Gaia. Esta fábrica rapidamente se torna uma das mais importantes da região, pois como afirma Lopes Cordeiro, “esta não só constituiu uma das mais importantes empresas produtoras de azulejos, como pautou a sua actividade por uma preocupação em acompanhar os progressos tecnológicos do sector” (Vasconcelos, 1996, p. 18).

É assim graças à acção dos portugueses que regressavam do Brasil, que no litoral norte de Portugal a tradição do revestimento azulejar integral de

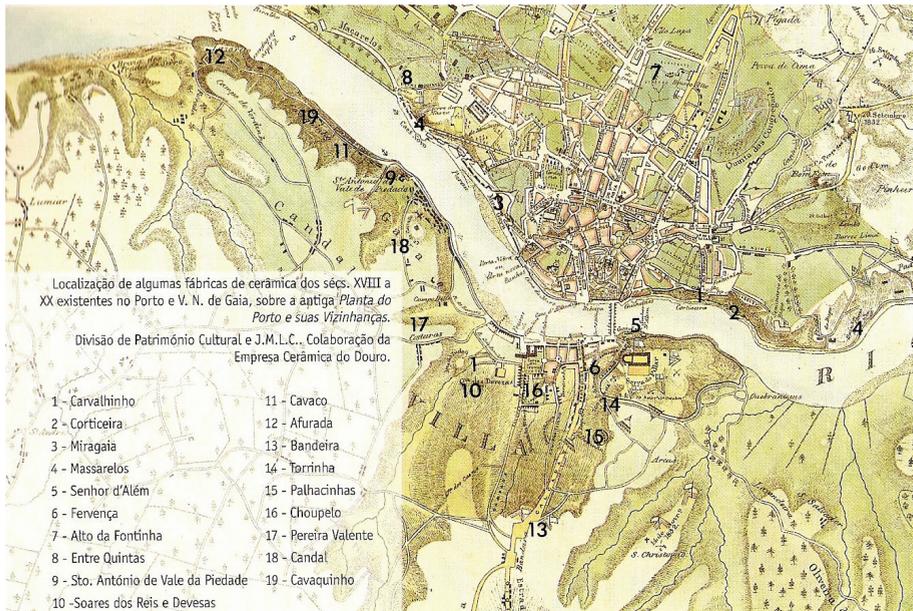


Fig. 54 - Localização das fábricas de cerâmica do Porto, entre os séculos XVIII e XX.
In: VASCONCELOS, Maria João, *Azulejos no Porto*, Porto, CMP, 1996.

fachadas vai atingir nesta época uma maior projecção e desenvolvimento. As fachadas dos edifícios passam então a ser integralmente recobertas de azulejos, onde irão predominar os azulejos de padrão, mas também os de meio relevo e de relevo, estabelecendo definitivamente um carácter identitário único à cidade, que se prolonga no tempo e se mantém até aos dias de hoje.

III.2.1. As igrejas azulejadas do Porto

À semelhança do que sucedia com as casas dos brasileiros também muitas das igrejas existentes, ou em construção, na região do Porto, passam então, a partir de meados do século XIX, a ter as suas fachadas integralmente revestidas de azulejos. À questão do gosto em voga e do subjacente efeito estético, aliavam-se dois factores preponderantes: a melhoria funcional e a economia.

De facto, o comprovado benefício funcional de protecção das fachadas que aportava o revestimento azulejar, transformava-se também num substancial benefício económico. O uso do reboco de cal tradicional obrigava a uma manutenção permanente dos edifícios e embora a aplicação de azulejos fosse bastante mais dispendiosa, acabava em pouco tempo por se tornar mais barata que a aplicação do tradicional revestimento, isto numa zona onde a proliferação de templos é bastante grande.



Fig. 55 - Fachada principal da Capela de N.ª Sr.ª do Socorro (do Olho-Vivo).
Revestimento azulejar polícromo, de padrão, séc. XVII.



Fig. 56 - Capela de N.ª Sr.ª do Socorro. Detalhe do revestimento azulejar polícromo.

Nestas igrejas passa assim a ser usado, inicial e quase invariavelmente, o azulejo de padrão, em que predominam os motivos florais ou religiosos e essencialmente nas cores azul e branco. Isto acontece, por exemplo, nas igrejas de S. Nicolau, S. Pedro de Miragaia, Massarelos e na Igreja da Ordem do Terço. No entanto existem também igrejas ou capelas na região do Porto revestidas de azulejos polícromos, como é o caso da Capela de S. Crispim, na

rua de Santos Pousada, no Porto ou da Capela do Senhor do Socorro na Rua Antero de Quental Lapa, ou ainda na capela de N.ª Sr.ª da Piedade ou dos Mareantes na Av. Diogo Leite, em Gaia.

Este tipo de revestimento azulejar, sobretudo na sua expressão mais popular, em azulejos de padrão azuis e brancos, estendeu-se a praticamente toda a faixa litoral entre Viana do Castelo e Aveiro, sendo possível encontrar igrejas revestidas de azulejos em Ovar, Oliveira de Azeméis, Santa Maria da Feira, Aveiro, Matosinhos, Penafiel, etc. Porque não cabe neste estudo a análise desses exemplos, que seria interessante, sem dúvida fazer, limitamo-nos a mencionar alguns da área do Porto, sobretudo pelo seu significado histórico e pela influência que acabariam por trazer à arquitectura contemporânea da região até aos dias de hoje.

Igreja de S. Pedro de Miragaia

Trata-se de um templo datado de 1740, que terá vindo substituir um outro, de época românica, existente no mesmo local. Aparentemente trata-se de um edifício pós-barroco, onde se prefiguram já claramente os elementos do neoclassicismo.

A fachada e a torre sineira encontram-se revestidas de azulejos de padrão, azuis e brancos, contrastando com os elementos arquitectónicos em granito



Fig. 57 - Fachada principal da Igreja de S. Pedro de Miragaia (1740). Revestimento azulejar de padrão, datado de 1863/1876.

aparente, que debruam os vãos, de acordo com o gosto da época. O azulejo estabelece também um contraste entre a sua superfície lisa e brilhante com a do granito rugoso e baço.

Estes azulejos terão sido colocados entre 1863 e 1876 e segundo Alexandrino Brochado, foram executados na fábrica do Vale da Piedade, de S. João do Rio Júnior (Brochado, 1989, p. 45). Os temas do desenho padrão são símbolos religiosos, à semelhança do que acontece em algumas outras igrejas, nomeadamente: o cálice, a cruz, o ramo de videira e, neste caso, as chaves e a tiara do Papa, uma vez que esta igreja tem por padroeiro S. Pedro, primeiro Papa da Igreja Católica.

Também o interior da igreja detém azulejos do mesmo género dos da fachada, tendo no transepto e na sala do cartório “azulejos avulsos, emblemáticos, com floretões simétricos” (Brochado, 1989, p. 45).

Igreja de S. Nicolau

A igreja de S. Nicolau é um templo setecentista de características pós barrocas, que integra já alguma linguagem neoclássica no seu vocabulário arquitectónico e ornamental. Os elementos estruturais e decorativos aparentes, em granito, acentuam-lhe a formas proporcionadas e a verticalidade. Terá sido edificada entre os anos de 1758 e 1762 e, segundo



Fig. 58 - Aspecto da Igreja de S. Nicolau, edificada entre 1758-1762 por Frei Manuel de Jesus Maria, com revestimento azulejar aplicado em 1861.

Alexandrino Brochado (1989, p. 35) projectada por Frei Manuel de Jesus Maria.

A fachada principal encontra-se orientada a norte, voltada para a Praça do Infante D. Henrique e os azulejos recobrem-na totalmente, deixando apenas salientes as molduras das aberturas e os motivos ornamentais em granito aparente, como era usual na época.

Também parte do embasamento dos outros lados, até cerca de dois metros de altura, é revestida a azulejo, sendo os panos superiores rebocados e caiados a branco. O tipo de azulejos utilizados é o mais usual da época, nas cores azul e branco, com delicado desenho de motivos florais e, segundo Alexandrino Brochado, terão sido aplicados em 1861 (Brochado, 1989, p. 35). O desenho subtil do padrão, a azul, confere-lhe, se observada à distância, uma tonalidade homogénea de um azul-claro de belo efeito pictórico e decorativo. No interior possui também azulejos de padrão geométrico em azul e amarelo que revestem parte da nave e outros relevados, muito usuais no Porto no final do século XIX, em amarelo e branco, na capela-mor.

Igreja do Corpo Santo de Massarelos

A actual Igreja de Massarelos sucede a duas anteriores e a sua edificação data do ano de 1776. Trata-se de um templo de características pós-barrocas, bastante sóbrio e de elegantes proporções.



Fig. 59 - Fachada principal da Igreja do Corpo Santo de Massarelos, edificada em 1776, com revestimento azulejar de finais do séc. XIX.

A fachada principal, tal como sucede na igreja de S. Nicolau, encontra-se voltada a norte e encontra-se totalmente revestida de azulejos, fazendo sobressair a estrutura de granito que marca a composição e os elementos decorativos que envolvem os vãos.

Os azulejos datam de final do século XIX, altura em que deverá ter ocorrido a sua aplicação, executados em azul e branco com motivos florais, no caso, rosetas. O padrão usado é delicado e de desenho singular, em que, contrariamente ao que costuma suceder, o fundo é azul e o motivo decorativo branco.

Este templo possui, na fachada sul, voltada para o rio, um grande painel de azulejos, executado pelo professor Mendes da Silva e executado na Fábrica de Louças das Devezas, em Vila Nova de Gaia. Trata-se de uma alegoria à epopeia dos Descobrimentos e foi colocado na igreja em 1960, aquando da comemoração do quarto centenário da morte do Infante D. Henrique (Brochado, 1989, p. 77).

Igreja de Campanhã

A Igreja de Campanhã é um templo erigido em 1714 e terá sido reconstruída após ter sido danificada e desmantelada aquando das invasões francesas em 1809 e também durante a guerra civil entre 1832 e 1834.



Fig. 60 - Aspecto da fachada da Igreja de Campanhã, erigida em 1714, com a fachada revestida de azulejos datados de 1979.

Será provavelmente devido a estas circunstâncias que são sobretudo as características oitocentistas, de estilo neoclássico, que sobressaem no seu exterior.

Em 1862 terá sido reparada e foi então acrescentada a capela-mor e o relógio da torre, foi ainda ampliada posteriormente, no ano de 1905, altura em que foram construídas as sacristias e salas anexas e executadas outras obras menores (Brochado 1989, pp. 79-82).

As paredes exteriores encontram-se praticamente todas revestidas de azulejos, no entanto os azulejos originais perderam-se e os que lá se encontram actualmente datam de 1979, altura em que o Pároco local os terá mandado substituir. Trata-se de azulejos de padrão vulgar, de desenho sofrível e executados por processo mecânico segundo método serigráfico, produzidos na Fábrica Aleluia de Aveiro.

Pontuando as fachadas, há ainda quatro painéis de azulejos figurativos, com imagens religiosas que reproduzem gravuras de santos e que não estão assinados. Embora se note que houve uma tentativa de integrar os mesmos na estrutura arquitectónica do templo, o seu valor artístico é reduzido. Os azulejos mais interessantes encontram-se, porém, no interior e, aparentemente serão contemporâneos da fundação do templo (1714). Trata-se de azulejos de padrão geométrico, com frisos de remate, executados na cor mais usual do século XVIII, o azul sobre fundo branco e revestem quase até metade a altura da nave do templo.

A simplicidade do padrão e a falta de policromia não se fazem sentir, pois o resultado plástico e arquitectónico é bastante feliz e eficaz.

Igreja de Lordelo do Ouro

A Igreja de Lordelo do Ouro é um edifício de características barrocas, detendo já alguns elementos neoclássicos, construído no ano de 1792, no local onde anteriormente existia uma pequena ermida. A torre sul apenas viria ser construída em 1862.

A frontaria e as torres encontram-se totalmente revestidas por azulejos de padrão, de singelo desenho de motivos geométricos em tom azul sobre fundo branco. A suavidade do desenho e a predominância do fundo branco atribuem-lhe um tom de azul muito suave, quando observada a alguma distância.

Os azulejos actuais provêm de um restauro datado de 1982 respeitando o desenho dos originais que haviam sido colocados em 1888, executados na Fábrica de Massarelos, mas que se encontravam bastante deteriorados.



Fig. 61 - Aspecto da Igreja de Lordelo do Ouro, edificada no ano de 1792.

Existem também incorporados no revestimento azulejar três painéis figurativos, com figuras religiosas, nomeadamente na torre norte, onde se vê a figura de S. Martinho, padroeiro da freguesia e os outros dois sobre a porta principal, representando a Assunção da Virgem Maria e S. José com o Menino Jesus (Brochado, 1989, p. 39).

Estes painéis foram mandados executar pelo pároco local em 1949 e trata-se de reproduções de gravuras vulgares, sem grande qualidade estética, que não estão assinadas e das quais não foi possível saber a autoria ou o local de fabrico. O edifício foi classificado como de “Interesse Público” em 1986.

Capela da Senhora da Saúde

Esta singela capela, localizada na zona oriental da cidade do Porto, na Rua do Heroísmo, começou a ser edificada no início do século XIX, mais precisamente no ano de 1809, tendo sofrido algumas obras e alterações posteriormente, em 1815 e 1869 (Brochado, 1989, p. 41).

Sobre a porta principal possui uma inscrição onde pode ler-se que foi aberta ao culto no ano de 1810. Por vezes é designada por capela do Senhor do Padrão e da Piedade. O templo é de graciosas proporções, bastante despojado de adornos e possui características marcadamente neoclássicas.



Fig. 62 - Capela de Nossa Senhora da Saúde, edificada em 1810.

Os azulejos que revestem a totalidade da fachada aparentam ser coevos da construção do edifício. Trata-se de azulejos de desenho azul forte sobre fundo branco, com padrão simples de motivos florais, bastante vulgar na época, mas de belo efeito plástico. Os dois painéis figurativos que a fachada ostenta são de fabrico recente, tendo sido executados na oficina “Azulejos Artísticos”, em Vila Nova de Gaia em 1982.

Trata-se de imagens vulgares, retiradas de gravuras populares, representando os padroeiros da capela e encontram-se bastante desenquadrados no conjunto, já que a coloração de azul é de um tom bastante diferente da dos azulejos originais e a própria forma como estão representadas as figuras é completamente anacrónica.

Capela de S. Crispim e S. Crispiniano

Segundo Alexandrino Brochado, a capela de S. Crispim, que se localiza ao cimo da rua de Santos Pousada, no Porto, foi começada a construir no ano de 1876, tendo as obras terminado em 1878 (Brochado, 1989, p. 47).

É um edifício modesto, de feição neoclássica, mas de carácter invulgar devido à sua configuração, sobretudo pela localização central da torre sineira.

Também a fachada é bastante “sui generis”, sobretudo por se encontrar totalmente revestida de azulejos polícromos, de padrão geométrico,



Fig. 63 - Aspecto da fachada da capela de S. Crispim (1878), revestida de azulejos policromos do séc. XX (1922).



Fig. 64 - Detalhe dos azulejos de revestimento da Capela de S. Crispim (1922).

combinado com motivos florais, algo semelhantes aos existentes na Capela de Nossa Senhora do Socorro, na Lapa.

Os azulejos são da Fábrica do Carvalhinho e datam de 1922⁴.

4 FILIPE, Ana. In: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=27406.

O interior também detém alguns azulejos, tendo a capela-mor sido revestida em 1981 com material proveniente da fábrica “azulejos Castelo de Pombal”.

Esse conjunto é pontuado por quatro painéis representando temas religiosos assinados por F. Gonçalves

Capela de Santa Anastácia da Foz do Douro

Esta capela de modestas proporções aparenta ter sido alvo de várias remodelações e modificações ao longo do tempo.

O que sobressai numa primeira observação é o seu carácter neoclássico, podendo dizer-se que, na sua configuração actual, é este o estilo predominante.

De facto e segundo Alexandrino Brochado, “provavelmente entre os anos de 1870-81 a autoridade Eclesiástica da Diocese do Porto não achando bem que esta capela tivesse por patrona a Mártir Santa Anastácia ordenou que Nossa Senhora da Piedade fosse colocada no lugar central onde estava a imagem de Santa Anastácia e esta fosse colocada no lugar de Nossa Senhora da Piedade, passando então a capela a ser designada por Capela de Nossa Senhora da Piedade.” (Brochado, 1989, p. 43).

Este pode assim ter sido o motivo para algumas obras e alterações que poderão ter sucedido nessa época e explicar, portanto, a actual configuração



Fig. 65 - Capela de Santa Anastácia, ainda antes de terem sido retirados os azulejos de revestimento. Foto in: BROCHADO, Alexandrino, *O Porto e suas igrejas azulejadas*, Porto, Livraria Telos Editora, 1989, p. 42.



Fig. 66 - Capela de Santa Anastácia na actualidade, já sem o revestimento azulejar.

e aspecto do templo, o qual, no entanto, se encontra já documentado desde o século XVI.

No início dos anos 80 os azulejos revestiam ainda a totalidade da fachada deste edifício e aparentavam ser de meados do século XIX, devendo ser portanto da mesma data dessas possíveis obras. Tratava-se de azulejos de padrão, em que predominavam os motivos florais, pintados a azul sobre fundo branco, como era usual na época.

Após recentes obras de “reabilitação” os azulejos foram retirados, tendo a fachada sido rebocada e pintada de branco.

No interior também é possível ver ainda alguns azulejos, de desenho geométrico, nas cores castanho e azul claro que deverão datar também de meados do século XIX.

Capela do Senhor da Boa-Nova

Este pequeno templo localiza-se na rua de D. Manuel II, em frente aos jardins do Palácio de Cristal e é também conhecido por Capela do Senhor Jesus da Boa-Nova e Capela da Torre da Marca.



Fig. 67 - Fachada principal da Capela do Senhor da Boa-Nova, totalmente revestida de azulejos de padrão (Séc. XIX).

Na sua singeleza e contenção de proporções, não ostenta qualquer tipo de adorno para além dos dois pináculos piramidais que definem os cunhais e os elementos construtivos, nomeadamente o frontão com o óculo central que sublinha as duas águas da cobertura, definem as suas linhas neoclássicas.

Aparenta ser um edifício de construção oitocentista, de meados do século, não tendo sido possível apurar se existiria alguma outra construção pré-existente.

Os azulejos que revestem a totalidade da fachada são, seguramente, do mesmo século, pois detêm todas as características dos azulejos da época pelo que deverão ser coevos da construção da pequena capela. Os motivos que são retratados nos azulejos de padrão, bastante comuns em meados do século XIX, são de carácter religioso apresentando um desenho de base geométrica onde se integram símbolos da igreja como a cruz e o cálice, emoldurados por motivos florais (Brochado, 1989, pp. 48-49).

Por vezes este pequeno templo é referido, erradamente, com a designação de “Capela do Senhor da Boa-Morte” (Guimarães, 1989, p. 91).

Recentemente os azulejos da fachada foram restaurados, embora de forma sofrível, tendo-se substituído parte do pano de revestimento da

fachada por outros de igual desenho, embora sem o cuidado necessário no acerto da cor e do fundo.

Igreja de Nossa Senhora do Terço

A Igreja de Nossa Senhora do Terço é um edifício de meados do século XVIII, de características barrocas tardias e que inclui já elementos rococó, possuindo alguns pontos de contacto com a arquitectura de Nicolau Nasoni, havendo mesmo historiadores que defendem a participação deste célebre arquitecto na sua construção. Começou a ser edificada em 1756 e as obras só terminariam em 1775.

A igreja está inserida num edifício maior, aparentemente de construção um pouco mais tardia, localizado do lado nascente e cuja fachada se encontra revestida por azulejos monocromáticos e de padrão geométrico, numa tonalidade de azul forte.

A torre sineira, que se encontra do lado poente, aparenta também ser de construção posterior e possui azulejos desse mesmo tipo.

A fachada da igreja encontra-se revestida por azulejos de padrão de motivos florais, também monocromáticos. Trata-se em ambos os casos de



Fig. 68 - Igreja de N.ª Sra. do Terço (1756-1775). O revestimento azulejar deverá ser do séc. XIX, tanto na Igreja como no edifício contíguo.

azulejos do final do século XIX. O interior possui também revestimento de azulejos da mesma época, embora de tipo diferente, neste caso são azulejos de relevo, monocromáticos, mas em amarelo, sendo este um tipo de azulejo muito utilizado nos edifícios do século XIX do Porto e provenientes da Fábrica de Cerâmica das Devezas.

Este tipo de azulejo pode ser encontrado também no interior de outras igrejas do Porto, como por exemplo: Nossa Senhora da Esperança, S. Nicolau e Capela-mor da Igreja da Misericórdia. (Brochado, 1989, p. 33).

Igreja de Nossa Senhora dos Anjos

Esta pequena igreja, localizada na rua dos Bragas, reflecte bem, devido ao seu carácter eclético, a arquitectura de finais do século XIX.

É um templo de modestas proporções, de planta longitudinal, composto por nave, capela-mor e sacristia. A fachada principal é dividida horizontalmente, em dois panos revestidos por diferentes tipos de azulejos em que predomina a côr azul. A estrutura é em cantaria de granito da região, sendo este aparente nos cunhais e nas molduras dos vãos.

Também os dois tipos azulejos de padrão usados são típicos de final do Séc. XIX, pelo que estamos em crer que serão coevos da edificação do templo. Sobre esta igreja podemos ler na página do “Património Cultural”:



Fig. 69 - Fachada principal da Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, de final do Séc. XIX, revestida com dois tipos de azulejo de padrão, aparentemente da mesma época.

“Estrutura em cantaria de granito revestida com azulejos na fachada principal, e rebocada e pintada de branco nas restantes; muros, colunas, molduras dos vãos, cunhais, cornijas, frisos e alpendre em cantaria de granito aparente; paredes interiores rebocadas e pintadas de branco; pia baptismal e pias de água benta, colunas em cantaria de granito; portas de madeira pintada; pavimento em soalho de madeira e em lajes de granito; retábulos laterais, retábulo-mor, púlpito e apainelados em talha policroma e dourada; vãos com vidros policromos; grades em ferro; cobertura de telha⁵.”

Igreja Evangélica Metodista do Mirante

Igreja construída em 1877, inaugurada a 25 de Março desse mesmo ano.

“Planta longitudinal composta pela igreja e edifícios de apoio, localizados a O. e N. (...) Volumes escalonados com coberturas diferenciadas, em telhados de quatro águas nos edifícios anexos e duas, com pendente acentuado, na Igreja. Está composta por dois pisos, apresenta alçado principal, em empena triangular, orientado a S., revestido de azulejos decorativos azuis e dourados



Fig. 70 - Fachada principal da Igreja do Mirante, Porto (1877). Um dos primeiros exemplares a utilizar o azulejo de revestimento exterior como complemento da arquitectura.

5 In: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=23940.

sobre fundo branco, enquadrado por pilastras graníticas simples, rematado por cornija saliente de moldura dupla, definido por três níveis de registo. O primeiro é marcado ao eixo por portal avançado, emoldurado a cantaria de granito rematado por arco apontado, vencido por degrau, ladeado por frestas de composição idêntica ao portal; o segundo define-se pela presença de duas frestas geminadas, emolduradas, intercaladas na parte superior por pequeno óculo, enquadradas por inscrições; o último, é marcado por óculo central antecedido pela inscrição “Igreja Evangélica”. Alçados laterais rebocados e pintados de branco, rasgados por igual número de vãos ao nível do segundo piso, sendo o alçado O. adossado e o E. separado do edifício contíguo por corredor estreito. Alçado posterior adossado às construções posteriores, sendo visível pequeno óculo junto do vértice da empena⁶.”

Trata-se de um dos primeiros edifícios a utilizar o revestimento azulejar exterior como complemento da arquitectura. Os azulejos decorativos, policromos, sublinham as aberturas e o desenho do próprio alçado, conferindo-lhe uma característica neo-manuelina, ao gosto romântico da época

Igreja Paroquial de Mafamude, Gaia

Trata-se de uma igreja do Séc. XIX que substitui uma anterior de fundação medieva. A construção detém características neoclássicas, mas com integração de elementos do barroco tardio. Os azulejos, de padrão, de belo efeito cromático, detém motivos florais, nas cores azul e branco e que revestem a fachada, aparentam datar de meados do Século XIX.

Trata-se de um templo “de planta rectangular composta por nave, capela-mor, anexos e torres sineiras, tendo coberturas interiores diferenciadas em falsas abóbadas de berço, com alguns elementos decorativos em estuque, com destaque para a decoração figurativa das lunetas da capela-mor. (...) A fachada principal é do tipo fachada harmónica, com corpo central rematado em frontão triangular, com os vãos rasgados em eixo, composto por portal e janelão, ambos com altas molduras e cornijas contracurvas, de gramática tardo-barroca; encontra-se revestida a azulejo de padrão azul e branco. As fachadas têm cunhais apilastrados, com invulgares capitéis jónicos, firmados por pináculos, e rematam em frisos e cornijas, as laterais rasgadas por portas travessas, actualmente desactivadas. (...) As paredes laterais (no interior) apresentam revestimento a azulejo, compondo festões e glórias de querubins, que envolvem painéis decorativos⁷.”

6 In: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=27097.

7 In: http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2.



Fig. 71 - Igreja Paroquial de Mafamude, Gaia (Séc. XIX). Revestimento azulejar, de padrão, aparentemente da mesma época.

Quando observado à distância as cores da superfície azulejada adquirem uma uniformidade de um belo tom de azul

Capela de N.ª Sra. da Piedade ou Capela dos Mareantes, Gaia

Trata-se de um templo de modestas proporções, inserido na malha urbana da ribeira de Gaia, localizado mesmo em frente ao rio Douro.

A sua edificação, de estilo maneirista, aparenta datar de meados do Séc. XVII, tendo tido intervenções nos Séculos XVIII e XIX

É constituído por “planta rectangular simples, de espaço único, com cobertura em abóbada de caixotões, escassamente iluminada por óculos nas empenas e pelas janelas em capialço da fachada principal. A fachada principal remata em frontão triangular com os vãos rasgados em três eixos, formados pelo portal, rematado em nicho encimado por frontão, e pelos postigos. As fachadas estão flanqueadas por cunhais apilastrados e rematam em cornijas. Interior com coro-alto de feitura oitocentista, com acesso pelo interior, púlpito no lado do Evangelho, desactivado. Sobre supedâneo em lajeado, o retábulo-mor de feitura mais recente, enquadrado por estrutura arquitectónica maneirista. O retábulo lateral é de talha neoclássica. O interior tem revestimento de azulejo de padrão policromo seiscentista,

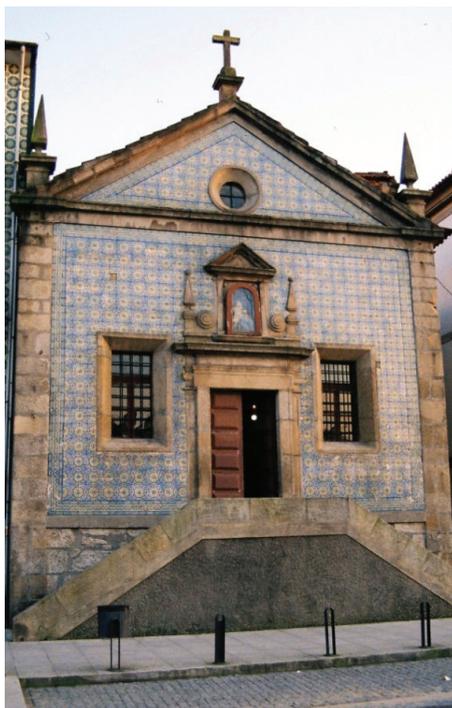


Fig. 72 - Capela de N.ª Sr.ª da Piedade ou dos Mareantes, em Gaia (Séc. XVII). Os azulejos que revestem a fachada aparentam ser também da mesma época.

com apontamentos de talha barroca joanina, nas sanefas, destacando-se as bandeiras da porta da retro-sacristia, espelhadas, reflectindo a luz no interior. A fachada principal é revestida de azulejo de padrão seiscentista, reaproveitado e com deficiências de aplicação.⁸

Igreja de Santa Bárbara/Igreja Paroquial de Coimbrões, Gaia

A Igreja Paroquial de Coimbrões, em Gaia, aparenta ser um edifício de arquitectura neoclássica, de finais dos Séc. XIX. O desenho da fachada é extremamente simples, de composição harmónica, corpo central encimado por frontão triangular e com pórtico encimado por janelão. A torre sineira, do lado esquerdo, apresenta os mesmos princípios compositivos da arquitectura da época.

Os azulejos que revestem todas as superfícies parietais do edifício aparentam ser da mesma data de construção. Trata-se de azulejos de padrão, de motivo floral, mais concretamente um rosetão formado pela conjugação de quatro peças. A cor é no tradicional azul sobre fundo branco, como era usual na época.

⁸ http://monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2.



Fig. 73 - Fachada principal da Igreja de Santa Bárbara, em Coimbra, Gaia. Final do Séc. XIX.

A fachada apresenta dois interessantes painéis, que deverão ter sido executados simultaneamente com os azulejos, pois a tonalidade de azul é muito idêntica. Trata-se de uma figura religiosa, que cremos deverá ser da padroeira do templo, Santa Bárbara.

Infelizmente não nos foi possível aceder ao interior do templo nem obter mais informação sobre o mesmo, nomeadamente sobre o seu interessante revestimento azulejar.

III.2.2. A integração do azulejo na arquitectura

Apesar da explosão de igrejas revestidas de azulejos durante o Séc. XIX, não podemos considerar ainda tratar-se de uma relação “arquitectónica” ou “estrutural”, já que, de uma forma geral, salvaguardando exemplos raros como a pequena Igreja Metodista do Mirante (fig. 70), recobrem-se todas as fachadas indiscriminadamente, não tomando em consideração a sua época ou mesmo as características arquitectónicas próprias dos edifícios.

No entanto os primeiros passos estavam a ser dados e um dos melhores exemplos que podemos observar no Porto de tratamento integral de uma fachada, em que estes estabelecem uma estreita relação com a arquitectura será, seguramente, o edifício dos antigos escritórios da Fábrica de Cerâmica



Fig. 74 - Antigo edifício administrativo da Fábrica de Cerâmica das Devesas na Rua José Falcão, no Porto (1901).

das Devesas, na rua José Falcão n.º 191, no Porto, também chamado de “Casa Mourisca”.

Trata-se, segundo Agostinho Guimarães, de um edifício supostamente projectado por José Joaquim Teixeira Lopes em 1901, sendo os azulejos das fachadas também de sua autoria (Guimarães, 1989, p. 151) constituindo seguramente um dos exemplos mais paradigmáticos de revivalismo da arquitectura hispano-árabe a nível nacional e também, como referimos, um dos que melhor estabelece relação entre o azulejo e a arquitectura enquanto um todo.

Será de referir que Teixeira Lopes era, com o seu sócio António de Almeida Costa, dono da fábrica de cerâmica das Devesas, que era na época uma das maiores e mais importantes fábricas de cerâmica, sobretudo de azulejos para a construção, da região do Porto.

Este edifício da rua José Falcão faz ligação com um outro na rua da Conceição n.º 61, que detém também um assinalável conjunto de azulejos, mas bastante mais pobre, chegando inclusive a ser um pouco “kitsch” no seu exacerbado ecletismo, em que se misturam elementos barrocos, neo-árabes e Arte Nova.



Fig. 75 - Detalhe dos primorosos azulejos em relevo da fachada do edifício da Rua José Falcão n.º 91, desenhados por José Joaquim Teixeira Lopes (1901).

Existem ainda dois outros edifícios em Gaia, na rua Almeida Costa, próximo das Devesas, que aparentam também ser projecto de Teixeira Lopes e que, seguramente merecem ser mencionados. Um deles, lamentavelmente, encontra-se já bastante desvirtuado por intervenções recentes, restando apenas a fachada original. Esta detém porém um interessante e raro conjunto de exemplares cerâmicos que vale a pena mencionar, desde azulejos de aresta que recriam desenhos hispano-árabes, até elementos soltos que perfazem as colunas e as molduras das janelas, aos raros azulejos de relevo Arte-Nova que rematam o topo. As peças esculturais são também dignas de referência, nomeadamente o rosetão com a efígie dos beneméritos que construíram o edifício e sobretudo a escultura, representando a maternidade, que encima a fachada.

O outro exemplo aparenta ser um simples edifício de habitação também de inspiração neo-árabe, que usa um tipo singular de padrão de azulejo e que vale a pena ser mencionado pelo uso “arquitectónico” que é relevado para os elementos cerâmicos.

Desta forma podemos verificar que é apenas no final do século XIX, início do século XX que o azulejo passa a ser verdadeiramente integrado na arquitectura, sendo também a partir desta época que a intervenção dos arquitectos começa a fazer-se sentir.



Fig. 76 - Edifício na rua Almeida Costa, em Gaia, com características semelhantes ao da rua José Falcão, no Porto, provavelmente também da autoria de Teixeira Lopes. Séc. XIX.



Fig. 77 - Edifício de habitação na rua Almeida Costa, totalmente revestido de azulejos de gramática hispano-árabe, provavelmente executados na vizinha fábrica das Devezas. Séc. XIX.

Aparentemente será também devido a uma suposta proibição imposta pela câmara municipal de Lisboa de inserir azulejos nas fachadas dos edifícios (Velo e Almasqué, 1991, p. 9) que a primeira metade do século XX irá ser mais preponderante na região do Porto.

A evolução do processo de adaptação dos azulejos a edifícios já construídos vai propiciar porém, na transição do século XIX para o século XX, o aparecimento daquilo que soeu chamar-se “fachadas especiais”, geralmente



Fig. 78 - Azulejo de padrão, de características Arte Nova, desenhado pelo Arq. Raúl Lino. Séc. XX. Foto in: MATOS, Maria Antónia Pinto de, *Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa, QuidNovi/INMC, 2011, p. 22.

atribuídas a um só autor, estas sim projectadas propositadamente para o edifício onde se iam integrar, tendo em conta o seu desenho, a sua estrutura ou seja, a própria arquitectura. Estes poderão ser assim considerados, quanto a nós, os primeiros exemplos da integração plena do azulejo na arquitectura.

No entanto, se esta atitude de integrar o azulejo no conjunto arquitectónico como um todo lhe atribuiu uma nova dimensão e constituiu um importante passo na dignificação da arte azulejar, em termos formais e artísticos ela revela-se, infelizmente, na generalidade dos casos sob a forma de revivalismos serôdios e de carácter historicista, que embora executados por pintores de grande qualidade, se limitam a recriar os painéis da época barroca com que se decoravam alguns interiores de edifícios.

Os casos de fachadas Arte Nova revestidos com azulejos do mesmo estilo são, nesta época de início de século, os mais interessantes mas, infelizmente, bastante raros. No Porto são apenas pontuais. Será em Lisboa que se irá inicialmente desenvolver esta forma de produção e onde se podem ver alguns dos mais importantes exemplares deste tipo de revestimento.

Neste caso irá ser preponderante e verdadeiramente precursor o contributo inicial de alguns arquitectos, nomeadamente de Raúl Lino, que projecta e concebe azulejos para as suas próprias obras na região de Lisboa, logo no início do século, entre 1901 e 1906. Também na sua residência, construída em 1914 em Sintra, utiliza azulejos concebidos por ele próprio, estes de geometria austera e de clara inspiração Arte Nova (Pereira, 1991, p. 50). No entanto, a capital, que era então o local “onde se encontra o núcleo mais representativo de azulejos semi-industriais de fachada” (Velo

e Almasqué, 1991, p. 9) e em que durante os anos de “1880-1890, quase todas as casas que se construía, eram azulejadas” (Loureiro, 1962, p. 60), irá confrontar-se com uma crescente perda de protagonismo sobretudo devido a uma proibição camarária que, a partir do final dos anos 20, impedia a colocação de azulejos nas fachadas dos edifícios.

Esta interdição prender-se-ia com questões “estéticas” e de “mau-gosto”, já que o antecedente eram as casas dos emigrantes, considerados burgueses “novos-ricos”, desenraizados duma suposta “tradição cultural” e alheios dos meios artístico-intelectuais da época. No entanto, não foi até ao momento possível encontrar documentos específicos desta interdição (Burlamaqui, 1996, p. 13).

Seja como for, enquanto em Lisboa durante quase três décadas, entre 1920 e 1950 quase não há aplicação de azulejos em exteriores, como revestimento integral de fachadas, na região do Porto, pelo contrário, há uma maior e mais intensa aplicação do azulejo na arquitectura, onde à tradição do revestimento das fachadas, sobretudo das igrejas, por padrões de azulejos azuis e brancos do final do século XIX, vai suceder a aplicação de painéis de azulejos historiados, executados por pintores de renome como se de grandes telas se tratasse, adaptados à arquitectura dos edifícios onde se vão inserir.

Assim, no Porto, o átrio da Estação de caminho-de-ferro de S. Bento, projectada pelo conceituado arquitecto José Marques da Silva, vai conter aquele que é, ainda hoje, o maior conjunto nacional de azulejos num só edifício (Villalobos e Pérez, 2010, p. 52).

Pintados por Jorge Colaço durante mais de uma década (1905-1915), este conjunto é seguramente um dos melhores exemplos da aplicação do azulejo na arquitectura e releva da profícua relação entre os arquitectos e os artistas/ceramistas nortenhos, ajudando a cristalizar esta situação e incentivar o uso cada vez mais intenso do azulejo na arquitectura. Embora possa, sem dúvida, ter influenciado todo um conjunto de obras que se lhe seguiram, trata-se neste caso, porém, de um conjunto de revestimento interior.

Irá até passar a ser usual haver painéis de azulejos nas estações de caminhos-de-ferro que se vão construindo pelo país, sem outra função que não o seu carácter eminentemente decorativo e propagandístico, quase como se de grandes postais ilustrados se tratasse.

De qualquer forma, possivelmente pela influência que estes painéis “historiados” terão alcançado, alguns edifícios, nomeadamente igrejas, passam a integrar o azulejo nas fachadas como um todo, continuando essa tradição de revestimento exterior com azulejos de padrão bicolores (azuis e brancos) que, como referimos, vinha já do século XIX.



Fig. 79 - Detalhe de um painel pintado por Jorge Colaço para a Estação de S. Bento. Arq. Marques da Silva, 1910-1915.

Uma vez que a época barroca é dominante na arquitectura portuense estes novos revestimentos azulejares adoptam essa mesma estética fundindo-se com a arquitectura de tal forma que, embora executados no Séc. XX parecem ser da mesma época de construção dos edifícios onde se inserem, de tal forma que, como afirma Monteiro, “o reforço da vertente barroca do espaço urbano portuense através do azulejo encontra o seu paradigma no revestimento, já tardio (primeiras décadas do Séc. XX), com painéis de temática religiosa nas fachadas das igrejas” (Monteiro, 2001, p. 11).

É pois na cidade do Porto que podemos encontrar alguns dos melhores exemplos deste tipo de aplicação de azulejo em fachadas, como na Igreja do Carmo de Mário Branco segundo desenhos de Silvestre Silvestri (1910), na Capela das Almas de Eduardo Leite (1929) e nas Igrejas dos Congregados (1929) e de St.^o Ildefonso (1932) estas revestidas com azulejos de Jorge Colaço.

III.2.3. As Igrejas azulejadas com painéis figurativos

Igreja do Carmo e das Carmelitas

A data em que as igrejas barrocas do Carmo e das Carmelitas, localizadas na chamada Praça dos Leões, na cidade do Porto, foram revestidas de azulejos não é consensual. Alguns autores, como por exemplo Agostinho



Fig. 80 - Fachadas sul e nascente das igrejas do Carmo e das Carmelitas, no Porto. Os azulejos na fachada nascente (dir.) são da autoria de Silvestre Silvestri/ Mário Branco. Aparentemente é a primeira igreja no Porto a ter uma fachada integralmente revestida de azulejos figurativos (1910-1912). Na igreja das Carmelitas (esq.) os azulejos de padrão que revestem a torre sineira e a cúpula aparentam ser do Séc. XIX.

Guimarães, defendem a data de 1910 (Guimarães, 1989, p. 54), outros, como Alexandrino Brochado, dizem que tal terá sucedido entre os anos de 1911 e 1912 (Brochado, 1989, p. 51).

Seja como for e independentemente de haver essa divergência quanto ao fabrico ou data de revestimento das fachadas, os diversos autores estão de acordo quanto ao que nos parece ser essencial para a questão, que é o facto de ser a primeira igreja do Porto a ser revestida de azulejos figurativos.

O desenho foi concebido por Silvestre Silvestri, tendo a pintura sobre azulejo sido executada por Mário Branco. Estes autores trabalhavam já em conjunto na época e algumas obras que entretanto haviam levado a cabo na cidade, como o revestimento parcial da fachada de um edifício no Largo de S. Domingos em 1906, poderão ter chamado a atenção para o seu trabalho, levando a pensar na possibilidade de uma melhor adequação dos azulejos às características acentuadamente barrocas dos edifícios.

O trabalho executado na Igreja do Carmo acabaria por constituir uma referência e tornou-se rapidamente um modelo para o revestimento azulejar de outros edifícios na cidade e na região. De facto trata-se de uma obra susceptível de gerar um impacto bastante grande, devido às suas



Fig. 81 - Fachada do edifício do Largo S. Domingos, no Porto, da autoria de Silvestre Silvestri/Mário Branco, 1906.

características, já que à sua relativa inovação de revestir uma fachada de um edifício com azulejos figurativos, se alia também o seu carácter monumental. O painel que ocupa a totalidade da fachada nascente da Igreja do Carmo é, de facto, o maior na cidade e o seu posicionamento face à rua e à própria praça onde a Igreja se insere dão-lhe um destaque bastante pronunciado e chamam a atenção do mais incauto transeunte.

Malgrado as características anacrónicas do trabalho, já que na época em que os azulejos foram executados o mundo assistia ao despoletar do Movimento Moderno e aos últimos momentos da Arte Nova, o painel possui características revivalistas e românticas, imitando os trabalhos de azulejaria do período joanino, do século XVIII, retratando cenas religiosas. Malgrado este anacronismo, dizíamos, a obra enquadra-se perfeitamente no edifício em que se insere, já que o mesmo data precisamente dessa mesma época (1756-1792), sendo obra do pintor e arquitecto José de Figueiredo Seixas, discípulo de Nicolau Nasoni.

O aspecto mais interessante, porém, nesta obra, quanto a nós e relativamente à temática em questão, prende-se com a integração do revestimento azulejar na própria arquitectura, já que este é um dos primeiros exemplos em que o azulejo se adequa perfeitamente à obra arquitectónica e em que esta é valorizada pelo mesmo, adquirindo o azulejo a totalidade das suas capacidades expressivas e plásticas ao mesmo tempo que mantém as suas características funcionais como material de construção. Os azulejos

terão sido executados em Vila Nova de Gaia, nas fábricas da Torrinha e de Senhor d'Além (Brochado, 1989, p. 51).

Capela das Almas

A pequena Capela das Almas é um modesto templo construído em finais do século XVIII. Embora detentor de alguns elementos pós-barrocos reveste-se já, sobretudo, de características neoclássicas. Localiza-se no gaveto formado pelas ruas de Santa Catarina e Fernandes Tomás, no Porto.

O edifício foi totalmente revestido de azulejos figurativos em 1929, os quais são da autoria de Eduardo Leite (Brochado, 1989, p. 84).

Foi o primeiro templo religioso da cidade a ser totalmente revestido pelo exterior a seguir à Igreja do Carmo, havendo um hiato bastante grande no espaço temporal que medeia entre os revestimentos dos dois templos.

Não nos podemos esquecer, porém, que uns anos antes, em 1915, o átrio da recém-inaugurada estação ferroviária de S. Bento, da autoria do grande arquitecto portuense Marques da Silva, havia sido totalmente revestido de azulejos figurativos, da autoria do pintor Jorge Colaço, naquele que é, ainda hoje o maior conjunto de azulejos do país, num só edifício (Villalobos e Pérez, 2010, p. 52). À semelhança do que sucede com a Igreja do Carmo os azulejos



Fig. 82 - Capela das Almas. Porto, Séc. XVIII. Os azulejos são da autoria de Eduardo Leite e foram colocados em 1929.

da Capela das Almas são de inspiração revivalista e têm a época joanina como modelo. Também de igual modo os temas, que versam a eucaristia (fachada principal) e a vida de S. Francisco de Assis e Santa Catarina (fachada lateral) (Guimarães, 1989, p. 86), são retratados de forma teatral, à maneira barroca e tem cenas religiosas como motivo principal, enquadradas por uma grande profusão de elementos decorativos típicos da época barroca (volutas, grinaldas, anjos, folhas de acanto, florões, etc.) os quais emolduram as cenas e estabelecem a relação com os elementos arquitectónicos. O resultado, porém, é bastante impressionante, o que fez com que este templo, embora de pequenas dimensões tenha alcançado autêntico estatuto de ex-libris e tenha mesmo ultrapassado em fama e apreciação outros mais antigos e de maior envergadura.

Possui 15497 azulejos, monocromáticos, ostentando um belo tom de azul, os quais ocupam uma área de cerca 360 m² (Brochado, 1989, p. 87), conferindo ao pequeno templo um carácter monumental que as suas dimensões não possuem.

Igreja do Congregados

No mesmo ano de 1929, em que é azulejada a Capela das Almas, o mesmo sucedeu com a Igreja dos Congregados. Esta é uma das igrejas mais centrais do Porto e ainda hoje é muito frequentada.

Trata-se de um templo que começou a ser erigido em 1657 e que sofreu algumas alterações ao longo do tempo, já que demorou muito tempo a ser construído (Brochado, 1989, p. 56) e que foi vandalizado aquando das lutas liberais, no princípio do século XIX. Terá posteriormente sofrido as alterações que lhe dão o aspecto exterior actual de templo de características neoclássicas, já que foi aberto ao culto novamente em 1836.

O edifício, devido à sua colocação central no tecido urbano da cidade, encontra-se completamente inserido no casario existente, apenas sendo possível perceber pelo exterior a sua fachada. Estas características terão feito, seguramente, com que fosse tomada a opção de beneficiar a sua fachada e esta acabaria por ser também azulejada.

Os azulejos são então idealizados por Jorge Colaço, o mesmo pintor que anos antes havia revestido completamente de azulejos o monumental átrio da estação de S. Bento, como já foi atrás referido. A proximidade dos dois edifícios também terá influenciado esta opção. Os azulejos foram pintados por F. Mendes de Oliveira e executados na Fábrica Antunes, do Porto (Guimarães, 1989, p. 54).

Os painéis, de grande qualidade artística e pictórica, encontram-se muito bem inseridos na composição da fachada, preenchendo os vãos e



Fig. 83 - Fachada actual da Igreja dos Congregados (1836). Azulejos criados por Jorge Colaço e pintados por Jorge Colaço e F. Mendes de Oliveira colocados em 1929.

relacionando-se harmoniosamente com os mesmos, percebendo-se que houve uma grande preocupação quanto à inserção arquitectónica. Trata-se de painéis hagiográficos representando cenas da vida de Santo António, padroeiro desta igreja. São azulejos monocromáticos, executados num belo tom de azul, à excepção dos que emolduram os três janelões centrais, nos quais foram usados azulejos amarelos, lisos. As côres dominantes fazem lembrar os azulejos seiscentistas.

Capela de Fradelos

Também no mesmo ano de 1929 foram azulejadas as fachadas da Capela de Fradelos.

Trata-se de um modesto templo de características pós-barrocas, de nave única, cuja construção inicial data de 1804, encontrando-se nessa altura na periferia da cidade.

Terá sido reedificada em 1890, segundo os padrões da arquitectura neoclássica⁹.

9 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5533.



Fig. 84 - Fachada principal da Capela de Fradelos (1890). Revestimento azulejar em 1929. Detém, no interior, painéis notáveis de Jorge Colaço, datados de 1931.



Fig. 85 - Capela de Fradelos (1890). Fotografia do início do Século XX, ainda antes de ser revestida de azulejo. Foto in: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5533.



Fig. 86 - Aspecto do interior da Capela de Fradellos, com azulejos de Jorge Colaço, datados de 1931.

O revestimento azulejar exterior é singelo e de decoração pouco profusa. Esta é constituída essencialmente por elementos florais, nomeadamente grinaldas e rosetões que pontuam alguns dos elementos arquitectónicos e estruturais, não sendo suficientes para esbater o fundo branco que prevalece como dominante.

A pintura dos motivos ornamentais é monocromática, no tradicional azul sobre fundo branco, e a figuração apenas surge em duas modestas imagens que ladeiam o pórtico principal, as quais aparentam ser cópias de gravuras da época, representando S. José e Nossa Senhora.

Pelo que se encontra numa legenda num dos painéis da entrada o revestimento azulejar exterior terá sido executado na fábrica do Carvalhido. As construções laterais da capela também se encontram revestidas de azulejos, mas neste caso de padrão, com delicados motivos geométricos pintados a azul sobre o fundo branco predominante.

Embora contrariando a opinião mais comum, cremos que a decoração exterior se adapta bem ao carácter simples e despojado da construção.

No entanto, estamos de acordo quanto à ideia generalizada de que os azulejos mais interessantes deste templo estão no seu interior.

De facto, revestem internamente esta capela painéis notáveis da autoria de Jorge Colaço, que vale a pena ver. Estes painéis terão sido executados na fábrica Lusitana, de Lisboa, durante o ano de 1931¹⁰.

Segundo a opinião de Alexandrino Brochado (1989, p. 59) e também de Agostinho Guimarães (1989, p. 90), os dois painéis que se encontram na capela-mor serão mesmo dos melhores exemplos do que se pode encontrar a este nível em toda a cidade do Porto.

Igreja de Santo Ildefonso

A Igreja de Santo Ildefonso, foi construída em 1739 e é um dos templos mais emblemáticos da cidade do Porto, encontrando-se no eixo visual definido pelas ruas dos Clérigos e Trinta e um de Janeiro.

Trata-se de uma edificação em que predominam características barrocas e maneiristas.

A igreja foi azulejada no ano de 1932 com painéis figurativos diversos que representam momentos da vida de Santo Ildefonso, o seu padroeiro, bem como cenas eucarísticas e do Novo Testamento (Brochado, 1989, p. 64).



Fig. 87 - Fachada principal da Igreja de Santo Ildefonso 1710-1720. Revestimento azulejar da autoria de Jorge Colaço aplicado em 1932.

10 http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5533.

O desenho dos azulejos é da autoria de Jorge Colaço e segue a linha que este havia traçado três anos antes para a Igreja dos Congregados.

O revestimento azulejar é um conjunto monumental de cerca de 11000 azulejos cuja referência formal se inspira nos painéis da época joanina, quase exclusivamente monocromáticos, num azul de belo efeito, embora por vezes exista nas cercaduras que emolduram as cenas principais o tom de amarelo usado nos azulejos seiscentistas.

Os azulejos de Colaço interligam-se bastante bem com a estrutura arquitectónica pré-existente e, independentemente do seu anacronismo, contribuem de sobremaneira para o seu enriquecimento. De facto já não é possível imaginar o que seria esta igreja sem o seu revestimento de azulejos.

Igreja do Sagrado Coração de Jesus do Carvalhido (antiga Igreja Paroquial)

Trata-se de um templo setecentista, de características eminentemente barrocas e rococó. A igreja foi azulejada exteriormente em 1944 e é uma das últimas igrejas da região do Porto a ser revestida com este tipo de azulejos figurativos de carácter revivalista e romântico.

Embora o resultado final seja bastante interessante, sobretudo pelo tom azul vivo que lhe confere o revestimento e pela qualidade da própria



Fig. 88 - Igreja setecentista do Sagrado Coração de Jesus do Carvalhido. Fachada principal com o revestimento azulejar de 1944.

pintura, os azulejos que revestem este edifício não são muito relevantes sob o ponto de vista artístico já que os motivos, representando cenas religiosas, são retirados de gravuras vulgares da época, enquadradas por molduras e guarnições de tipo barroco.

Segundo Alexandrino Brochado (Brochado, 1989, p. 70) terão sido executados na Fábrica de Águeda.

O interior acabaria também por ser azulejado com painéis figurativos, embora posteriormente, durante o ano de 1949.

Segundo os autores consultados a execução destes painéis deve-se a F. L. Pereira que, à semelhança do que se passa no exterior, se limitou a copiar e gravuras e estampas vulgarizadas da época.

Igreja Paroquial de S. Mamede de Infesta

A Igreja Paroquial de S. Mamede de Infesta é um templo singelo e de modestas proporções. No entanto chamou-nos a atenção o carácter despojado da sua fachada azulejada, em que os motivos ornamentais, a azul, apenas salientam a concepção arquitectónica, em que predomina o azulejo branco, ao contrário da generalidade das igrejas observadas.



FIG. 89 - Fachada principal da Igreja Paroquial de S. Mamede de Infesta (1866). Os azulejos aparentam ser do Séc. XX.

A página do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), descreve assim o edifício:

“Planta longitudinal, composta por nave e capela-mor rectangulares sem coincidência exterior / interior. Disposição horizontal das massas, volumes articulados, coberturas diferenciadas em telhados de águas na igreja e dependências anexas. A fachada principal orientada a E., integrando torre sineira central, organizada em três panos divididos por pilastras com embasamento pouco proeminente. Apresenta três registos correspondendo aos níveis da nave, coro-alto e torre. No plano central abre-se porta de verga curva sobrepujada por cornija saliente e encimada por janelão rectangular. Os panos laterais são marcados por janelões de verga em arco pleno encimados por cornija e janelas de verga recta e bandeira inferior de cantaria ao nível do coro-alto. Sobrepuja o corpo da igreja cornija, que no pano central forma arco abatido, e platibanda em cantaria com urnas nos cunhais e remate em curva entre estes e a torre. Esta tem relógio circular e é coroado por coruchéu piramidal. A fachada é revestida a azulejos brancos, com decorações e registos azuis também em azulejo. Fachadas laterais e posterior em alvenaria rebocada. No interior, endonártex criado pela torre. Coro-alto sobre arco abatido com balaustrada de madeira e acesso por escadaria do lado da Epístola. A iluminação é feita por janelões laterais colocados simetricamente na nave e clarabóia circular na capela-mor. Altares colaterais dispostos simetricamente e púlpito no lado do Evangelho; lateralmente 2 nichos de moldura decorada em granito aparente albergando Santa Teresinha e Santo António. Arco triunfal pleno sobre pilastras e sobrepujado por sanefa de talha dourada possuindo ao centro medalhão figurando a Santíssima Trindade. Tecto em abóbada de berço estucada com molduras formando caixotões. Capela-mor com 2 nichos colaterais de talha dourada sobre mísulas e encimadas por sanefas de talha e portas também com sanefas de talha. Retábulo-mor amplo de talha dourada com trono central. Cobertura em abóbada de berço com clarabóia circular ao meio¹¹.”

Igreja de S. Mamede de Perafita

Trata-se de um interessante edifício de características barrocas, construído no final do Séc. XVI, provavelmente entre 1592 e 1600, pois que segundo inscrição que se encontra no próprio local, terá sido mandado edificar por D. Jerónimo de Menezes, Bispo do Porto durante essa época.

Será por esse motivo que o templo ostenta na sua frontaria o brasão de armas deste prelado.

A fachada principal encontra-se revestida de azulejos de carácter revivalista, figurativos, colocados provavelmente no final da década de 20, início de 30, do Séc. XX, já que existem registos fotográficos dos anos 20 que mostram o templo ainda com a frontaria despojada do revestimento azulejar.

11 In: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=4977.



Fig. 90 - Fachada principal da Igreja de S. Mamede de Perafita (1592-1600).

Este é de carácter eminentemente decorativo e representa, motivos vegetalistas e imagens e temas religiosos, à semelhança de outras igrejas e templos da região do Porto.

Igreja Paroquial de Rio Tinto / Igreja de S. Cristóvão

É um templo que terá sido construído em 1758, mas que foi profundamente alterado em 1830, apresentando hoje características essencialmente neoclássicas.

Os azulejos que revestem a totalidade da fachada principal aparentam ter sido colocados no Séc. XX. São azulejos de padrão, se côr azul sobre fundo branco, em que pontuam painéis com figuras de santos, sendo os mais interessantes os que integram o frontão. Embora não aparentem ser de excepcional qualidade, pareceu-nos interessante fazer o registo para perceber como o revestimento azulejar das igrejas generalizou-se praticamente em todas as paróquias e territórios vizinhos à cidade do Porto.

Sobre este templo a página do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), diz-nos o seguinte:

“Planta longitudinal composta por nave única e capela-mor rectangular, um pouco mais baixa e estreita, a que se adossa do lado esquerdo sacristia. Volumes escalonados de dominante horizontal, quebrada pelo verticalismo das torres

sineiras da fachada principal. Volumes articulados com coberturas diferenciadas em telhados de duas e quatro águas e em cúpula nas torres sineiras. Fachadas com embasamento proeminente de cantaria, a principal e as laterais das torres sineiras, revestidas a azulejo monocromo azul sobre fundo branco, com painéis decorativos representando as imagens de santos, e as restantes fachadas rebocadas e pintadas de branco. Fachada principal orientada a O., de três panos enquadrados por pilastras toscanas, suportando entablamento. Corpo central rematado em frontão triangular, encimado por cornija e coroado por cruz latina de cantaria sobre plinto. No eixo, portal de verga recta encimada por frontão triangular, saliente, e janela de verga curva que se estende até ao entablamento interrompido e alteado sobre esta. Lateralmente, de forma simétrica, abrem-se quatro janelas engradadas, duas de cada lado, encimadas por painéis de azulejos representando da esquerda para a direita, São Nuno Álvares Pereira, São Cristóvão, São Bento e Santo António¹².”



Fig. 91 - Fachada principal da Igreja de S. Cristóvão, Igreja Paroquial de Rio Tinto, em Gondomar (1830). Azulejos de padrão monocromáticos com painéis com figuras de santos.

Igreja de Santa Marinha. Igreja Matriz de Cortegaça

A Igreja de Santa Marinha ou Igreja Matriz de Cortegaça, como também é conhecida é um edifício notável, sobretudo pelo seu revestimento azulejar e encontra-se classificada como Conjunto de Interesse Público (CIP) pela

12 http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=22701.

Portaria n.º 174/2013, publicada em Diário da República, 2.ª série, n.º 67, de 5 de Abril de 2013¹³.

Segundo a página da Direcção Geral do Património Cultural:

“A edificação da actual igreja de Santa Marinha, matriz de Cortegaça, que veio substituir uma outra de época anterior, foi iniciada em 1910 e concluída em 1918 sob projecto de Manuel Soares de Almeida (Cf. Processo de Classificação, IPPAR/DRC). Trata-se de um imponente templo, com fachada principal flanqueada por torres rematadas por coruchéus. O pano central é marcado pela abertura do portal de verga recta, que se liga ao janelão superior, com balaustrada e frontão triangular, terminando num amplo frontão coroado por três esculturas - Santa Marinha, a quem o templo é dedicado, encontra-se ao centro, com S. Miguel à direita e S. Martinho à esquerda. Todo este alçado foi revestido por azulejos azuis e brancos, com motivos decorativos e arquitectónicos que equilibram e enquadram os vãos existentes. As representações figurativas são referentes a S. Pedro e a S. Paulo, a S. João Bosco e a S. Francisco de Assis, ao Coração de Jesus e ao Coração de Maria.

No interior, o retábulo-mor exhibe um painel com Cristo Ressuscitado, as imagens de Santa Marinha e São Miguel. O tecto da capela-mor apresenta pinturas dos quatro Evangelistas.

A igreja foi depois objecto de outras campanhas, entre as quais se destaca a realização de dois altares e, em 1956, a construção de um novo baptistério onde se inclui um painel de azulejo com a figuração do Baptismo de Cristo. Sensivelmente na mesma época foram aplicados dois painéis de azulejo na capela-mor. O revestimento azulejar do exterior da igreja matriz de Cortegaça inscreve este templo na tendência que, desde o século XIX, se manifestou de forma particular na região de Ovar, onde boa parte das fachadas dos imóveis foram revestidas por azulejos.

A presente classificação inclui ainda os jazigos do Cemitério Velho, situado ao lado da igreja. Executados entre o final do século XIX e o início da centúria seguinte, caracterizam-se pela utilização de um vocabulário revivalista, destacando-se pelo trabalho escultórico das suas cantarias, pelos gradeamentos em ferro forjado e, também, pelo recurso ao revestimento azulejar, configurando um conjunto de grande homogeneidade. (RC)”

Será de referir que o revestimento azulejar da fachada foi efectuado entre 1921 e 1923¹⁴, período em que, na cidade do Porto se revestiam algumas das suas mais icónicas igrejas azulejadas. Como vimos anteriormente a Igreja do Carmo havia sido a primeira igreja do Porto a ser revestida de azulejos figurativos, entre 1910 e 1912, o que acabaria por constituir-se como uma referência e modelo para o revestimento azulejar de outros edifícios tanto

13 <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/10705228/>.

14 https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Santa_Marinha_de_Cortegaça.



Fig. 92 - Fachada principal da Igreja de Santa Marinha de Cortegaça (1910-1918). Azulejos de padrão monocromáticos com painéis com representações figurativas de Santos.

na cidade como na região. Simultaneamente, e não de somenos importância para a divulgação deste gosto, em 1916 era concluído o revestimento azulejar do átrio da Estação de S. Bento.

Igreja Paroquial de Válega ou Igreja de Nossa Senhora do Amparo

Para encerrar este capítulo sobre as igrejas azulejadas não poderíamos deixar de fazer referência a este templo verdadeiramente singular. De facto trata-se do único templo religioso que conhecemos revestido por azulejos figurativos policromos.

A igreja, sem deter características arquitectónicas de grande relevo é, ainda assim um edifício interessante, de agradáveis proporções, que terá sido iniciado em meados do Século XVIII (as fontes dividem-se entre 1746 e 1756) e terminado apenas mais de um século depois. Podemos verificar que, de facto existem alguns elementos característicos da época barroca, mas que a sua linguagem predominante é já a do vocabulário neoclássico. De qualquer forma, o que verdadeiramente chama a atenção neste edifício é o revestimento integral da sua fachada com azulejos de várias cores representando cenas bíblicas e da eucaristia e que nos faz imediatamente



Fig.93 - Fachada principal da Igreja de Nossa Senhora do Amparo de Válega, no concelho de Ovar (Séc. XVIII)). Azulejos de padrão polícromos com painéis hagiográficos e com figuras de santos.

lembrar o pequeno templo da Igreja Evangélica Metodista do Mirante, no Porto, mas desta feita com figuras e ainda mais exuberante.

Estes azulejos terão sido executados entre 1959 e 1960 na Fábrica Aleluia de Aveiro, facto que é referido em várias fontes, inclusive na própria página da internet desta fábrica¹⁵, não sendo, no entanto, referido nunca o nome do seu autor ou autores.

Na Wikipedia podemos ler que: “Entre 1959 e 1960 teve lugar a campanha patrocinada por António Maria Augusto da Silva, comendador da Ordem de Benemerência, que compreendeu o revestimento por placas de mármore das paredes interiores da capela-mor, do sub-coro e dos lambris gerais, o revestimento na fachada principal nas paredes interiores da nave e na parte superior do arco triunfal, com azulejos polícromos figurados da Fábrica Aleluia, de Aveiro, e os vitrais das janelas assinados por S. Cuadrado, de Madrid¹⁶.”

No entanto também no interior podemos encontrar interessantes conjuntos de azulejos, nomeadamente os “do painel de azulejos figurando a

15 <https://aleluia.pt/project/igreja-de-valega/>.

16 https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Paroquial_de_Válega.

Senhora do Amparo, no topo externo da capela-mor, assinados pelo atelier de Jorge Colaço e executados pela Fábrica Lusitânia, em Lisboa.¹⁷ Valerá a pena relembrar aqui que Jorge Colaço foi o notável autor do revestimento azulejar do átrio da Estação de S. Bento.

Por último caberá ainda referir que os alçados laterais e posterior foram revestidos em 1975 com azulejos da mesma Fábrica Aleluia, desenhados pelo arquitecto Januário Godinho¹⁸, embora a solução não nos pareça particularmente feliz.

17 Idem.

18 <https://panorama360.pt/item/igreja-de-valega/>.

IV. | ARTE NOVA E “ART DÉCO”

IV.1. Arte Nova e Art Déco na região do Porto

Na região do Porto o movimento Arte Nova teve uma expressão que poderemos considerar pouco significativa, sobretudo ao nível da arquitectura. Este modo de expressão artística, que apareceu no centro da Europa na transição do século XIX para o século XX (1893-1905), proclamava um corte radical com o passado, esquecendo completamente os chamados “estilos históricos” ou “revivalistas” (neo-gótico, neo-renascentista, neo-árabe, etc.) e defendia uma nova forma capaz de responder às exigências e solicitações da vida contemporânea de então.

Assim, por estes mesmos motivos, o movimento Arte Nova é geralmente considerado um precursor do designado Funcionalismo e do próprio Movimento Moderno. Em termos estéticos este movimento procura a natureza como motivo inspirador, tomando as formas orgânicas e naturais como elementos decorativos preponderantes.

“Era principalmente um novo estilo de decoração, baseado em padrões lineares de curvas sinuosas que frequentemente sugerem lírios aquáticos. O seu antepassado é a ornamentação de William Morris. Relaciona-se também como os estilos de artistas como Gauguin, Beardsley e Munch” (Janson, 1984, p. 705).

À exuberância das cores, das formas, e das linhas sinuosas e arredondadas, aparece também frequentemente associada a imagem feminina. A Arte Nova aparenta, no entanto, ser extremamente importante para a tradição da aplicação do azulejo na arquitectura e embora se tenha desenvolvido tardiamente no azulejo português este movimento irá constituir, segundo as palavras de João Pedro Monteiro, “um contraponto cosmopolita às correntes estéticas dominantes” (Monteiro, 2001, p. 45).

Na arquitectura os exemplares Arte Nova existentes no Porto são raros e modestos, sendo que a aplicação dos azulejos em edifícios, nesta época, é também bastante limitada, acontecendo ainda que o uso do azulejo de feição Arte Nova raramente coincide com os edifícios mais paradigmáticos ou interessantes.



Fig. 94 - Edifício ao gosto “Beux-Arts” na rua Alexandre Braga, no Porto. Revestimento a azulejos de lingote e elementos decorativos Arte Nova. Final do Séc. XIX, início do Séc. XX.

Desta forma, teremos que procurar em construções algo vulgares, de gosto de fim-de-século, geralmente ao estilo “Beux-Arts”, para encontrarmos, na cidade, alguns genuínos azulejos Arte Nova.

Embora este movimento nunca tenha atingido em Portugal a relevância alcançada noutros países europeus, como em França, Inglaterra ou Países Baixos, parece, contudo ter alcançado na azulejaria um desenvolvimento e preponderância maior do que nas outras artes. Veloso e Almasqué afirmam mesmo que, nesta época, a arte azulejar foi entre todas a que “se desenvolveu de maneira mais original e se revestiu de características mais interessantes” (Veloso e Almasqué, 1991, p. 122).

Podemos também, e por constatação dos vários exemplares observados, generalizar que a utilização do azulejo nos edifícios do início do Movimento Moderno no Porto vai seguir esta tradição desenvolvida durante o período Arte Nova/Art Déco.

Assim, durante esta época, a aplicação do azulejo é geralmente bastante contida, apresentando um carácter muito pontual. A sua aplicação é visível sobretudo em barras e faixas ornamentais, as quais se encontram geralmente a salientar as aberturas, a acentuar a morfologia das próprias construções, a separar os andares ou a fazer o remate das paredes com a cobertura, naquilo que Fernandes Pinto designou de “revestimento representativo” (Pinto, 1994, p. 120).

Podemos assim constatar que, na generalidade dos casos estudados, a intenção do seu uso é nitidamente de carácter decorativo, em se tratando

de azulejos de exterior, ficando a função isolante e impermeabilizante do material relegada para um plano secundário, ou mesmo inexistente.

Infelizmente não são conhecidos, no Porto, nomes de arquitectos ligados ao movimento Arte Nova, e o edifício mais representativo deste movimento no qual são utilizados azulejos Arte Nova será, provavelmente, o da Rua da Alegria n.º 665 [fig. 96].

Nas ruas Duque de Saldanha e Ferreira Cardoso [fig. 95], podem encontrar-se muitos e interessantes conjuntos ornamentais desta época. Mas teremos que avançar um pouco mais para sul, para a cidade de Aveiro, para encontrarmos um arquitecto que adopta uma linguagem claramente "Arte Nova" nos seus projectos e obras, sendo que estas detêm notáveis conjuntos de azulejos e painéis nesse mesmo estilo.

Trata-se do arquitecto Francisco Silva Rocha, cujas obras são ainda hoje bastante desconhecidas do público. De facto vale a pena fazermos um pequeno interlúdio para olhar para a obra deste singular arquitecto português.

O notável conjunto de edifícios que ainda hoje existe em Aveiro e na região limítrofe constituem, sem dúvida, o mais significativo conjunto de edifícios "Arte Nova" existente em Portugal, e não poderemos deixar de estar de acordo com António Cardoso, quando refere que se trata do "mais



Fig. 95 - Painel de azulejos Arte Nova. Rua Ferreira Cardoso, Porto. Final do Séc.XIX, início do Séc. XX.



Fig. 96 - Edifício de e azulejos de características Arte Nova (início do Séc. XX), na Rua da Alegria, Porto.



Fig.97 - Edifício na Rua do Carmo n.º 12, em Aveiro, projecto do arquitecto Francisco Silva Rocha e que foi também a sua residência. Início do Séc. XX.

importante núcleo existente em Portugal, já que, ao contrário do Porto ou de Lisboa, não se limita a algumas manifestações dispersas, mas compreende um número razoável de edifícios com uma linguagem muito específica daquele movimento” (Cruz, 1996, p. 41).

Para além disso, e como referimos anteriormente, quase todos estes edifícios detêm conjuntos notáveis de azulejos e painéis.

Manuel Ferreira Rodrigues refere, a este propósito, que “os painéis de azulejos pintados entre 1900 e 1930, esteticamente identificados com esta corrente (Arte Nova), possuem um sabor local bem patente na mescla de elementos arte nova com os tradicionais dos painéis joaninos, de exacerbado sentimento romântico” (Cruz, 1996, p. 42).

Um dos projectos de Silva Rocha que melhor reflecte a relação entre o azulejo e a arquitectura é, sem dúvida, a casa da Rua João Mendonça [fig. 98]. Neste edifício, completamente revestido de notáveis e invulgares azulejos Arte Nova, estes encontram-se em diálogo directo com as próprias formas



Fig. 98 - Fachada da casa da Rua João Mendonça, em Aveiro. Arq. F. Silva Rocha. Os azulejos participam da composição e da arquitectura. Início do Séc. XX.

arquitectónicas. Os azulejos acentuam e debruam os vãos, estabelecendo uma relação formal e decorativa com o próprio objecto arquitectónico, ao mesmo tempo que funcionam como “pele” e revestimento protector da construção.

José Augusto França refere-se a este edifício, aos seus azulejos e às suas características Arte Nova, da seguinte forma: “A casa da Rua João Mendonça, debruçada sobre a ria, entre alizares e bonitos azulejos róseos, constitui um dos melhores exemplos (da Arte Nova)” (Cruz, 1996, p. 42).

Também o arquitecto José Manuel Fernandes se refere a esta obra nos seguintes termos: “(...) o relevo maior, nos planos estético e arquitectónico, poderá ir para as duas habitações construídas frente ao canal, junto ao Rossio de Aveiro (rua João Mendonça), que se integram numa notável frente urbana, formando quiçá um conjunto que como tal merece classificação (...)” (Cruz, 1996, p. 42).

Este segundo edifício mencionado por José Manuel Fernandes localiza-se um pouco mais à frente, nessa mesma rua, e é actualmente o Museu da Arte Nova de Aveiro. Embora a fachada se apresente despida de qualquer revestimento azulejar detém no seu interior alguns interessantes azulejos Arte Nova, que vale a pena contemplar [fig. 99].

Um outro edifício, da autoria deste mesmo arquitecto merece destaque em Aveiro, não tanto pela sua arquitectura, quanto pelo seu revestimento azulejar. Trata-se da casa na Rua Manuel Firmino [fig. 100], cuja fachada, completamente revestida de azulejos Arte Nova, apresenta quatro painéis em relação directa e equilibrada com os vãos e cujo tema é as quatro estações. Podemos verificar que os elementos azulejares se encontram em sintonia



Fig. 99 - Átrio do Museu da Arte Nova de Aveiro. Arq. F. Silva Rocha. Azulejos do início do Séc. XX.



Fig. 100 - Edifício de habitação na rua Manuel Firmino. Aveiro. Painéis de azulejos representando as quatro estações. Início do Séc. XX . Arq. F. Silva Rocha.

com a concepção arquitectónica e integram a própria linguagem formal do edifício o qual, infelizmente, sofreu recentemente obras de “restauro” que não respeitaram minimamente as suas características, tendo perdido muito do seu interesse enquanto obra de arquitectura.

Os painéis deste edifício, embora com desenho característico da Arte Nova, são executados em tonalidades de azul, segundo a tradição setecentista e encontram-se emoldurados por azulejos polícromos de motivos florais, os quais estabelecem a relação com os vãos, platibanda e demais elementos arquitectónicos.

Há no entanto ainda uma outra obra, supostamente projectada por Silva Rocha, que pensamos valer a pena mencionar. Trata-se de um edifício de habitação unifamiliar, localizado num pequeno largo da Rua José Rabumba [fig. 101]. Aparenta ser um edifício de transição, ainda com elementos do eclectismo, mas já com uma linguagem predominantemente Arte Nova. A fachada é revestida parcialmente com azulejos biselados de cor verde-escuro, a fazer contraste com o delicado trabalho de cantaria, e há um pequeno friso de azulejos com motivos florais a fazer o remate com a cornija.

Na cidade do Porto, o edifício do notável arquitecto portuense José Marques da Silva, situado no n.º 352 da Rua Latino Coelho [fig. 102],



Fig. 101 - Edifício de habitação na rua José Rabumba. (Casa do Dr. Peixinho). Aveiro. Azulejos “de lingote” e friso Arte Nova. Início do Séc. XX. Arq. F. Silva Rocha.

apresenta algumas particularidades a este nível que não deverão deixar de ser salientadas, nomeadamente a banda de azulejos de típica feição Arte Nova/Art Déco a rematar a ligação das paredes com a cobertura. No entanto, seguramente que o factor mais curioso nesta obra de Marques da Silva será



Fig. 102 - Casa Augusto Guimarães, Rua Latino Coelho n.º 352, Porto, 1899. Arq. Marques da Silva.

o seu total revestimento exterior a azulejo“ de lingote¹⁹”, de côr vermelho “bordeaux”.

Trata-se de um edifício de habitação (actualmente adaptado a sede da Ordem dos Enfermeiros), em que sobressai um espírito burguês, patente no próprio programa e que “se revela na composição da planta e dos alçados do projecto, aprovado em Câmara em Novembro de 1899” (Cardoso, 1997, p. 528).

Teremos que ter em conta, no entanto, que Marques da Silva é um arquitecto na transição do século, de formação clássica, de espírito sagaz e inquieto, que vai incorporar nas suas obras elementos quer europeus, que lhe advêm da sua formação na escola de Belas-Artes de Paris, quer nacionais e locais, como é o uso do azulejo e do granito, por exemplo.

A Marques da Silva se deve aquele que é ainda hoje, em Portugal, o maior conjunto de azulejos pintados à mão num só edifício, e que é o átrio da estação ferroviária de S. Bento, no Porto²⁰. As paredes deste espaço são totalmente recobertas por azulejos historiados, com motivos diversos, pintados por Jorge Colaço durante uma década (Villalobos e Pérez, 2010, p. 52).

Marques da Silva continuaria a utilizar o azulejo nos seus projectos, seguindo o gosto da época e utilizando-o cada vez mais com carácter decorativo, como é o caso do Liceu D. Manuel (1918-1932).

Nesta interessante obra, a que o prolongar do tempo de execução tira algum brilho, o arquitecto utiliza um tipo de azulejos bastante singular (diríamos mesmo único, pois não conhecemos outro edifício com azulejos iguais), de padrão geométrico, em gradações de azul sobre fundo branco, muito ao gosto Art Déco [fig. 103].

Será também de salientar nesta obra o rigor do desenho e a relação bastante precisa entre os painéis de azulejos e a composição arquitectónica, deixando bem clara a noção de que o edifício e o revestimento azulejar foram projectados em conjunto.

Nesta época, na região portuense, a tradição da utilização do azulejo como revestimento total de fachadas havia-se enraizado profundamente, já que, tal como vimos anteriormente, muitos dos emigrantes que haviam regressado do Brasil eram do Porto e a maior parte da região Norte. Alguns tinham até criado as suas próprias fábricas. “A velha fábrica de Massarelos é retomada em 1830 por «brasileiros»” (Hengl e Hustinx, 1986, p. 14). O mesmo parece

19 Azulejos rectangulares, geralmente monocromáticos, de espessura considerável e de arestas biseladas.

20 Este edifício encontra-se classificado como Imóvel de Interesse Público Categoria: IIP - Imóvel de Interesse Público, Decreto nº 67/97, DR, 1ª série-B, n.º 301 de 31 Dezembro 1997.



Fig. 103 - Edifício do antigo Liceu D. Manuel II (1918-1932), Porto. Painéis de azulejos de feição Art Déco que pontuam as entradas principais do edifício. Arq. Marques da Silva.

ser o caso da Companhia Cerâmica das Devezas, em Gaia, fundada em 1865 por António Almeida da Costa, emigrante brasileiro.

A Companhia Cerâmica das Devezas vai passar a produzir azulejos de grande qualidade, alguns dos quais se podem ver, ainda hoje, numa fachada de parte de um dos edifícios arruinados da fábrica, funcionando como uma espécie de mostruário.

Quanto a nós tal não acontecerá por acaso e à qualidade dos azulejos ali produzidos então não deverá ser alheio o facto de que o outro dos então proprietários da mesma Companhia Cerâmica das Devezas era o grande Mestre José Joaquim Teixeira Lopes.



Fig. 104 - Padrão de azulejos Arte Nova, executados na fábrica das Devezas. Início do Séc. XX.



Fig. 105 - Aspecto actual do edifício principal da fábrica “Companhia Cerâmica das Devezas”, em Gaia. Séc. XIX.

De facto, Teixeira Lopes, então com cerca de 28 anos, era já um artista de excepcional mérito, o seu gosto era bastante mundano e cosmopolita, havia estudado em Paris e seguramente que estava atento ao que se passava no panorama internacional da cultura e das artes. Segundo Agostinho Guimarães os azulejos foram, inclusive, para Teixeira Lopes, “a sua preocupação dominante. Ao serviço deles pôs uma imaginação que não tinha limites” (Guimarães, 1989, p. 151).

No entanto, nessa época, o aumento exponencial da produção nem sempre era pautado por princípios de rigor e qualidade como os que nortearam a



Fig. 106 - Padrão de azulejos Arte Nova, executados na fábrica das Devezas. Início do Séc. XX.

Companhia de Cerâmica das Devezas. Esta generalização havia tornado o produto acessível a uma camada crescente da população, o que aliado ao gosto popular e aos benefícios aportados pelo próprio material, acabaria por tornar o azulejo num objecto generalizado na construção popular. O uso deste material para recobrimento total das fachadas é tal que algumas ruas passam a deter praticamente todos os edifícios revestidos a azulejo. Com esta generalização, para não dizer mesmo banalização, da utilização do azulejo na arquitectura irá dar-se também, conseqüentemente, um certo declínio do gosto, que levará, por sua vez, a uma produção cada vez menos cuidada.

O influente arquitecto Raul Lino é, inclusive, uma das vozes que se insurge contra a forma como os azulejos estavam a ser então utilizados na arquitectura, referindo que:

“É ocasião de falarmos sobre a decoração em azulejos. Dá-se frequentemente um caso que é elucidativo sobre o seu valor decorativo – de facto, sobre o valor de qualquer processo decorativo. Os azulejos antigos encantam-nos sempre que os vemos aplicados, quer sejam os de relevo, os mudéjares, os de figuração em azul ou os de padrão – tanto em azul como policromos -, quer os de género «grotesco» ou de livre ornamentação. Quando, porém, os tentam imitar inspirando-se neles ou mesmo copiando-os, é que se vê o que isso tem de difícil. É que a graça desses produtos artísticos de outras épocas não reside apenas na sua boa invenção; a sua beleza depende também muito do gosto de

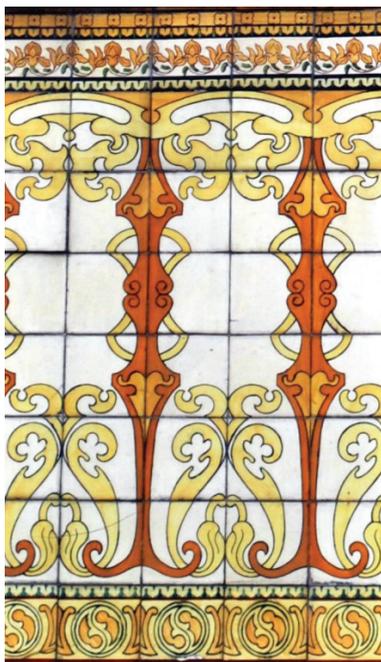


Fig. 107 - Padrão de azulejos Arte Nova, executados na fábrica das Devezas. Início do Séc. XX.



Fig. 108 - Detalhe de um edifício na Rua António Granjo, Porto. Azulejos que combinam o gosto "Beux-Arts" e Arte Nova. Início do Séc. XX.

quem os executava e da habilidade manual adquirida pela longa prática. Nós hoje cremos ingenuamente que mandando estampilhar (processo quase maquinal) qualquer padrão antigo, temos logo conquistado o mesmo efeito artístico que naquele que nos seduziu. É engano. Ao nosso azulejo de hoje falta-lhe o melhor – aquele prazer do artista, ou mesmo do artífice, de que já temos falado, e sem o qual não há decoração propriamente dita, e donde resulta uma graça que nem é prejudicada pelas imperfeições técnicas do antigo azulejo nem beneficiada pela regularidade dos que hoje em dia se produzem.

É preciso ter-se muita discrição quando se aplicam azulejos em silhares e em outras decorações. Não é material barato, e acontece muitas vezes que o resultado artístico obtido pelo seu emprego não corresponde ao que nele se despendeu; chega mesmo a corresponder negativamente, nos casos em que muito preferível seria a cal branca da parede a certos azulejos, muito perfeitos quanto à sua técnica, mas sem vislumbre de interesse de ordem sentimental." (Lino, 2007, p. 93).

Claro que não poderíamos estar mais de acordo com a opinião emitida por Raul Lino. De facto, o período Arte Nova aparenta ser o momento final de uma arte que irá sofrer profundamente com o advento da industrialização. O azulejo passa a ser produzido serigraficamente, por meios mecânicos, tornando-se cada vez mais barato mas, infelizmente, a qualidade irá também ser cada vez menor. O seu uso passa a ser generalizado à medida que o seu custo decresce. Na região sul do país, nomeadamente em Lisboa, o uso do azulejo como elemento arquitectónico e de revestimento de fachadas irá cair em desuso durante as primeiras décadas do século XX, tal não sucedendo porém no Porto, pelo menos não de forma tão decisiva e radical.



Fig. 109 - Detalhe de um edifício na Rua do Infante D. Henrique, Porto, com azulejos Arte Nova.

IV.2. Os painéis informativos e publicitários

O carácter decorativo característico do movimento Arte Nova vai ver no azulejo um meio bastante propício para os seus propósitos ornamentais e fazer despoletar o gosto pela sua utilização como material de eleição para a publicidade crescente, fruto da industrialização e do conseqüente aumento do consumo e do comércio.

É durante este período que vemos aparecerem nas ruas, a debruar a entrada dos estabelecimentos comerciais painéis de azulejos publicitários que ostentam o nome do estabelecimento, bem como dos produtos aí comercializados, ao mesmo tempo que fazem ressaltar o próprio edifício em cores vivas e brilhantes.

Os comerciantes e a própria indústria cerâmica viram na utilização do azulejo inerentes vantagens na substituição das placas metálicas e cartazes utilizados em épocas anteriores.

De facto a visibilidade vistosa do azulejo, aliada a uma grande durabilidade, facilidade de limpeza e quase inexistente manutenção, tornavam este material bastante atractivo para o comerciante que conseguia assim uma bastante boa relação de qualidade preço. Um dos exemplos mais paradigmáticos no Porto deste tipo de utilização do azulejo Arte Nova é a antiga mercearia “A Pérola do Bolhão”, na Rua Formosa, junto ao Mercado do Bolhão [fig. 110].



Fig. 110 - Fachada do edifício comercial "A Pérola do Bolhão", na Rua Formosa, Porto. Azulejos figurativos Arte Nova e painéis publicitários com o nome do estabelecimento e dos produtos aí comercializados. Fábrica do Carvalhinho, 1917.

A entrada é ladeada por duas figuras femininas de aparência indígena, que se encontram em posição simétrica, fazendo lembrar as figuras de convite dos azulejos setecentistas. Parecem segurar nas mãos folhas de chá e café, que são os produtos anunciados nos frontões que encimam as duas vitrines que ladeiam a porta, a qual por sua vez ostenta um frontão maior com a designação da mercearia "A Pérola do Bolhão". O conjunto foi executado na Fábrica do Carvalhinho, em 1917, segundo a legenda gravada nos próprios azulejos. Embora a obra não esteja assinada Fausto S. Martins atribui a sua execução a Paulino Gonçalves (Martins, 2001, p. 171). Encontram-se a necessitar de restauro urgente.

Exemplo, quanto a nós, ainda mais interessante, não tanto pela exuberância e originalidade dos azulejos em si, mas sobretudo pela qualidade do desenho arquitectónico e da relação dos azulejos com o próprio edifício é a pequena garagem no n.º 43 da Rua do Ateneu Comercial do Porto, denominado "Depósito de Sola e Cabedaes. Adriano Vieira da Silva Lima & C.ª" [fig. 111].

De facto ao contrário do edifício da "Pérola do Bolhão", em que se percebe claramente o desajuste entre a arquitectura de suporte, nomeadamente ao nível dos pisos superiores, e o tratamento claramente posterior do piso comercial, esta é uma construção de raiz em que podemos afirmar com alguma segurança que os azulejos terão sido pensados e executados para



Fig. 111 - Fachada de características Arte Nova/Art Déco do edifício do do “Depósito de Sola e Cabedães Adriano Vieira da Silva Lima & C.ª”, localizado no n.º 43 da Rua do Ateneu Comercial do Porto. Início do Século XX.

fazer parte da própria arquitectura resultando, desta forma, num conjunto harmonioso, coerente e de grande riqueza plástica e formal.

Lamentavelmente não nos foi possível saber quem é o autor do projecto, nem a data de edificação, que aponta seguramente para os princípios do século XX.

Alguns outros exemplos merecem ser citados, dentro deste contexto da integração da publicidade na arquitectura mediante o uso do azulejo, nomeadamente o “Grande Bazar do Porto” [fig. 112], na rua de Santa Catarina, em que são utilizados azulejos policromos, motivos florais e figuras de crianças a brincar, alusivas ao tema do edifício comercial. A produção azulejar aparenta ser de fabrico portuense (Monteiro, 2001, p. 51).

Trata-se de um edifício interessante, embora sem grande relevo arquitectónico, que aparenta ser de início ou meados do século XIX, segundo a tipologia definida pelo plano urbanístico dos “Almadãs” para aquela artéria da cidade, pelo que, também neste caso, cremos que os azulejos serão de aplicação posterior. Da mesma forma também o piso superior aparenta ter sido construído mais tarde.

Os azulejos contribuem para um enriquecimento notável do edifício, integrando-se na sua arquitectura despojada, fazendo sobressair as aberturas e conferindo ritmo, luz, cor e brilho a toda a fachada.



Fig. 112 - Fachada do "Grande Bazar do Porto - Luiz Soares", na Rua de Santa Catarina. Azulejos polícromos do início do Séc. XX.

Exemplo bastante mais modesto é o da "Padaria Flor do Paraíso", na Rua do Paraíso, também no Porto [fig. 113], em que os azulejos polícromos, com motivos florais ostentando o nome do estabelecimento e do seu proprietário – Joaquim de Sousa Menezes – se encontram emoldurados sobre a fachada do piso do rés-do-chão, assumindo claramente o papel de cartaz ou painel publicitário. Trata-se, da mesma forma que os exemplos mencionados anteriormente, de um edifício também mais antigo, este completamente revestido de azulejos de padrão, em tons de azul e branco, ao gosto setecentista.



Fig. 113 - Detalhe do painel publicitário da "Padaria Flor do Paraíso", na rua do mesmo nome da cidade do Porto. Azulejos polícromos, de influência Arte Nova. Início do Séc. XX.

O edifício foi restaurado recentemente, não tendo, contudo, havido o cuidado de manter os interessantes azulejos de padrão da fachada.

Por último, um exemplo bastante peculiar será o de uma garagem/oficina, existente na Avenida Camilo [fig. 114], em que o painel alusivo é meramente decorativo, não ostentando qualquer nome, ou designação de estabelecimento comercial, mas sim imagens referentes à própria função desempenhada pelo edifício.

Assim, podemos ver as figuras de dois mecânicos, que se encontram sentados em posição simétrica, e que seguram um uma roda dentada e outro um pneu, ambos ladeando uma figura andrógina, com asas e que aparentemente conduz um automóvel, pois segura um volante. O edifício possui alguns detalhes Art-Déco nos remates da platibanda, caixilharias e serralharias, pelo que se poderá depreender que o painel de azulejos deverá ter sido executado e aplicado aquando da sua construção.

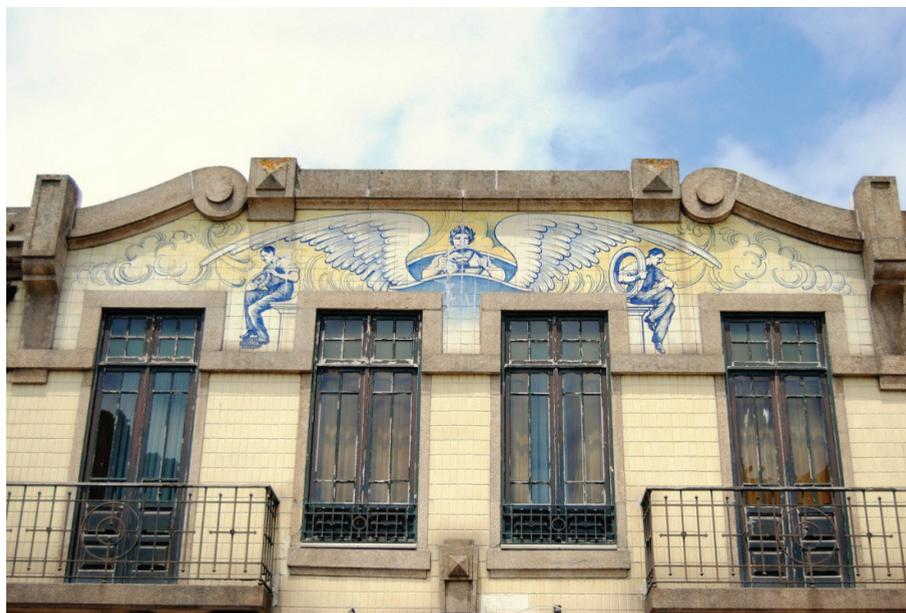


Fig. 114 - Edifício de garagem/oficina localizado na Avenida Camilo, no Porto. Os azulejos e a própria construção detêm algumas características Art Déco. Primeiras décadas do Séc. XX.

IV.3. As estações ferroviárias

O período de grande implementação do azulejo na região do Porto, ou seja, entre meados do Séc. XIX e as primeiras décadas do Séc. XX coincidiu também com a expansão das vias ferroviárias e consequentemente da



Fig. 115 – Fachada da estação de S. Bento, no Porto (detalhe). Arq. Marques da Silva. Início do Séc. XX.

construção das respectivas estações, factor que viria a ter um grande impacto na propagação da arte azulejar por todo o país. O grande eixo ferroviário é, obviamente, o eixo norte-sul e a ligação entre as três maiores cidades do país, Porto, Coimbra e Lisboa. A rede ferroviária estendeu-se rapidamente a todo o país e as estações “eram referências específicas na nossa paisagem natural e urbana cuja presença, significando o crescente desenvolvimento de muitas localidades, acabou por consolidar uma imagem curiosa e inconfundível, cheia de tipicismo e caracteristicamente portuguesa” (Calado e Almeida, 2001, p. 17). No Porto, a estação de S. Bento iria ter uma importância fulcral na disseminação do gosto pela utilização do azulejo figurativo. Embora os azulejos do átrio de S. Bento só tenham sido acabados de colocar em 1915, Jorge Colaço havia começado a pintá-los cerca de uma década antes e, estamos em crer, que tanto a beleza como a monumentalidade do conjunto terão influenciado fortemente as entidades e a própria população portuense na adopção deste tipo de revestimento (Villalobos e Pérez, 2010, pp. 51-55).

Assim, se a Igreja do Carmo começa a ser revestida pelo exterior de azulejos figurativos, da autoria de Silvestre Silvestri e Mário Branco, entre 1910 e 1912, não nos poderemos esquecer que Colaço havia começado a trabalhar o átrio de S. Bento já em 1905.

Na realidade, e em jeito de confirmação desta aceção, haveria de ser Jorge Colaço a efectuar, posteriormente, alguns dos mais belos e significativos revestimentos azulejares de algumas das mais importantes igrejas do Porto, nomeadamente: Igreja dos Congregados (1929) (Brochado, 1989, p. 56); Capela de Fradelos (1931) (Guimarães, 1989, p. 90) e a Igreja de St.º Ildefonso (1932) (Brochado, 1989, p. 64).

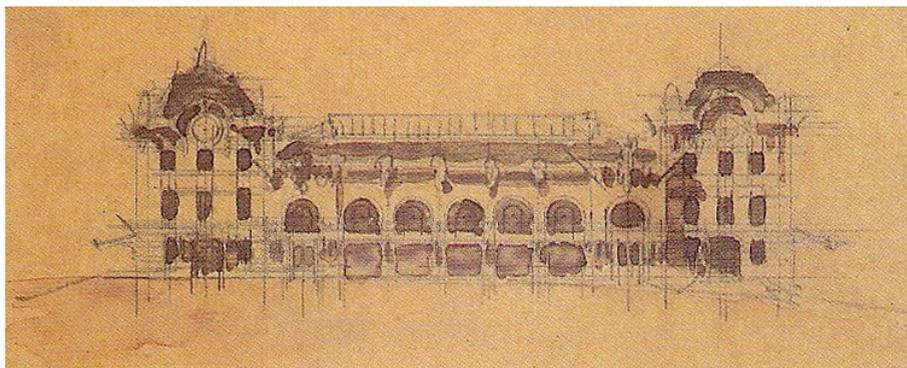


Fig. 116 – Estudo do Arq. Marques da Silva para a fachada da estação de S. Bento, Porto. Início do Séc. XX. Arquivo da Fundação Marques da Silva.

A estação da povoação da Granja, a escassos quilómetros do Porto, contudo difere destes casos e aparenta ser um caso paradigmático, pois apresenta características singulares. A povoação da Granja era à época uma conceituada estância balnear, construída praticamente de raiz, segundo um plano hipodâmico, cartesiano, para uma burguesia portuense em rápida ascensão, onde não faltavam muitos dos novos-ricos regressados do Brasil e que aí faziam construir as suas casas de férias.

Obviamente a edificação dessas obras fazia-se ao gosto da época e é possível, ainda hoje, ver aqui e ali algumas interessantes “casas de brasileiros”, que escaparam à voragem dos tempos. Não é assim de admirar que na própria estação ferroviária [fig. 117], construída em 1914 para substituir a anterior, construída em 1863 (Brochado, 1989, p. 56-61), seja perceptível a influência desse gosto e que a mesma seja uma das primeiras estações do país a incorporar o azulejo na sua arquitectura.

Embora a utilização do azulejo seja eminentemente decorativa, como era usual na arquitectura do movimento Arte Nova trata-se, ainda assim, de um exemplar muito interessante, onde a morfologia do próprio edifício integra os elementos cerâmicos de forma bastante peculiar, fazendo com que estes vivam da própria concepção arquitectónica, sublinhando as características do desenho e da composição, fazendo sobressair os vãos e a própria estrutura, dentro da formulação a que Fernandes Pinto chama de “revestimento representativo” (Pinto, 1994, p. 120). Os azulejos utilizados nas fachadas são, no piso superior, policromos e de nítido gosto Arte Nova, detêm motivos fitomórficos encontrando-se dispostos em friso, por baixo da platibanda e por baixo das janelas. Estão assinados “Fonte Nova - Aveiro”.

A fachada voltada para a rua detém, ao centro, em frontão elevado, um painel circular que ostenta a identificação toponímica, num singelo rosetão, que remete também para o estilo Arte Nova. No piso inferior, ao nível da rua,



Fig. 117 - Fachada voltada para a rua da estação ferroviária da Granja. Azulejos Arte Nova e monocromáticos, 1914. Foto in: CALADO, Rafael Salinas e ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Aspectos azulejares na Arquitectura Ferroviária Portuguesa*, CP – Caminhos de Ferro Portugueses, E.P., 2001, p. 57.

todo o edifício se encontra revestido por painéis monocromáticos, em azul e branco, com motivos paisagísticos locais ao género “postal ilustrado”, já mais parecidos com o que viria a ser vulgarizado posteriormente em inúmeras

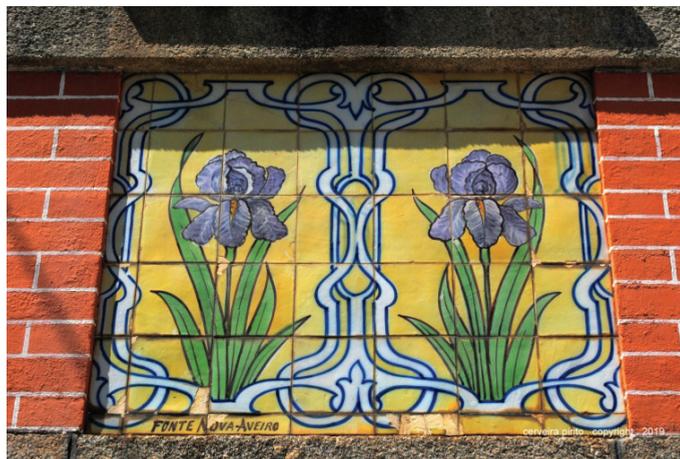


Fig. 118 - Detalhe da estação ferroviária da Granja. Azulejos Arte Nova. Assinados Fábrica “Fonte Nova”. Aveiro. 1914.



Fig. 119 - Estação ferroviária de S. Mamede de Infesta, Matosinhos. Edifício emblemático do tipo de arquitectura fomentado pelo Estado Novo, também chamado de “Português Suave”. Terceira década do Séc. XX.

estações por todo o país. Segundo Calado e Almeida estes painéis teriam sido executados por Francisco Pereira e Licínio Pinto, na Fábrica Aleluia de Aveiro (Calado e Almeida, 2001, p. 56), no entanto, cremos que se trata de um lapso, já que pelo menos num dos painéis da fachada da gare, no canto inferior esquerdo, pode ler-se “Fonte Nova - Aveiro”.

Infelizmente o caso da estação da Granja parece ser inédito, ou pelo menos muito raro, nas inúmeras estações ferroviárias portuguesas ao incorporar

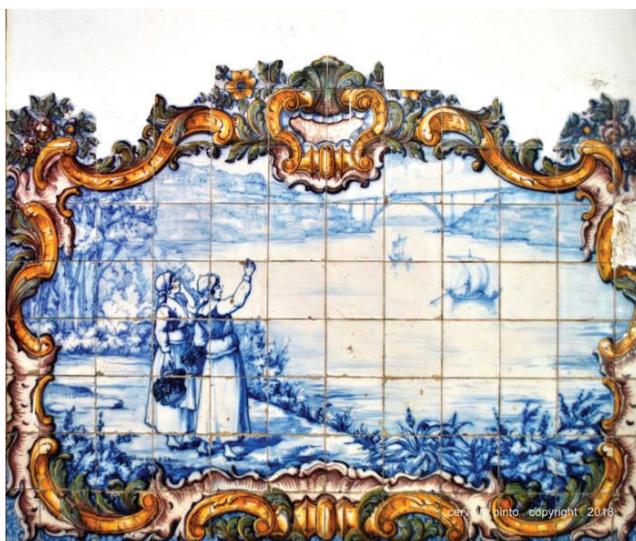


Fig. 120 - Estação ferroviária de S. Mamede de Infesta, Matosinhos. Painel de azulejos revivalista de Leopoldo Battistini, representando uma paisagem portuense. Década de 30 do Séc. XX.

uma linguagem da época no revestimento azulejar. O gosto subsequente iria pautar-se precisamente por uma utilização generalizada desses painéis figurativos, monocromáticos, em tons de azul, que iam muito de acordo com a visão estreita de uma certa ideia de tradição, de carácter nacionalista, do período ditatorial iniciado em 1926 e fomentado cada vez mais intensamente pelo regime autocrático do Estado Novo a partir de 1933, como pode ser visto, por exemplo, na estação de S. Mamede de Infesta [figs. 119 e 120].

Estes painéis terão sido pintados pelo pintor italiano Leopoldo Battistini e executados na Fábrica Constância, em Lisboa (Calado e Almeida, 2001, p. 78).

V. | O MOVIMENTO MODERNO

Para percebermos as modificações sócio-culturais surgidas no início do Século XX, inclusive em Portugal, teremos que, forçosamente, entender o contexto da evolução das artes e da sociedade nessa época, pelo que entendemos ser de grande pertinência elaborar um pequeno resumo sobre quais foram os factores determinantes para o aparecimento da Arte Moderna e seu desenvolvimento na sociedade ocidental.

Podemos dizer que o Movimento Moderno surge como sequência natural dos movimentos anteriores, nomeadamente da Arte Nova, que havia posto definitivamente em causa o academismo do final do século e o ecletismo do chamado “Estilo Beux-Arts”, seguindo o desenvolvimento da linha de pensamento de teóricos como John Ruskin e William Morris, bem como as novas ideias de movimentos esporádicos como o “Arts and Crafts” e o “Deutscher Werkbund”.

A Arte Nova viria a adoptar os novos materiais surgidos com a Revolução Industrial no Séc. XIX, como o betão armado, o aço e o vidro. Como ponto comum o facto de todos estes movimentos embrionários terem como objectivo comum alcançar a “pureza”, ou seja a arte “absoluta”, aquela que não dependeria ou conteria elementos das outras artes. Segundo Hans Sedlmayr, terá sido na arquitectura onde primeiro se manifestou essa procura, partindo do princípio que:

«para chegar a ser “pura”, “autónoma”, a Arquitectura tem que eliminar de si todos os elementos das outras artes com que tinha estado tão ligada até aos fins do Barroco e do Rococó (e ainda depois deles), a saber, primeiro: o cénico, pictórico, escultórico e ornamental; segundo: o simbólico, alegórico e representativo e, em terceiro lugar, o elemento antropomórfico.» (Sedlmayr, s.d., p. 18).

A “consciência social” será também uma das principais preocupações dos arquitectos do Movimento Moderno, como tão bem demonstra o pensamento e a obra do grande arquitecto alemão Walter Gropius (1883-1969), de tal forma que não podemos deixar de estar de acordo com Gillo Dorfles quando refere que:

“devemos reafirmar que a importância de Gropius para o desenvolvimento de uma arquitectura “social”, que conjugue as necessidades do indivíduo com as da colectividade, é verdadeiramente única e incedível” (Dorfles, 1986, p. 50).

E é na realidade esta “dimensão social” que aparenta ser o mais forte elemento caracterizador desta época (Cerveira Pinto, 2014, pp. 145-147). De facto, os arquitectos cedo dão-se conta das necessidades básicas de uma população que, com a explosão demográfica e o movimento populacional do campo para as cidades, vive em condições deploráveis, nas periferias, junto às fábricas, em alojamentos precários e degradados, sem as mínimas condições de habitabilidade e salubridade, que facilitam a propagação de doenças e de criminalidade, factores que irão ser exacerbados com o advento da I Guerra Mundial.

O aparecimento de novos materiais de construção, como o aço e o betão armado, são vistos como meios óptimos para se poderem realizar edificações rapidamente e em grande escala, capazes de suprir as necessidades de alojamento da população.

Assim, fazendo uma vez mais uso das palavras de Gillo Dorfles, poderemos afirmar que:

“A arquitectura moderna é portanto qualquer coisa de fundamentalmente novo e diferente, precisamente devido ao facto de ser condicionada por novas exigências sociais e por novos materiais de construção” (Dorfles, 1986, p. 13).

Com as necessidades básicas sociais por resolver a arquitectura torna-se “funcionalista”, ou seja, terá que servir em primeiro lugar a função e não os princípios “formais” ou estéticos. Os novos “monumentos” da modernidade passarão, assim, a ser as grandes estruturas funcionais, ligadas à nova era da máquina e a um sentido prático primordial.

Nos Estados Unidos da América, onde a pujança e o crescimento económico são enormes, constroem-se os maiores edifícios do planeta, aeroportos, estádios, estações de caminho-de-ferro e de metro, onde o arranha-céus se torna o símbolo máximo dos novos tempos.

O primeiro grande arquitecto moderno americano, Louis Sullivan (1856-1924), pronunciaria então uma frase que ficaria para a história, daria início ao denominado “funcionalismo” e marcaria indelevelmente as décadas seguintes: “*form follows function*” (A forma segue a função) (Dorfles, 1986, p. 15).

Ainda segundo as palavras de Gillo Dorfles:

“Ao dizer arquitectura funcional pretendeu-se, portanto, indicar aquela arquitectura que consegue ou se esforça por conseguir unir o útil e o belo, aquela

que não aspira apenas ao belo descurando o útil e vice-versa” (Dorfles, 1986, p. 14).

Deste modo a arquitectura ir-se-á libertar de tudo o que é supérfluo, tornar-se-á de eminente sentido “utilitarista”, rompendo com as formas do passado, com os estilos, com os revivalismos e com a própria decoração. É assim neste mesmo contexto que o arquitecto austríaco Adolf Loos (1870-1933) irá pronunciar a célebre frase: “O ornamento é um crime!” (Sedlmayr, s.d., p. 23).

O período entre as duas guerras, de 1918 a 1939, irá ser o momento alto da arquitectura moderna. É uma época de grande experimentação e inovação, onde vai ser de extrema relevância a criação da Bauhaus, no ano de 1919, em Weimar, na Alemanha – a mais importante escola de arquitectura do Movimento Moderno, dirigida por Walter Gropius (1883-1969). Da mesma forma serão então cruciais os ensaios experimentais de Le Corbusier (1887-1965). Segundo Giulio Carlo Argan, estes foram os dois arquitectos que lideraram a renovação da arquitectura europeia, ao afirmar que:

“ambos se batem por uma reforma de sentido racionalista, e as suas propostas contêm várias teses comuns; trata-se, porém, de dois «racionalismos» de sinal contrário, que conduzem a soluções opostas do mesmo problema.

Le Corbusier assume a racionalidade como sistema e traça grandes planos que deveriam eliminar qualquer problema: Gropius assume a racionalidade como método que permite localizar e resolver os problemas que a existência vem continuamente colocando” (Argan, 1984, p. 10).

Para Pierre Francastel, Le Corbusier foi o porta-voz dos arquitectos do Movimento Moderno.

“Só Le Corbusier traduziu nos seus escritos o que foi, em certos momentos, a opinião quase unânime e, noutros, o sentimento duma maioria – ou mesmo duma minoria – ligada sempre aos problemas que incontestavelmente dominaram durante vinte anos as preocupações de todos os arquitectos modernos, em todos os países” (Francastel, s. d., p. 48).

Se tivéssemos no entanto que nomear outro arquitecto incontornável para a compreensão da arquitectura do Movimento Moderno seria certamente o de Frank Lloyd Wright (1869-1959)²¹. Discípulo de Louis Sullivan, de quem falamos anteriormente, a sua arquitectura, herdeira directa os princípios da “Arte Nova”, embora com pontos comuns ao novo espírito da época, é detentora de uma singularidade extrema, focada nos detalhes e numa estreita relação com o meio. A sua influência viria a ser enorme na época, prolongando-se até aos dias de hoje, nomeadamente devido à criação de uma arquitectura que procurava relacionar-se com a paisagem e com os elementos

21 Ver: Mccarter, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Londres, Phaidon, 1999.

naturais, a qual, segundo as suas próprias palavras deveria “procurar tornar um edifício tão orgânico e sereno quanto o teria sido a natureza no seu lugar, se para tal tivesse tido oportunidade” (Dorfles, 1986, p. 67). A ele se deve a invenção do termo “arquitectura orgânica”.

Vejam os pois em que medida o Movimento Moderno se desenvolveu em Portugal e quais as modificações que imprimiu à arte de construir, à manufactura do azulejo e à sua relação com a arquitectura.

V.1. O Movimento Moderno em Portugal

O Movimento Moderno que, embora tardiamente, entretanto despoleta em Portugal, imprime grandes transformações à arte de construir e vai começar também a aportar uma nova forma de ver a integração do azulejo na arquitectura.

Em primeiro lugar, o carácter a-histórico deste movimento irá levar a que se abandonem as anacrónicas soluções anteriores de carácter revivalista ou historicista, como era o caso das igrejas azulejadas do Porto.

A preocupação crescente com os espaços públicos e sociais irá por sua vez fazer com que se comecem a pensar formas de levar a arte às populações menos favorecidas, sendo o azulejo visto como uma forma eficaz de o fazer e



Fig. 121 - Fachada Sul do Palácio Atlântico e respectiva galeria onde se encontram os azulejos de Jorge Barradas. ARS Arquitectos, 1944-1950.

para o qual contribui, seguramente, o seu carácter económico e resistente ao tempo e à intempérie, começando assim a ser visto como um dos materiais ideais para levar a arte ao contacto com um público mais vasto, naquilo que pode ser visto também como uma forma precursora da chamada “Arte Urbana” ou “Street Art”.

Por outro lado o Movimento Moderno consagra e defende a inter-relação entre as artes e esta acepção irá ter repercussão também junto dos arquitectos nacionais os quais irão passar a ter, desde esse momento, um papel preponderante na recuperação da tradição azulejar do país.

De facto, podemos constatar que “indícios desse princípio surgiram logo no final dos anos 20 na obra de Pardal Monteiro convocando uma relação estreita entre o que se designava por “artes decorativas” e a arquitectura” (Tostões, 2004, p. 371).

No entanto, o pioneirismo de arquitectos como, por exemplo, Raul Lino e o citado Pardal Monteiro viria a ser interrompido por uma suposta interdição de revestir integralmente fachadas com azulejos, que entretanto terá surgido em Lisboa (Velooso e Almasqué, 1991, p. 135).

Acabará por ser, assim, no Porto que irá surgir um dos primeiros edifícios modernos a fazer uso externo de azulejos decorativos.

Trata-se dos painéis exteriores desenhados por Jorge Barradas para o edifício Palácio Atlântico, localizado na Praça de D. João I [fig. 122], projecto do colectivo portuense “ARS Arquitectos”, dirigido pelos arquitectos Cunha Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral e construído em 1950.



Fig. 122 - Imagem actual do edifício “Palácio Atlântico”, na Praça de D. João I, no Porto, da autoria da ARS arquitectos, 1950. Um edifício “funcionalista”, que adopta uma linguagem corbusiana e que aparenta ser o primeiro edifício moderno a utilizar azulejos figurativos policromos no exterior.



Fig. 123 - Pormenor de um dos painéis executado por Jorge Barradas para a galeria exterior do “Palácio Atlântico”, na Praça D. João I, da autoria do Atelier ARS arquitectos, 1950.

De facto é nesta época que, no Porto, Jorge Barradas enceta uma colaboração com alguns arquitectos e que irá dar origem àquela que será porventura a sua melhor fase criativa. O mesmo edifício possui ainda no átrio um conjunto de painéis em relevo, também da autoria de Jorge Barradas. Esta intervenção distingue-se das experiências levadas a cabo em Lisboa pelos arquitectos Pardal Monteiro e João Simões por se tratar essencialmente de painéis decorativos, de carácter específico e único, e não de azulejos de revestimento, de padrão e de produção em série.

Quando inicia esta que é considerada uma das suas obras mais importantes, Jorge Barradas era já então um artista consagrado, havia feito várias exposições, ganhou a medalha de ouro da Exposição de Paris em 1937 e em 1939 o Prémio Columbano.

Em 1945 fez a sua primeira exposição de cerâmica no estúdio do SNI (Secretariado Nacional de Informação), ano em que passa a trabalhar a tempo inteiro na cerâmica na fábrica Viúva Lamego e onde passa a ter um atelier próprio.

Em 1946 executa o seu primeiro painel para uma obra de arquitectura, para a Livraria Ática, em Lisboa (Saporiti, 1998, pp. 87-89). Seguem-se trabalhos para outras obras de arquitectura, nomeadamente, “uma residência na Ajuda e para a estação da Curia, projecto do arquitecto Cotinelli Telmo” Burlamaqui,

1996, p. 20). Em 1948 faz uma nova exposição de cerâmica, desta feita no Salão de Exposições do SNI.

Para a intervenção de Barradas no edifício Palácio Atlântico estamos em crer que deverá ter sido bastante influente a exposição no Ateneu Comercial do Porto que o autor havia realizado em 1949.

O facto de ser o atelier ARS-Arquitectos a realizar esta integração dos azulejos na arquitectura não deverá causar estranheza, já que este grupo, perfeitamente imbuído do espírito do Movimento Moderno, defendia como método de trabalho a acção em equipa e integrava no seu rol de colaboradores escultores e pintores, “numa prática que ultrapassava a arquitectura e buscava um projecto global de integração das artes, do mobiliário e do design” (Tostões, 2004, p. 377).

Teremos, no entanto, de concordar com José Meco quando este caracteriza de “ambígua” a obra de Jorge Barradas, devido a uma “fusão algo inconsistente da sua anterior obra moderna com uma visão tradicionalista do azulejo português” (Meco, 1985, p. 87).

Esta percepção torna-se ainda mais evidente quando comparamos o carácter “barroquisante” desta obra com o edifício onde a mesma se insere, funcionalista, de linhas sóbrias, volumes puros, despojado de todo e qualquer ornamento.



124 - Aspecto de uma das esculturas que se encontram na Praça D. João I, da autoria de João Fragoso. ARS Arquitectos, 1944-1950.

Entretanto a normativa que supostamente proibia em Lisboa a utilização de azulejos em fachadas, apenas viria a ser contestada pela primeira vez publicamente pelo arquitecto Tomás Ribeiro Colaço, no artigo “Verdades”, que escreve para a revista *Arquitectura Portuguesa*, em Junho de 1938 (Burlamaqui, 1996, p. 15). Lisboa teria, todavia, que esperar ainda mais de uma década para que o revestimento de uma fachada de um edifício pudesse ter lugar. Trata-se de uma obra projectada pelo arquitecto Pardal Monteiro, na Rua Vale do Pereiro (1949), em que o interessante padrão de azulejos é criado por Almada Negreiros. Esse mesmo edifício detém ainda elementos cerâmicos em relevo também da autoria de Jorge Barradas. Podemos verificar quão sintomático é o sentir de Pardal Monteiro sobre a questão da utilização do azulejo na arquitectura que, na memória descritiva deste projecto, refere:

“(…) Quanto às fachadas, procurou o autor, dentro de uma expressão francamente de espírito novo, tirar partido do revestimento de azulejo, tão largamente empregado em outros tempos nas casas de Lisboa e de que infelizmente se acabou por fazer tão má aplicação pela falta de sentido estético que redundou na satisfação apenas de objectos de ordem económica e portanto anti-artísticos. Pensa o autor que se justifica, mais do que nunca, a tentativa de ressurgimento duma indústria tão portuguesa, como é a da cerâmica na sua aplicação à construção civil (...). O azulejo português, como material de revestimento deu largas provas de ser excelente e não parece desacertado que se tente, não a reprodução dos seus antigos modelos, mas a criação de novas interpretações estéticas, integrando-o mais no todo da composição, procurando que o conjunto constitua para cada caso uma peça e uma só. É uma tentativa que o autor deseja fazer com esperanças de bom resultado e para o qual se espera concordância e apoios municipais (...)” (Burlamaqui, 1996, p. 16).

Na mesma época um outro arquitecto, João Simões, realiza em Lisboa um projecto com características similares. Trata-se do edifício localizado na esquina da Rua Sanches Coelho com a Av.^a das Forças Armadas, em que o revestimento de azulejos é da autoria de Júlio Santos. Tal como Pardal Monteiro, também João Simões na memória descritiva do projecto “sai a terreiro” em defesa da utilização do azulejo na arquitectura, referindo:

“Tem o azulejo, tão tradicional entre nós, sido abandonado na sua moderna aplicação por motivos que desconhecemos. Não vemos razão forte que contrarie a sua utilização, sendo um material de relativa duração e do qual tão belos exemplos existem no nosso país” (Burlamaqui, 1996, p. 17).

O Movimento Moderno irá, no entanto, implementar-se lentamente e os arquitectos portugueses irão fazendo sucessivas experiências em que ensaiam esses novos princípios e linguagem, num contexto político-cultural adverso, sob a supervisão omnipresente de um regime que os tentava condicionar na sua liberdade criativa e insistia em fazer a apologia de uma arquitectura “nacionalista”, tradicionalista, apoiada em estereótipos e clichés.

Assim, no contexto do presente ensaio, poderemos considerar duas fases distintas na evolução do azulejo na arquitectura moderna e contemporânea portuguesa. Um primeiro período, que surge na continuidade dos movimentos Arte Nova e “Art Déco” e que irá culminar no I Congresso dos Arquitectos Portugueses em 1948 e um segundo, que se inicia nessa altura e que se prolongará até aos dias de hoje.

V.2. Os primeiros “modernos”

Embora a característica principal da utilização do azulejo pelos primeiros arquitectos modernos siga a tradição que advém da Arte Nova, período durante o qual o azulejo é usado com um intuito marcadamente estético e decorativo, salientando partes do edifício, geralmente vãos, entradas, platibandas, etc., não significa que não haja exemplos de utilização do azulejo como revestimento total das fachadas. Pelo contrário, embora com menor frequência, o azulejo, como elemento construtivo continuou a ser utilizado pelos arquitectos portugueses que não deixaram nunca de ver neste material as suas qualidades intrínsecas, quer fossem meramente estéticas, quer funcionais, de isolamento e protecção.

E se as duas primeiras décadas do século XX são bastante parcias em edifícios projectados por arquitectos em que o azulejo é utilizado como



Fig. 125 - Interessante edifício de características Art Déco integralmente revestido com azulejos “de lingote”. Rua de Latino Coelho n.º 329, Porto, 1936.

revestimento exterior, a partir dos anos 30 iremos assistir a um uso cada vez mais acentuado do mesmo. A aplicação seguirá, sobretudo, o modelo anterior, derivado do movimento Arte Nova, em que o revestimento azulejar é utilizado mais pela sua qualidade decorativa do que propriamente pela sua função.

Serão arquitectos como Marques da Silva; Aucíndio dos Santos; Manuel Marques; Amoroso Lopes; José Ferreira Peneda; Homero Ferreira Dias; Arménio Losa; Januário Godinho e, sobretudo, o já mencionado Atelier ARS que, quais autênticos arautos da *modernidade*, irão ser também os principais responsáveis pela persistência do azulejo na arquitectura portuense.

Um dos edifícios do início do Movimento Moderno que na época mais irá marcar e influenciar o gosto pela utilização do azulejo na arquitectura e do qual já falámos anteriormente, foi sem dúvida a estação ferroviária de S. Bento, no Porto. Neste edifício de grandes proporções e que marcou definitivamente a paisagem portuense, Marques da Silva irá incluir no seu projecto, mais exactamente no átrio da estação, aquele que é ainda hoje o maior conjunto de azulejos figurativos num só edifício, num total de aproximadamente vinte mil unidades ocupando uma área de cerca de quinhentos e cinquenta metros quadrados (Villalobos e Pérez, 2010, p. 52)

O encargo da pintura dos azulejos seria entregue ao pintor, ceramista e ilustrador Jorge Colaço em 1906 e demoraria cerca de dez anos até ficar completa.

A obra acabaria por influenciar a arquitectura da cidade e ainda antes do seu término a cidade veria ser revestida exteriormente, com azulejos figurativos, a Igreja do Carmo (1910), a que se seguiriam a Capela das Almas (1929); a Igreja dos Congregados (1929); a Capela de Fradelos (1929/1931) e a Igreja de Santo Ildefonso (1932), estas três últimas com azulejos pintados também por Jorge Colaço.

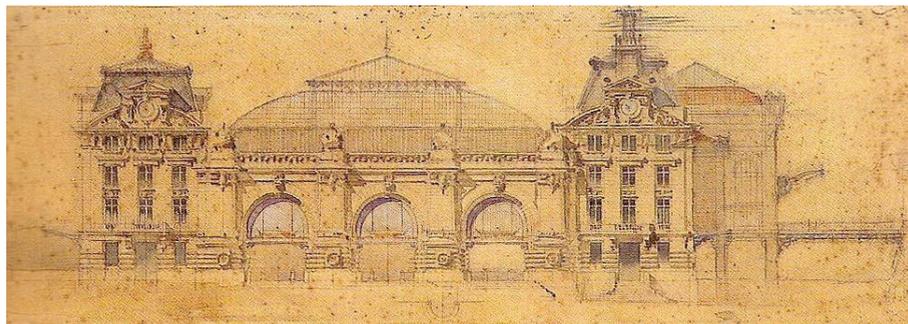


Fig. 126 - Estudo a lápis e aguarela para a fachada principal do edifício da Estação de S. Bento, no Porto. Arq. Marques da Silva, ca. 1900. Arquivo da Fundação Marques da Silva.

No entanto o revestimento azulejar exterior com motivos figurativos, de eminente carácter decorativo e a imitar a tradição setecentista, revelava-se anacrónica e, por conseguinte, não tinha aceitação pelos arquitectos da época que, atentos aos preceitos do Movimento Moderno que então se iniciava, acabariam por procurar outras soluções para os seus projectos.

Porém, independentemente desse facto, poderemos verificar que o característico azulejo rectangular, biselado, geralmente de uma só cor e chamado “de lingote” por se assemelhar a essa forma, fabricado em cores planas e tons diversos, onde irão predominar os verdes, azuis, amarelos, vermelhos e ocre, continuará a ser utilizado, aparentando até ser o preferido pelos arquitectos desta época. De facto, este tipo de azulejo ao não pôr em causa os preceitos defendidos pelo movimento moderno, que preconizava grandes panos de parede lisos, em volumes geométricos e bem definidos, isentos de decorativismo, irá ter uma aceitação bastante grande pelos arquitectos portuenses, que não deixam nunca de perceber os benefícios e qualidades do revestimento azulejar para o clima característico da cidade.

Creemos estar em presença de um revestimento azulejar produzido apenas pelas fábricas portuenses (provavelmente a das Devezas), já que raramente se vê aplicado no sul do país, mas não conseguimos apurar a certeza desta acepção. Seja como for, o edifício projectado por Aucíndio dos Santos em 1938 [fig. 127], situado no gaveto da Avenida Fernão de Magalhães com a rua de Cunha Espinheira, é bem sintomático da forma criativa e singular com que os arquitectos nortenhos fizeram a apropriação do material cerâmico, de forma a integrá-lo na estrutura e composição geral do edifício, fazendo-o ao gosto da época, sem no entanto deixarem de ser sóbrios e contidos (Mendes, 2001, p. 180-181).



Fig. 127 - Edifício na Av. Fernão de Magalhães, Porto, 1938. Azulejos “de lingote”, de cor verde-escuro. Arq. Aucíndio dos Santos.

A estrutura de granito predomina e os grandes panos de parede são recobertos por azulejos de lingote, vidrados, de cor verde-escuro. O resultado do contraste entre a superfície lisa e brilhante do azulejo, embora com uma vincada estereotomia que lhe é dada pelo seu relevo de arestas biseladas, com os planos rugosos, cinzentos e opacos do granito é deveras impressionante.

Será de notar que em ambos os extremos do edifício existe um motivo floral, em azulejo, ao gosto “Art Déco” [fig. 128].

Um outro caso singular e deveras representativo é o edifício de habitação unifamiliar projectado em 1940 pelo arquitecto Januário Godinho, para a Rua de Santa Catarina n.º 1166-1176 [fig. 129].

Também aqui o material de revestimento escolhido pelo arquitecto foi o azulejo rectangular, de “lingote”, neste caso na cor bege, o qual recobre praticamente todo o edifício, incluindo as partes curvas das paredes.

Contudo, nesta obra, o elemento cerâmico ganha uma facção predominante relativamente à própria estrutura, embora o granito também seja mantido em destaque no realçar de alguns elementos construtivos, tais como: portas, janelas, varandas, platibanda, etc.

Januário Godinho irá continuar a explorar o uso do azulejo como material de revestimento nos seus projectos como o comprova o edifício construído



Fig. 128 - Edifício na Av. Fernão de Magalhães, Porto, 1938. Detalhe. Arq. Aucíndio dos Santos.



Fig. 129 - Habitação unifamiliar na Rua de Sta. Catarina 1166-1176, Porto, 1940. Revestimento com azulejos “de lingote”. Arq. Januário Godinho.

em 1944, na rua da Constituição n.º 1433 onde, de forma idêntica ao exemplo anterior, volta a usar um tipo semelhante de azulejo, embora, neste caso, de cor rosa.

Estes exemplos contrariam a aceção de autores como, por exemplo, Luís Fernandes Pinto, de que com o aparecimento do movimento moderno, os arquitectos portugueses teriam deixado de utilizar o azulejo como elemento construtivo nas suas obras. E não podemos pensar que os azulejos foram aplicados posteriormente, já que no projecto da Rua de Santa Catarina, se observa bem na composição dos alçados o desenho da estereotomia rectangular dos azulejos tal como se encontram no local.

Não podemos pois concordar com Luís Fernandes Pinto que, desconhecendo seguramente esta realidade portuense, chega inclusive a afirmar que “o azulejo arquitectónico não foi muito além dos anos 20, morto por inanição. Os arquitectos portugueses não souberam incluí-lo nos novos estilos que despontavam na Europa e que, por seu turno, não consideravam o azulejo como material significativo.” (Pinto, 1994, p. 117).

Teremos no entanto que aceitar que a utilização do azulejo como revestimento parietal total, usado de forma funcional e integrado na arquitectura, não é a opção predominante nos projectos e obras dos

arquitectos destas primeiras décadas do século XX. De facto, o que irá prevalecer durante este período será uma utilização de panos, ou painéis de azulejos, que integrados na composição dos alçados dos edifícios, funcionarão sobretudo em termos estéticos e decorativos, e não tanto como elementos da própria construção.

Luís Fernandes Pinto utilizará para esta forma de aplicação azulejar a designação de “revestimento representativo” (Pinto, 1994, pp. 120-121).

Este tipo de solução vinha já sendo utilizado em várias obras pelos arquitectos portuenses, como faz, por exemplo, Marques da Silva no projecto do Liceu D. Manuel I, no Porto [fig. 130], em que uma enorme banda de azulejo de padrão, azul e branca, com motivos florais, acompanha toda a parte superior do edifício, marcando as aberturas e o remate das paredes com a cobertura. Esta é, porém, uma obra de transição que, embora prenuncie inovação, não incorpora ainda totalmente os preceitos da arquitectura moderna e que se prolonga demasiado no tempo, entre os anos de 1918-1932.

Este tipo de aplicação do azulejo iria continuar, porém, em obras mais carismáticas em que a procura do vocabulário moderno se faz já sentir plenamente, como é o caso do edifício de casas-andar na Rua da Conceição 25-29, projectado pelos arquitectos Manuel Marques e Amoroso Lopes em 1935 [fig. 131] (Mendes, 2001, pp. 136-137).

Neste projecto, dotado de linhas proto-modernas, de sabor Art Déco configurado por alguns elementos compositivos, como as barras salientes verticais (a fazer lembrar o edifício da garagem Passos Manuel, Arq. Mário Abreu, 1939) que pontuam a fachada e enquadram a entrada do edifício, ou as janelas quadradas de caixilharia de rebuscado desenho geométrico, os



Fig. 130 - Liceu Rodrigues de Freitas, 1918-1932. Porto. Arq. Marques da Silva.



Fig. 131 - Edifício na Rua da Conceição n.º 25-29, Porto, 1935. Arqs. Manuel Marques e Amoroso Lopes.

azulejos são usados como forma de enfatizar a composição no jogo de cheios e vazios, contrastando com as superfícies rebocadas e em granito aparente. São utilizados invulgares azulejos de padrão, de motivo floral.

Mais paradigmático, todavia, enquanto exemplar detentor de um vocabulário assumidamente moderno, é o edifício projectado pelo arquitecto José Ferreira Peneda, datado de 1936, localizado no gaveto da Rua Fernandes Tomás com o largo do Campo 24 de Agosto [fig. 132].

Numa obra já de si bastante expressiva, Ferreira Peneda utiliza um tipo de azulejo de padrão, de subtis motivos geométricos, sobre fundo azul-escuro, na sua configuração mais usual, de 15x15 cm. Ferreira Peneda emprega o azulejo como forma de realçar partes do edifício, organizar a composição e estabelecer relações entre os vários tipos de materiais e acabamentos.

Do mesmo ano de 1936 é o impressionante edifício localizado na Rua Ferreira Cardoso [fig. 134], projectado pelo arquitecto Homero Ferreira Dias.

Os azulejos são, neste caso, utilizados essencialmente como painéis decorativos, embora com um grande sentido compositivo, sobretudo na forma como preenchem os espaços entre as janelas e conferem um sentido mais vertical ao edifício, suavizando também um pouco o seu carácter austero, de grande clareza e rigor formal, de linhas e sentido quase proto-racionalista.



Fig. 132 - Edifício na rua Fernandes Tomás/Campo 24 de Agosto, 1936. Arq. José Ferreira Peneda.



Fig. 133 - Edifício "Art Déco" na rua António Granjo n.º 102, no Porto. Arq. Aucíndio dos Santos. 1938.

À semelhança do exemplo anterior, detém um embasamento em granito, tendo o arquitecto optado por deixar o betão aparente nos pisos superiores,



Fig. 134 - Edifício na Rua Ferreira Cardoso, Porto, 1936. Arq. Homero Ferreira Dias.

obtendo assim um forte contraste entre a superfície rugosa e cinzenta do cimento e o brilho, cintilante do vidro dos painéis azuis. Trata-se de genuínos azulejos Art Déco, de concepção geométrica, nas cores azul e branco, em que os motivos a azul são pintados em degradé, característica típica deste movimento.

É também dentro deste contexto que podemos tomar como exemplo o interessante edifício projectado em 1938 pelo arquitecto Aucíndio dos Santos, situado no n.º 102 da Rua António Granjo, no Porto, o qual integra azulejos monocromáticos, verdes e amarelos, formando um padrão de xadrez muito ao gosto Art Déco [fig. 133] (Mendes, 2001, pp. 44-45).

Dois edifícios muito interessantes, que seguem este mesmo modo de integração do azulejo na arquitectura, são construídos no ano seguinte pelo atelier ARS-Arquitectos, um na Rua Fernandes Tomás [fig. 135] e outro na Rua dos Bragas [fig. 136], ambos no Porto.

No primeiro caso são utilizados azulejos de uma só cor, em gradação de azul, de nítido carácter Art Déco, sublinhando os vãos dos pisos superiores, intervindo de forma bastante eficaz ao nível da volumetria e composição da fachada. Embora o sentido compositivo seja dominante, podemos perceber claramente como o azulejo é também a forma utilizada para impermeabilizar e fazer o remate dos próprios vãos.



Fig. 135 - Edifício na Rua de Fernandes Tomás, 515-531, 1939. ARS-Arquitectos.



Fig. 136 - Edifício na Rua dos Bragas, Porto, da autoria do ARS arquitectos, 1939.

No segundo caso trata-se também de um edifício de habitação multifamiliar, que segundo Fernandes e Cannatá, “constitui um dos primeiros exemplos de uma nova arquitectura que então surgia em Portugal, apoiada

na composição dos volumes simples e na utilização depurada dos materiais” (Fernandes e Cannatá, 2002, p. 74).

Construção datada de 1939, de carácter algo expressionista, com volumes articulados e varandas redondas sobressalientes, em que o azulejo utilizado não é liso, mas sim um invulgar padrão floral.

Os azulejos, de cor dominante azulada, encontram-se uma vez mais apenas nos pisos superiores a debruar os vãos, em contraste acentuado com a cor ocre do reboco e dos elementos salientes, em betão aparente, que formam as varandas.

Apesar de em todos os casos apresentados a dominante ser a utilização pontual do revestimento azulejar nos projectos, o revestimento total das fachadas e o uso do azulejo “de lingote” não deixou, no entanto, de ser utilizado pelos arquitectos no Porto.

Em 1944 o arquitecto Januário Godinho voltará a utilizar o mesmo tipo de revestimento cerâmico que havia já utilizado anos antes numa habitação na Rua de Santa Catarina, desta feita numa obra projectada para a rua da Constituição [fig. 137].

Trata-se também de um edifício de habitação unifamiliar em que o azulejo “de lingote” é, mais uma vez, usado como revestimento parietal total. Embora a cor utilizada não seja a mesma, em termos estéticos, o resultado



Fig. 137 - Edifício da Rua da Constituição, 1944. Azulejos cor-de-rosa, de lingote, colocados na posição vertical. Arq. Januário Godinho.

não é muito diferente. Porém, quanto a nós, Januário Godinho alcança nesta obra um mais sugestivo efeito, tanto a nível cromático como expressivo. Embasamento e molduras de granito saliente a acentuar e rematar os vãos, estabelecendo um contraste entre a superfície vitrificada, lisa e brilhante do azulejo com o toque rugoso e texturado do granito.

Cremos assim que os exemplos até agora observados serão suficientes para se perceber que os arquitectos portuenses, ao contrário do que afirmava Luís Fernandes Pinto, nunca abandonaram o uso do azulejo nas suas obras e projectos e que, bem pelo contrário, foram capazes de alcançar interessantes soluções de belo efeito estético e simultaneamente muito funcionais.

Porém uma utilização ainda mais profusa irá fazer-se sentir a partir do final da década de 40, o qual, não por acaso, coincide com a realização do I Congresso dos Arquitectos Portugueses, em 1948, e com a realização do Inquérito à Arquitectura Popular²², que então se iniciou, estabelecendo esse facto, quanto a nós, o início de um segundo período da arquitectura moderna portuguesa e, conseqüentemente, da utilização do azulejo na arquitectura.

22 Ver: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, AAP, 3.^a edição, 1988.

ANÁLISE DE EDIFÍCIOS

1. Casa Augusto Leite da Silva Guimarães, 1899

Rua de Latino Coelho n.º 352, Porto

Arq. José Marques da Silva



Fig. 138 - Edifício na Rua de Latino Coelho, Porto, 1899. Arq. Marques da Silva.

Este interessante edifício, localizado na rua de Latino Coelho, no Porto, projectado pelo insigne arquitecto José Marques da Silva no final do século XIX, embora não seja uma das suas obras mais emblemáticas, possui algumas características muito peculiares que merecem atenção, sobretudo no aspecto relacionado com o revestimento parietal exterior, praticamente todo em azulejo.

Trata-se, segundo António Cardoso (1997, pp. 528-530), do primeiro edifício de habitação projectado por Marques da Silva e foi concebido por encomenda de Augusto Leite da Silva Guimarães. A edificação sofreu há alguns anos obras de recuperação e transformação, constituindo hoje o edifício-sede da Ordem dos Enfermeiros.

De forma semelhante às construções barrocas, o azulejo preenche os espaços da fachada entre os elementos construtivos e estruturais e os vãos, os quais são mantidos em granito aparente. No entanto, toda a configuração é diferente do que era usual fazer-se em épocas anteriores. O revestimento utilizado é o azulejo rectangular, dito “de lingote” ou “biselado” e de uma só cor, num vermelho cor de vinho que faz sobressair as características do próprio edifício. Podem observar-se pelo menos três diferentes tipos de azulejo, que Marques da Silva utiliza de forma decorativa, bem como um invulgar

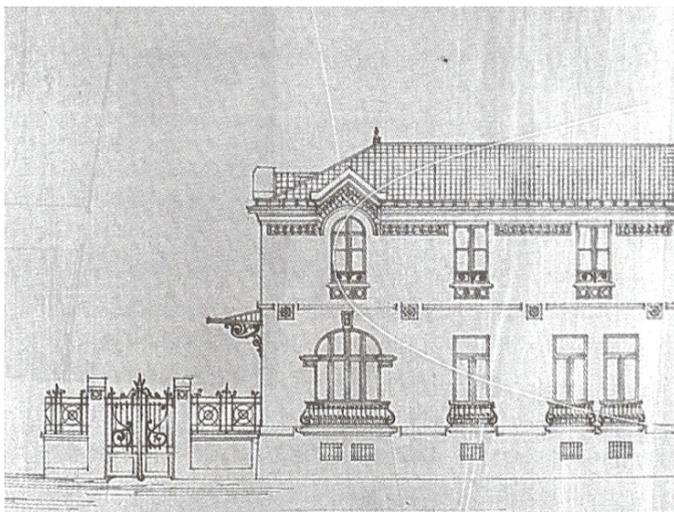


Fig. 139 - Edifício na Rua Latino Coelho, Porto, 1899. Alçado Sul (Rua de Latino Coelho). Arq. Marques da Silva. Arquivo da Fundação Marques da Silva.

remate cerâmico, cor de telha, sobre o beiral, que aparenta ter sido feito expressamente para a obra. Trata-se de uma construção de características marcadamente ecléticas. O projecto, na realidade, reflecte bem a formação “beaux-arts” e parisiense de Marques da Silva, assim como as inquietações românticas de fim-de-século, porém, a sua característica e essência portuguesa está também bem presente, sobretudo graças à utilização do revestimento azulejar. No entanto, se olharmos mais atentamente, poderemos verificar encontrarem-se já presentes alguns elementos do vocabulário Arte Nova, sobretudo ao nível dos detalhes, como no friso de azulejos de remate das



Fig. 140 - Detalhe do edifício na Rua Latino Coelho, sendo possível identificar os vários tipos de material cerâmico que o compõem.

paredes com a cobertura, no remate do beiral e nos gradeamentos em ferro forjado.

Da análise às peças desenhadas do projecto podemos facilmente constatar que o azulejo é pensado como parte integrante do conjunto, ou seja, como elemento essencial da obra e não apenas como mero objecto de revestimento mas, seguramente, como parte essencial da arquitectura, não só pela sua brilhante inserção no objecto construído, mas também porque este é pensado no próprio projecto [fig. 139], podendo observar-se no desenho os elementos azulejares que compõem a fachada e que são os que correspondem à obra construída.

Trata-se assim, pelo que foi afirmado anteriormente, de um projecto e uma obra que poderemos considerar exemplares na forma como o azulejo é utilizado na arquitectura e que tira o máximo partido das suas capacidades, tanto estéticas como funcionais.

2. Estação de Caminhos de Ferro de S. Bento, 1899-1916

Rua de S. Bento, Porto

Arq. José Marques da Silva

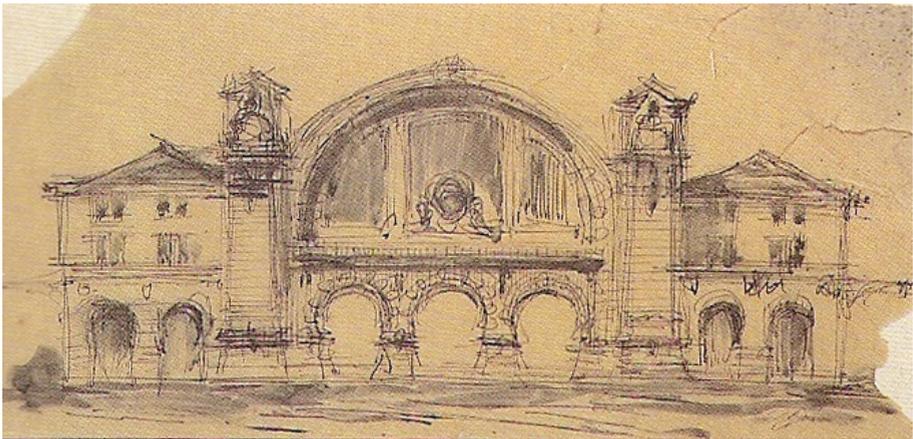


Fig. 141 - Esquízo a lápis e aguada para a fachada principal da Estação de S. Bento, Porto, ca. 1900. Arq. Marques da Silva. Acervo Documental da Fundação Marques da Silva, FIMS MSMS-1753-pd0024.

Embora a estação de S. Bento seja uma obra em que a utilização do azulejo apenas surge no interior do edifício, desempenhando uma função essencialmente estética ou decorativa, não tendo por isso uma relação “estrutural” com o desenho e a concepção arquitectónica, a sua importância para a evolução do azulejo na arquitectura e a influência que veio a ter posteriormente, tanto junto dos arquitectos, como da população do Porto e

da região, é de tal ordem, que não poderia deixar de integrar uma listagem das obras de arquitectura mais relevantes do início do Movimento Moderno, nas quais o azulejo é utilizado de forma preponderante.

Trata-se pois de uma obra iniciática, prenunciadora do Movimento Moderno, da era da máquina e dos grandes edifícios industriais, que utiliza os materiais provenientes da Revolução Industrial, nomeadamente o ferro e o vidro e que irá marcar indelevelmente a imagem da cidade. Esta é uma época de grandes mudanças e de crescimento económico, em que a cidade é o palco principal, tal como refere António Cardoso:

“Uma nova lógica social se tece, subordinada ao mundo do trabalho. A migração para a cidade acentua-se, o caminho-de-ferro instala vaivéns nos fluxos da mão-de-obra.

Em 7 de Novembro de 1896 chegara o primeiro comboio à estação central do Porto, depois de perfurados os fundos da Quinta da China, Monte do Seminário e da Praça da Batalha, ao som do Hino da Carta, entre palmas e saudações, girândolas de foguetes e discursos laudatórios onde se valorizam os “engenheiros” e as instituições da Cidade: a Associação Comercial, a Associação Industrial, os Empregados do Comércio, o Ateneu e o Centro Comercial...

Ao tempo, em Paris, o arquitecto Marques da Silva apresentava como prova de fim de curso, nas “Beux-Arts”, um projecto para uma Gare Central com o qual alcançará o título de Arquitecto Diplomado pelo Governo Francês.” (Cardoso, 1986, p.16).

Após muitas vicissitudes, avanços e recuos, Marques da Silva acabaria por ser o arquitecto seleccionado para projectar a nova estação de caminho-de-ferro do Porto, decorria o ano de 1899. O edificio reflecte, de forma inequívoca, a formação parisiense do arquitecto, revelando um estilo classicizante e ao gosto “Beux-Arts”, fazendo inclusive lembrar a gare de Orsay, em Paris. A obra sofreria muitos percalços e transformações, devido sobretudo à sua localização no centro da cidade, à existência de diversas estruturas já construídas, uma vez que a linha férrea já havia chegado ao local em 1896, bem como a um programa vasto e complexo, que articulava diversas funções entre si e com a própria cidade.

Tal como referi com Pérez Gil, poderemos verificar que:

“En S. Bento, sin embargo, triunfó el monumentalismo clasicista, lenguaje que Marques da Silva dominaba a la perfección gracias a su formación parisina. Bajo estas premisas diseñó un edificio de viajeros fiel a los preceptos de la Escuela de Beaux-Arts, aunque liberado de la profusión escultórica que caracterizaba a aquélla. El proyecto definitivo de 1904 nos da una idea de las pretensiones de Marques da Silva (...)” (Pérez Gil e Cerveira Pinto, 2010, p. 48).



Fig. 142 - Pannel de azulejos polícromos, de carácter historicista, representando a inauguração da linha Porto-Braga. Jorge Colaço, 1906-1916.

Um dos espaços principais da estação é, indubitavelmente, o enorme vestíbulo. Espaço amplo, fortemente iluminado pela luz filtrada pelos grandes janelões localizados sobre as sete portas da fachada, de significado claramente simbólico, característica que se enquadra bem com um espaço nobre, de recepção e transição. Neste contexto de salão de recepção monumental, ao gosto clássico francês do século XIX, foi deixado aos azulejos o papel de contribuírem como elemento decorativo, cromático e representativo, mas também como afirmação da identidade da cultura portuguesa, “equilibrando así el afrancesamiento del exterior y la modernidade de la nave” (Villalobos e Pérez, 2010, p. 52).

Creemos que para este interesse pela utilização do azulejo muito terá contribuído a bem sucedida experiência anterior de Marques da Silva no projecto da casa Augusto Leite da Silva Guimarães que analisamos anteriormente. A obra de azulejaria seria entregue ao pintor, ceramista e ilustrador Jorge Colaço (1868-1942), que realiza um trabalho singular que, pela sua importância e monumentalidade iria, de então em diante, influenciar a própria arquitectura da cidade. De facto, ninguém fica indiferente àquele que é, ainda hoje, o maior conjunto de azulejos figurativos, pintados à mão, num mesmo espaço, constituído por cerca de vinte mil unidades e ocupando uma área de cerca de quinhentos e cinquenta metros quadrados. Esta obra hercúlea levaria uma década a realizar. Segundo João Pedro Monteiro (2001, p. 51) as peças cerâmicas terão sido executadas na Fábrica de Sacavém e os temas escolhidos por Colaço, de forte pendor histórico e nacionalista, estão de acordo com o que então era veiculado pelas instâncias políticas, apresentando cenas icónicas da história de Portugal, alternando com outras de cariz etnográfico, dos usos e costumes nortenhos e da própria história dos transportes.

António Cardoso descreve da seguinte forma o conjunto azulejar:

“A República, infante, reclama símbolos, lugares de memória e de história. O vestíbulo é um livro de imagens que se lhe adequam como estratégia... Na parte superior um friso, de folhagens entrelaçadas, logo seguido por uma faixa que o circunda, com a história dos meios de transporte (com a inauguração do caminho de ferro Porto-Braga); nas paredes dos topos quadros históricos como o torneio dos Arcos de Valdevez, no lado norte, e com o painel alusivo a Egas

Moniz. Do lado da Rua do Loureiro representa-se a entrada de D. João I no Porto e, por baixo, a conquista de Ceuta, com o Infante D. Henrique a avultar na composição. Na parede sobre a gare a romaria de S. Torcato e a Senhora dos Remédios e, em menores dimensões, uma panóplia de costumes (...). Na parede oposta uma gramática Arte Nova alusiva às estações do Ano, às Artes, às Letras, à Arquitectura, ao Comércio e à Indústria...” (Cardoso, 1997, pp. 234-235).

Seguramente pela influência da estação de S. Bento este gosto da expressão azulejar acabaria por estender-se pelo país através da rede de caminho-de-ferro, polvilhando as estações com painéis de azulejos, os quais, na generalidade, se centravam em temas regionais, paisagísticos, patrimoniais ou etnográficos, funcionando como uma espécie de “bilhetes-postais” locais, que apelavam para a visita e fruição turística e que continuariam a ser disseminados nas décadas seguintes, já que satisfaziam plenamente a exaltação nacionalista e tradicionalista do sequente período do Estado Novo.



Fig. 143 - Painel de carácter historicista representando a entrada de D. João I na cidade do Porto, colocado no lado sul do átrio da estação de S. Bento. Jorge Colaço, 1906-1916.



Fig. 144 - Painel de carácter historicista representando o Torneio de Arcos de Valdevez no lado norte do átrio da estação de S. Bento. Jorge Colaço, 1906-1916.

Por tudo isto e também pelo facto de se tratar de um edifício que marca definitivamente a arquitectura e o centro da cidade, poderemos seguramente considerar a estação de S. Bento como um edifício-chave para a compreensão da história da integração do azulejo na arquitectura na região do Porto.

3. Liceu D. Manuel II (actual Escola Secundária Rodrigues de Freitas), 1918 - 1932

Praça Pedro Nunes, Cedofeita, Porto

Arq. Marques da Silva. Restauro e ampliação Arq. Manuel Fernandes de Sá, 2007/2009

O projecto do Liceu D. Manuel II - actual Escola Secundária de Rodrigues de Freitas – é, a par com a Estação de S. Bento, uma das obras mais emblemáticas de Marques da Silva e também uma das mais conhecidas. Esta construção mantém algumas semelhanças programáticas com o liceu Alexandre Herculano que Marques da Silva havia projectado poucos anos antes, nomeadamente ao nível da planta, organização espacial e também relativamente à convencional implantação segundo o eixo norte/sul.

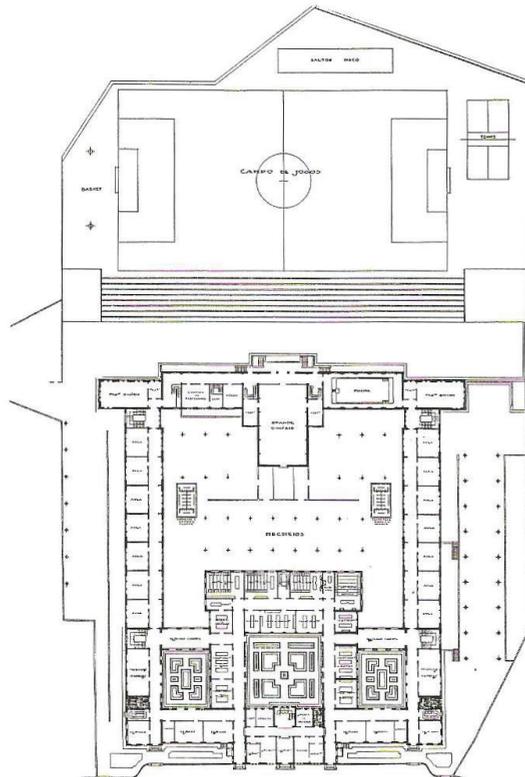


Fig. 145 - Planta geral do piso térreo do Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932.

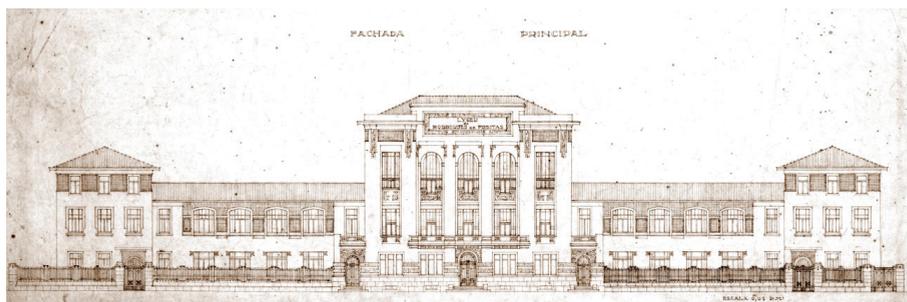


Fig. 146 - Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932. Projecto, Alçado principal. Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, FIMS MSMS 1857-pd0847.

No entanto o liceu D. Manuel II é já uma obra prenunciadora de modernidade. Assumidamente despojado, de linhas puras, com o volume central da fachada a assumir-se como dominante hierárquica da construção e onde os grandes janelões marcam o seu carácter já eminentemente funcional.

Pelos motivos apontados estamos plenamente de acordo com o historiador José Augusto França, quando afirma que Marques da Silva “ultrapassou a «estreita classificação académica» e foi, certamente, o primeiro dos «modernos»” (Cardoso, 1997, p. 559).

Podemos detectar também nesta obra um acentuado gosto Art Déco, que Marques da Silva utiliza na composição e nos sóbrios elementos decorativos.

Sobre este aspecto, diz-nos António Cardoso:

“(…) há uma discreta mestiçagem de fontes decorativas de uma gramática institucional, com a folhagem de carvalhos na platibanda, circundando a legenda



Fig. 147 - Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932. Fachada principal, vista actual.



Fig. 148 - Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932. Detalhe de um painel sobre uma das entradas.

“Liceu de Rodrigues de Freitas”, com a predominância de um gosto Art Déco, bem legível na graciosa decoração das janelas do andar superior, com formas estilizadas de vasos/hidras, mesclados com arcos e fundo polícromo, que se repetem no friso superior sob as enfáticas cornijas dos pavilhões extremos” (Cardoso, 1997, p. 504).

Os azulejos utilizados por Marques da Silva nesta obra, embora tenham um efeito acentuadamente decorativo, possuem um carácter de tal forma

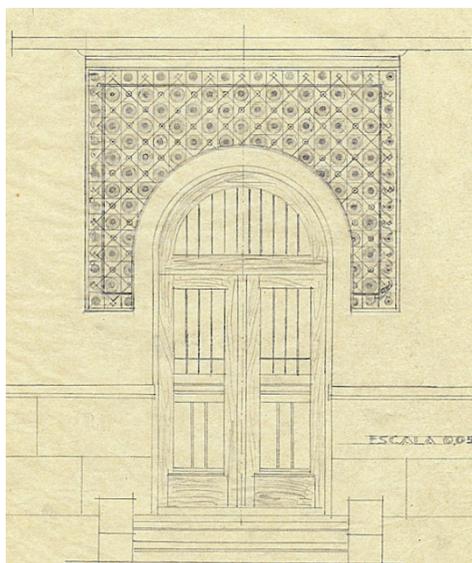


Fig. 149 - Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932. Detalhe de painel sobre uma das entradas. Arquivo da Fundação Marques da Silva, FIMS_MSMS_1857-pd0565.

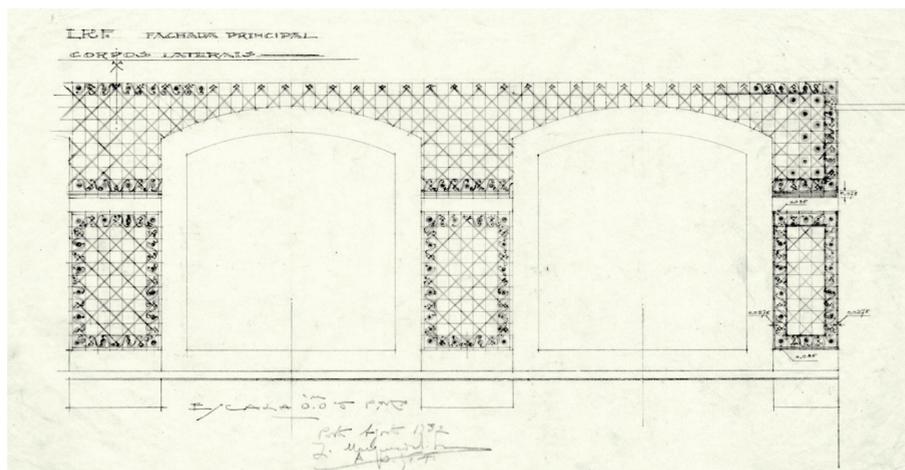


Fig. 150 - Liceu D. Manuel II. Arq. Marques da Silva, 1918-1932. Detalhe de painel de azulejos para o alçado principal. Arquivo da Fundação Marques da Silva, FIMS_MSMS_1857-pd0733.

integrado na composição arquitectónica do edifício que, numa visão menos atenta, podemos nem nos aperceber que são azulejos. Este facto, no entanto, revela-se menos surpreendente quando constatamos que os azulejos foram desenhados expressamente para o edifício e para os locais precisos em que estão colocados, como demonstram os desenhos de pormenor do próprio projecto [figs. 149 e 150].

Trata-se de azulejos muito invulgares, de desenho geométrico, a formar um padrão de três círculos concêntricos inseridos num quadrado, em que há uma gradação do círculo central, mais escuro, para o exterior, mais claro. Os painéis são colocados com extremo rigor, de forma a ficarem perfeitamente centrados nos espaços respectivos. Todos os conjuntos azulejares têm um friso de remate, constituído por uma moldura com desenho de folhas estilizadas e um círculo mais pequeno como elemento de ligação, de acordo com o gosto tipicamente Art Déco da época.

António Cardoso, que também reparou na singularidade destes azulejos, tece-lhes o seguinte comentário:

“Os azulejos, fora dos padrões tradicionais, têm esse mesmo gosto actualizado e pontuam os diferentes espaços das fachadas, tanto interiores como externas, instalando pausas na cor dominante das paredes rebocadas ou, transpostos para o interior de algumas circulações, em tons de preto e branco, balizam o percurso e levam a notícia das Artes Decorativas, não como valor estrutural, mas como elemento de décor” (Cardoso, 1997, p. 504).

Estes são, de facto, alguns dos mais notáveis exemplares de azulejos desta época existentes na cidade do Porto e, segundo o arquitecto António Sérgio

Menéres, terão sido executados por um estudante de arquitectura, chamado Manuel Gaspar, não tendo sido porém possível apurar qual a fábrica onde terão sido executados.

Poderemos assim, desta forma e pelos motivos apontados inferir que o Liceu D. Manuel II é uma obra incontornável e mesmo paradigmática da utilização do azulejo na arquitectura, nesta época.

4. Casa de Serralves, 1925-1944

Rua de Serralves n.º 977, Porto

Arq. José Marques da Silva

O projecto que o Arquitecto José Marques da Silva idealiza inicialmente para a Casa de Serralves revela-se de particular importância para o estudo dos azulejos na cidade e da relevância que os mesmos tiveram para os arquitectos da época.

De facto, podemos observar, através de um desenho de uma das primeiras propostas que Marques da Silva apresenta para a reformulação da Casa de Serralves, que a mesma apresenta um revestimento de azulejos policromos e na qual a própria capela pré-existente seria quase totalmente revestida com azulejos do mesmo tipo.



Fig. 151 - Fotografia da antiga Casa de Serralves antes da intervenção de Marques da Silva. Início do Séc. XX. Arquivo da Fundação Marques da Silva.



Fig. 152 - Estudo da fachada principal da Casa de Serralves, com painéis de azulejos. Arq. Marques da Silva. Arquivo da Fundação Marques da Silva, FIMS_MSMS_2508-pd0265.

Além dos aspectos estéticos e funcionais inerentes ao próprio material que constitui o revestimento azulejar, podemos verificar que Marques da Silva o utiliza, neste caso, como elemento de ligação entre a proposta e o pré-existente, tirando assim partido do material para conferir ao projecto uma maior coerência e continuidade formal. Embora não possamos ter a certeza quanto ao tipo de azulejo a utilizar, uma vez que o projecto não teve continuidade e não há mais registos, pode-se inferir que se trata de azulejos em que o motivo é desenhado a azul, sobre fundo amarelo, fazendo lembrar os azulejos “de tapete” setecentistas.

Na zona da capela, as superfícies rebocadas são revestidas, permanecendo em granito aparente os cunhais, embasamento, cornija, frontão e molduras das aberturas. O conjunto azulejar é assente na diagonal e apresenta uma moldura de remate a azul. Marques da Silva usa uma linguagem aproximada no edifício proposto, percebendo-se claramente a estereotomia da estrutura em granito aparente, em forte contraste com as superfícies azulejadas.

Desta atitude se pode inferir da importância que Marques da Silva dava ao azulejo como elemento construtivo, funcional e decorativo da própria arquitectura, mas também poderemos perceber o cuidado que tinha na avaliação dos elementos pré-existent enquanto características relevantes para o estabelecimento de uma nova proposta, revelando assim um manifesto cuidado com os valores patrimoniais do passado. Este gosto pelo azulejo acabaria por ser transmitido a alguns dos seus mais distintos colaboradores e discípulos como Amoroso Lopes e, sobretudo, Homero Ferreira Dias.

Este último irá, inclusive, utilizar uma linguagem formal próxima da do seu mestre na singular obra de habitação multifamiliar, datada de 1936, localizada na rua de Ferreira Cardoso, no Porto e que iremos analisar seguidamente.

5. Edifício de Habitação Multifamiliar, 1936

Rua de Ferreira Cardoso n.º 172-174, Porto

Arq. Homero Ferreira Dias



Fig. 153 - Fachada principal do edifício de habitação multifamiliar da rua Ferreira Cardoso n.º 172-174, Porto, 1936. Azulejos de padrão Art Déco. Arq. Homero Ferreira Dias.

Esta obra singular de Homero Ferreira Dias revela afinidades com algumas outras do arquitecto José Marques da Silva, nomeadamente com o Liceu D. Manuel II (actual Escola Secundária de Rodrigues de Freitas) e que analisámos anteriormente.

Na realidade cremos que Ferreira Dias poderá até ser considerado um discípulo de Marques da Silva, uma vez que havia trabalhado no seu atelier e participado activamente em algumas obras do grande mestre.

Trata-se de um edifício localizado na Rua de Ferreira Cardoso, de tipologia exclusivamente habitacional, de carácter multifamiliar e que, atendendo à época de construção, 1936, surpreende pela arrojada modernidade, que



Fig. 154 - Detalhe dos panos de azulejo “Art Déco” entre as fenestrações. Edifício na Rua de Ferreira Cardoso n.º 172-174. Arq. Homero Ferreira Dias, 1936.

nos é dada sobretudo pela grande depuração, clareza de linhas e extrema simplicidade formal. De facto, se não fora pelos elementos cerâmicos, pelas linhas arredondadas das varandas e de um ou outro singelo pormenor, diríamos estar já em presença de um edifício claramente pertencente ao Movimento Moderno.

O projecto denota o mesmo gosto pela simetria de que enforma a obra de Marques da Silva e Ferreira Dias utiliza também alguns dos mesmos elementos construtivos que o mestre, designadamente na obra do Liceu D. Manuel II, nomeadamente ao nível da fachada, em que as paredes em betão armado sobre embasamento de alvenaria de granito contrastam com os panos de azulejo monocromáticos, em tom de azul-vivo, sobre fundo branco, de vocabulário assumidamente Art Déco.

Aspecto também bastante peculiar e invulgar para a época é o facto de o edifício não ser pintado, aparentando o reboco de cimento na sua cor natural.

Assim, numa obra já de si surpreendente para a época, um dos aspectos que ainda mais a evidencia é, sem dúvida, a existência dos panos de azulejo que pontuam e complementam o desenho compositivo da fachada, os quais são de carácter absolutamente singular, de tal forma que não conhecemos outra obra que possua este tipo de azulejo.

Algumas similitudes existentes levam-nos a pensar que estes azulejos possam ter sido fabricados e até desenhados pelo mesmo autor dos que se encontram nas fachadas do Liceu D. Manuel II. Infelizmente não foi possível saber quem foi o autor ou a fábrica onde foram produzidos.

Trata-se de um azulejo de desenho simétrico bastante simples, de composição geométrica, em que duas linhas concorrentes sugerem uma forma triangular que se sobrepõe a duas formas ovalóides, as quais, por sua vez, sugerem duas folhas.

A representação é em “degradé”, dentro do que era usual na concepção tipicamente Art Déco e os painéis possuem uma barra que os remata lateralmente, permanecendo abertos nas partes superior e inferior conferindo-lhes desta forma uma continuidade pelos vários pisos, que acentua a verticalidade e que leva a que possam ser lidos como se de um longo painel vertical se tratasse.

Como podemos verificar pela consulta dos desenhos do projecto, os azulejos foram pensados propositadamente para a obra. A própria memória descritiva do projecto refere-se-lhes da seguinte forma:

“Com excepção do envasamento de cantaria, toda a frente será cersitada, rebocada e guarnecida em áspero, recebendo côr neutra e clara, possivelmente cinzento, em dois tons. Os azulejos dos grupos de janelas laterais será escolhido, de côr a dizer com o tom da fachada, e terá desenho²³.”

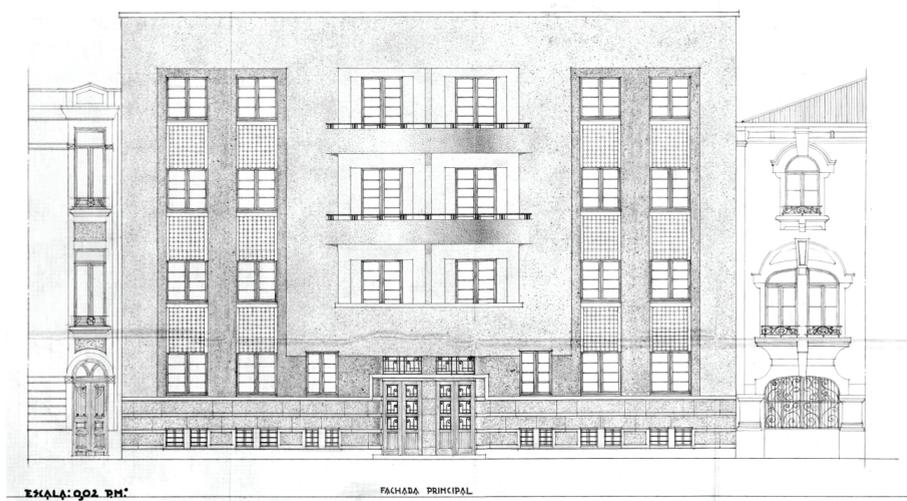


Fig. 155 - Elemento do projecto. Fachada principal com representação da estereotomia dos azulejos. Edifício na Rua de Ferreira Cardoso n.º 172-174. Arq. Homero Ferreira Dias, 1936. Acervo do Arquivo Histórico Municipal do Porto, D-CMP/11(1471/1936).

23 Excerto da Memória Descritiva do projecto, D-CMP/11(1471/1936), p. 174.

6. Edifício de Habitação Multifamiliar, 1936

Rua Fernandes Tomás n.º 12-30, Porto

Arq. José Ferreira Peneda



Fig. 156 - Edifício de habitação e comércio no gaveto da rua Fernandes Tomás com o Campo 24 de Agosto, Porto. 1936. Arq. José Ferreira Peneda.

Datado do mesmo ano do exemplo anterior, o edifício de habitação multifamiliar e comércio que faz o gaveto da rua Fernandes Tomás com o Campo 24 de Agosto, da autoria do arquitecto José Ferreira Peneda é também um exemplar notável do chamado “primeiro modernismo” da cidade do Porto.

Os pontos de contacto entre este edifício e os exemplos anteriores são evidentes. Em todos verificamos existir o mesmo embasamento em granito, inclusive o mesmo tipo de tratamento e acabamento; os mesmos volumes puros; as mesmas linhas sóbrias e geométricas. No entanto a ausência de decoração é neste caso bastante maior, não havendo já praticamente referência à Art Déco, a não ser talvez no desenho curvo das partes sobressalientes da fachada sul da Rua de Fernandes Tomás e na própria articulação dos volumes.

A utilização do azulejo assume porém, neste caso, características bastante diferentes. O revestimento azulejar é muito singelo e pontual, sobressaindo



Fig. 157 - Detalhe da fachada sul, com a aplicação localizada de panos de azulejos na fenestração central e no friso da platibanda do edifício de habitação e comércio no gaveto da rua Fernandes Tomás com o Campo 24 de Agosto, Porto. 1936. Arq. José Ferreira Peneda.

a disposição em frisos longitudinais que fazem salientar a horizontalidade do edifício e ajudam a perceber a distinção entre os três pisos que o compõem.

Apenas no espaço entre os volumes sobressalientes da fachada sul existe um revestimento mais profuso, formando um pano distinto, um pouco mais recuado do que o plano do reboco e onde estão colocados os azulejos.

Por fim, também o tipo de azulejo utilizado é bastante diferente dos casos anteriores. Trata-se de um azulejo de padrão, executado por método serigráfico, na dimensão de 14x14 cm, de delicado desenho geométrico sobre fundo azul-escuro.

Este é já, devido às características apontadas, um azulejo tipicamente moderno, não havendo qualquer tipo de relação formal ou de desenho com os azulejos de épocas anteriores, tanto da Arte Nova como da Art Déco e muito menos com o azulejo rectangular do final do século XIX.

Não se pode no entanto dizer que o azulejo tem aqui um papel verdadeiramente estrutural, ou que não é usado essencialmente de modo decorativo. Podemos facilmente perceber a forma como o revestimento cerâmico ajuda a organizar o sentido compositivo da fachada e da volumetria e, inclusive, a estabelecer o remate ao nível da platibanda, funcionando

também como “textura” e elemento de contraste entre o reboco pintado e a superfície vítrea e brilhante das superfícies azulejadas.

Independentemente desse facto o seu carácter “funcional” está já presente, pois podemos facilmente verificar que nos locais onde estão colocados ajudam a proteger as alvenarias e o efeito da intempérie no revestimento exterior.

7. Edifício de habitação multifamiliar e comércio, 1938

Avenida Fernão de Magalhães com Rua de Cunha Espinheira, Porto

Arq. Aucíndio Ferreira dos Santos



Fig. 158 - Fachadas sul e poente do edifício de gaveto da Av. Fernão de Magalhães com a Rua de Cunha Espinheira, Porto, 1938. Arq. Aucíndio dos Santos.

O interessante edifício de habitação e comércio localizado na Avenida de Fernão de Magalhães, projecto do arquitecto Aucíndio Ferreira dos Santos, datado de 1938, constitui de forma evidente um exemplo de transição de uma arquitectura ligada à tradição “*fin-de-siècle*” para uma nova linguagem assumidamente moderna.

Na década de 30 a cidade do Porto dava os primeiros passos no caminho da modernidade e os seus arquitectos faziam as primeiras experiências, tomando como referência principal uma arquitectura “nova” que vinha do centro da Europa, muito ligada aos volumes puros e à tradição



Fig. 159 - Detalhe dos painéis de azulejos nos topos laterais edifício de gaveto da Av. Fernão de Magalhães com a Rua de Cunha Espinheira, Porto, 1938. Arq. Aucíndio dos Santos.

das artes decorativas, nomeadamente de países como a Holanda e a Alemanha.

Aucíndio dos Santos era um arquitecto que havia recebido uma formação académica, onde predominava o gosto de fim-de-século, ao estilo parisiense das “Beux Arts”. Alguns anos antes, em 1929, havia elaborado o projecto de adaptação do edifício da Faculdade de Farmácia, em Cedofeita, que denotava perfeitamente o gosto ecléctico e essa formação²⁴. No entanto, o edifício da Avenida Fernão de Magalhães apresenta já características completamente diferentes.

Existe já uma predominância dos elementos decorativos próximos do vocabulário Art Déco, as linhas geométricas sóbrias, bem como os volumes puros e contidos, em que a própria cobertura é tratada como se de um terraço se tratasse (salienta-se que, na época, era difícil construir terraços no norte do país, pois a tecnologia existente não conseguia resolver de forma cem por cento eficaz a impermeabilização dos mesmos).

No edifício são ainda utilizadas, porém, as formas de construir tradicionais. Não é usado ainda o betão armado como estrutura, mas sim o granito da

24 https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=edif%3%adcio%20da%20rua%20de%20an%c3%adb%20cunha.

região, tirando partido das características deste material, fazendo um jogo compositivo e de acentuado contraste entre a superfície opaca e rugosa deste com as características lisas e brilhantes do material cerâmico vidrado e a sua própria estereotomia.

Aucíndio dos Santos utiliza nesta obra o azulejo rectangular, biselado, também chamado “de lingote”, na muito pouco usual cor verde, factor que mais acentua o contraste com os paramentos de granito.

Nos topos do edifício, a fazer o remate com as empenas laterais das outras construções, o arquitecto utiliza azulejos decorativos, policromos, com motivos florais, sobre fundo branco, que fazem lembrar o movimento Arte Nova e cujo desenho é específico para o local.

Não será assim de estranhar que, com obras precursoras como esta, o arquitecto Aucíndio dos Santos seja considerado também, tal como Marques da Silva, ou Homero Ferreira Dias, um dos “primeiros modernos” e um dos arquitectos que esteve na génese da denominada “Escola do Porto”.

Facto que será tornado ainda mais relevante se tivermos em conta que um dos seus colaboradores foi, no início da sua brilhante carreira, o arquitecto Arménio Losa.

8. Edifício de Habitação unifamiliar, 1938

Rua de António Granjo n.º 102, Porto

Arq. Aucíndio Ferreira dos Santos

Aucíndio Ferreira dos Santos é também o arquitecto autor deste singular edifício de habitação unifamiliar localizado na rua de António Granjo, nº 102, no Porto.

Embora a utilização dos azulejos seja neste caso bastante pontual e parcimoniosa, não apresentando um carácter “construtivo” ou funcional, limitando-se a enriquecer a estrutura compositiva e ornamental da fachada, seguindo o modelo da tradição ornamental do período Arte Nova, cremos que o exemplo é, ainda assim, bastante interessante e suficientemente apelativo para o inserirmos no conjunto de obras do primeiro modernismo que continuam a usar o azulejo. Relativamente ao edifício que analisamos anteriormente (na Av. Fernão de Magalhães) e que Aucíndio dos Santos projecta nesse mesmo ano (1938), o revestimento azulejar aparece até secundarizado neste caso, no entanto, a obra no seu todo aparenta-se-nos mais “moderna”, mais arrojada e avançada para a época.

Sem dúvida que estamos em presença de uma construção detentora de desenho e concepção de evidente modernidade, embora sem se libertar



Fig. 160 - Fachada principal do edifício da Rua António Granjo n.º 102, Porto, 1938.
Arq. Aucíndio dos Santos.



Fig. 161 - Detalhe do painel de azulejos e elementos Art Déco da porta da garagem
Rua António Granjo, Porto, 1938.



Fig. 162 - Projecto (Plantas, corte e alçados) da Rua António Granjo n.º 102, Porto, 1938. Arq. Aucíndio dos Santos. Acervo do Arquivo Histórico Municipal do Porto, D-CMP/11(304/1938).

ainda completamente do vocabulário Art Déco, o qual se evidencia sobretudo nos elementos decorativos mais preponderantes, nomeadamente nas serralharias das portas de entrada e da garagem, no vitral sobre a porta e nos próprios painéis de azulejos. Os “princípios” de modernidade encontram-se porém bem enunciados, sobretudo, nas formas depuradas e na própria composição volumétrica, assim como na clareza formal e em alguns princípios “corbusianos”, tais como a sugestão de cobertura em terraço, as colunas estruturais redondas separadas da fachada, tipo “pilotis”, e a janela horizontal do primeiro andar.

O edifício, no entanto, tal como se pode ver pelos desenhos de projecto [fig. 162], é ainda concebido segundo os métodos construtivos tradicionais: estrutura de paredes portantes exteriores em alvenaria de granito e estrutura interior e da cobertura em madeira. Quanto aos azulejos, podemos facilmente verificar, recorrendo à análise do projecto, que os mesmos são pensados como elemento integrante da composição da fachada e que a sua estereotomia está representada no desenho do alçado, embora com configuração ligeiramente diferente.

Embora, como já foi anteriormente referido, o revestimento azulejar não tenha aqui uma aplicação funcional, já que tanto da sua aplicação pontual como dos locais onde está aplicado, facilmente se depreende que não contribui para o benefício funcional, de protecção das superfícies parietais, de benefício térmico ou de impermeabilização, teremos no entanto que concordar que o resultado estético é muito sugestivo e interessante. Aucíndio dos Santos utiliza, neste caso, raríssimos azulejos lisos, monocromáticos, de 10x10cm, em duas cores também pouco vulgares, verde e cor-de-laranja, com o que faz uma composição em xadrez, muito apreciada e usual no vocabulário Art Déco.

A obra é também muito interessante ao nível dos detalhes, nomeadamente nas caixilharias e nos vitrais, sendo ainda de salientar a forma cuidada como

é feita a transição entre a superfície parietal rebocada, o próprio azulejo e o granito que debrua os vãos, como se pode ver na figura 161. O revestimento azulejar apenas é utilizado no rés-do-chão e no primeiro andar.

9. Edifício de habitação multifamiliar e comércio, 1939

Rua dos Bragas n.º 32-58, Porto

ARS Arquitectos



Fig. 163 - Fachada principal do edifício de habitação e comércio da Rua dos Bragas, n.º 32-58, Porto, 1939, ARS Arquitectos.

No ano de 1939 o colectivo ARS, dirigido pelos arquitectos Cunha Leão, Morais Soares e Fortunato Cabral e que iria ser responsável por alguns dos mais interessantes projectos de arquitectura moderna da cidade, como o Palácio Atlântico ou o Mercado do Bom Sucesso, projectava para a Rua dos Bragas, no Porto, um interessante edifício de habitação multifamiliar e comércio, introduzindo novos conceitos e cambiantes numa modernidade que havia já perdido a timidez e se assumia de forma cada vez mais preponderante no perfil urbano da cidade.

A concepção aparenta ir buscar alguma influência da arquitectura expressionista, não só em alguns dos elementos compositivos, como por exemplo as varandas curvas, as quais se destacam numa fachada articulada, já de si detentora de elementos sobressalientes, mas também no próprio tratamento diferenciado das texturas dos revestimentos, em que o contraste do reboco acentuadamente rugoso se contrapõe de forma abrupta com os painéis de azulejos coloridos, lisos e brilhantes que debruam as janelas. As próprias cores, em que o ocre das paredes contrasta fortemente com o azul brilhante dos azulejos, são também utilizadas para estabelecer momentos de tensão.



Fig. 164 - Pormenor do edifício da Rua dos Bragas, Porto. 1939, ARS Arquitectos.

O edifício assenta sobre um embasamento escalonado, em granito, à semelhança de todos os analisados anteriormente, como que a denotar os efeitos de “escola”, mas utiliza já o betão armado, o qual é deixado aparente nos elementos das varandas, como que evidenciando a sua “modernidade”. Quanto aos elementos cerâmicos, o grupo ARS utiliza nesta obra azulejos de padrão de motivos florais/geométricos, policromos, onde sobressai o fundo azul, que não podemos deixar de considerar algo anacrónicos para a época. Mais uma vez se obtém o efeito de contraste entre as superfícies parietais rebocadas, que neste caso são tratadas de forma a ficarem bastante rugosas, e a superfície lisa, colorida e brilhante dos painéis de azulejo. No entanto a escolha do padrão de azulejos utilizado pelo grupo ARS nesta obra, embora se entenda no contexto dos contrastes que intenta obter, não se revela particularmente feliz. De facto, o desenho de padrão florido, algo banal e rebuscado, a fazer lembrar os padrões do Século XIX, com que se revestiram muitas fachadas da cidade, não se coaduna da melhor forma com as linhas proto-modernas do edifício, criando uma sensação de um certo anacronismo que se evidencia à medida que nos aproximamos e que se torna omnipresente. Infelizmente do processo não consta a respectiva Memória Descritiva, a qual nos poderia ajudar a perceber melhor qual a intenção e os motivos para a escolha deste tipo de desenho.

As superfícies cerâmicas são meticulosamente pensadas, como se pode ver pelos desenhos do projecto [fig. 165], onde a estereotomia aparece cuidadosamente representada e confinam-se exclusivamente às ombreiras dos vãos dos pisos superiores, pelo que a sua utilização é ainda, sobretudo, de carácter decorativo. Pode no entanto perceber-se o benefício funcional que advém da opção de revestir as ombreiras de portas e janelas com este tipo de material, protegendo as zonas mais críticas relativamente à humidade e ao próprio uso.



Fig. 165 - Alçado principal. Projecto de edifício de habitação e comércio para a Rua do Bragas n.º 32-58, Porto. ARS Arquitectos, 1939. Acervo do Arquivo Histórico Municipal do Porto, D-CMP/12(400/1939)-007.

10. Edifício de Habitação Multifamiliar e Comércio, 1939

Rua de Fernandes Tomás n.º 515-531, Porto

ARS Arquitectos

Ainda no decorrer do ano de 1939 o atelier ARS Arquitectos irá conceber um outro projecto em que a utilização do azulejo adquire um valor preponderante, tanto ao nível da construção, como da composição.



166 - Fachada do edifício de habitação familiar e comércio na rua Fernandes Tomás, Porto. ARS Arquitectos, 1939.

Trata-se de um edifício de habitação multifamiliar ao nível dos pisos superiores, com comércio no rés-do-chão, localizado na Rua de Fernandes Tomás.

Manuel Mendes no seu livro, (In)formar a Modernidade descreve-o da seguinte forma: “Rendimento. Plurifamiliar. Continuidade, reconstrução. Disposição compacta, com pátio aberto, três frentes, por andares. Entrada/escadas centradas; distribuição articulada, duplicação” (Mendes, 2001, pp. 138-141).

Nesta obra os arquitectos da ARS vão utilizar azulejos de uma só cor, em gradação de azul, de aparente reminiscência Art Déco.

Tal como sucedia no edifício da Rua dos Bragas o revestimento azulejar é utilizado de forma a sublinhar os vãos dos pisos superiores, resultando de forma bastante eficaz ao nível da volumetria e da composição da fachada tendo no entanto, neste caso, uma preponderância bastante maior na sua expressão.

Embora o sentido compositivo seja dominante, havendo uma intenção de sugerir uma maior dimensão das janelas no sentido horizontal, podemos também perceber claramente como o azulejo é utilizado como forma de impermeabilizar e rematar os próprios vãos.

11. Edifício de Habitação Unifamiliar, 1940

Rua de Santa Catarina n.º 1166-1176, Porto

Arq. Januário Godinho

Esta obra, que o arquitecto Januário Godinho projecta para a rua de Santa Catarina no início da década de quarenta, é bem o exemplo de como no Porto a tradição azulejar se manteve durante as primeiras décadas do século XX.

Trata-se de um edifício de habitação unifamiliar de “disposição compacta, em três frentes. Em andares, entrada lateral, escada de três lanços, distribuição articulada e hall” (Mendes, 2001, p. 47).

Encontramo-nos já diante de um exemplar onde os elementos do vocabulário característico do Movimento Moderno se encontram claramente enunciados, nomeadamente: volumes puros, linhas regulares, clareza formal e funcional, geometria dominante, superfícies vazias e planas, ortogonalidade, cobertura em terraço e ausência de elementos decorativos.

A Art Déco, embora já praticamente arredada, ainda se faz sentir em elementos como o volume sobressaliente na fachada sul e a pérgula na cobertura, elemento anacrónico cuja intenção parece ser a de minimizar a



Fig. 167 - Edifício de habitação unifamiliar na Rua de Santa Catarina, Porto, 1940.
Arq. Januário Godinho.

diferença de cêrcea para com a construção vizinha, que se encontra do lado norte.

A construção utiliza nas três frentes azulejos rectangulares, biselados, ditos “de lingote”, na cor bege. A definição da estereotomia do revestimento azulejar, representada nos desenhos dos alçados do projecto [fig. 168], revela inequivocamente a vontade expressa do arquitecto em utilizar este tipo de material na sua obra, ou seja, não se trata de um revestimento colocado posteriormente, como sucede por vezes.

Podemos constatar, inclusive, que a colocação dos azulejos é meticulosa e de grande rigor. Verifica-se, por exemplo, que as peças cerâmicas são colocadas ao alto, de maneira a poderem acompanhar melhor as superfícies curvas, como se pode ver no remate redondo entre as fachadas sul e poente [fig. 169].

Esta obra apresenta-se como um exemplo fulcral e de viragem, na temática da utilização do azulejo enquanto elemento arquitectónico e estrutural.

De facto, neste projecto, o arquitecto Januário Godinho utiliza o azulejo de forma completamente integrada, tirando partido de todas as suas capacidades, quer construtivas, quer plásticas, à semelhança do que havia já feito no início do século Marques da Silva.

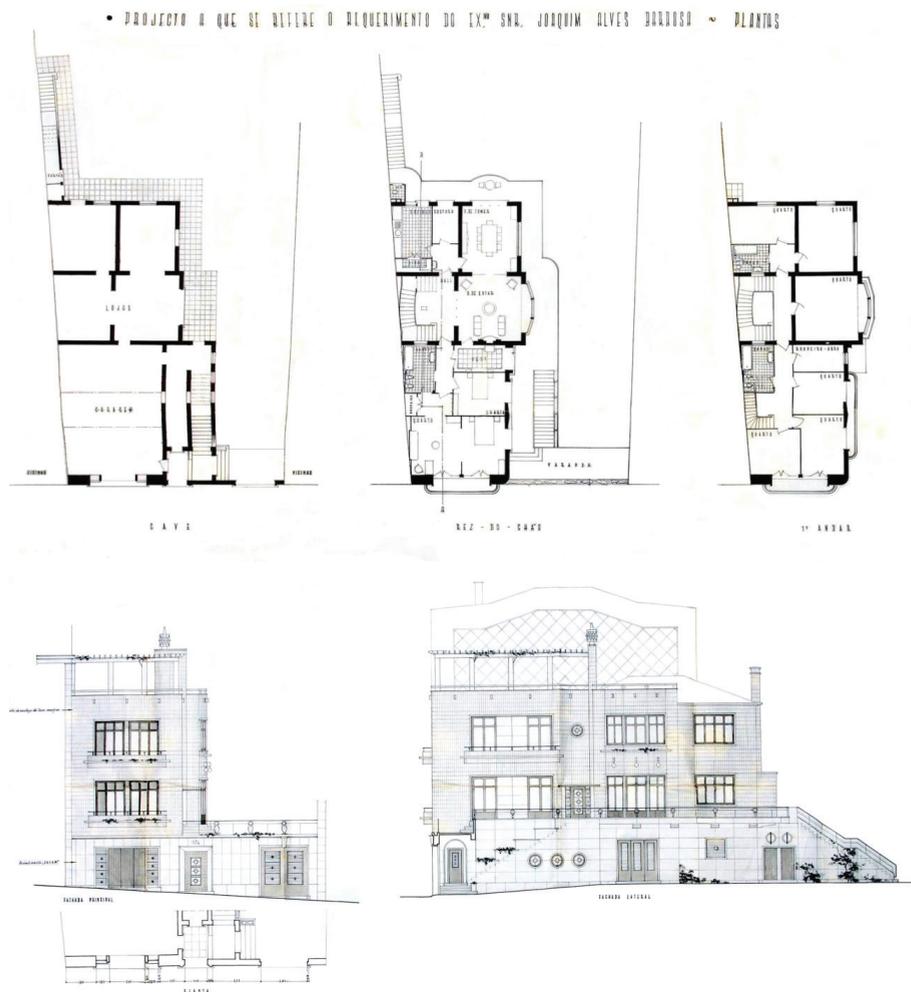


Fig. 168 - Plantas e alçados do projecto do edifício de habitação unifamiliar da R. Santa Catarina, Porto, 1940. Arq. Januário Godinho. Acervo do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto, D-CMP/12(346/1940) 0017-0018.

Assim, após uma época em que o gosto decorativo das correntes Arte Nova e Art Déco impôs aos arquitectos uma utilização pontual do azulejo, em que era privilegiada sobretudo a sua componente estética e não tanto as suas qualidades enquanto material de revestimento, são obras como esta que devolvem ao azulejo todas as suas capacidades enquanto material construtivo de eleição.

Este tipo de azulejo, liso, de configuração rectangular, como já referimos anteriormente, foi, nesta época, bastante utilizado pelos arquitectos do Porto.



Fig. 169 - Detalhe das fachadas sul e poente. Edifício de habitação unifamiliar na Rua de Santa Catarina, Porto, 1940. Arq. Januário Godinho.

Alguns factores poderão ter contribuído para essa aceitação, nomeadamente o facto de os arquitectos portuenses serem bastante influenciados pela arquitectura moderna dos países baixos, onde se utilizava bastante o tijolo maciço, aparente, que conferia aos edifícios um aspecto exterior idêntico, sobretudo ao nível da estereotomia.

Por outro lado, o facto de se tratar de um azulejo “neutro”, plano, sem desenhos e ao mesmo tempo com uma grande capacidade expressiva e também funcional, terá levado a que os arquitectos não vissem neste material um obstáculo à emergente linguagem moderna, mas sim um complemento.

Januário Godinho voltaria a utilizar este tipo de material em outras obras suas nomeadamente na habitação que projecta quatro anos mais tarde para a Rua da Constituição, sendo esse o exemplar que iremos analisar a seguir.

12. Edifício de habitação “Alfredo Ribeiro dos Santos”, 1944

Rua da Constituição n.º 1433, Porto

Arq. Januário Godinho

A habitação projectada em 1944 pelo arquitecto Januário Godinho, para o n.º 1433 da Rua da Constituição, no Porto, apresenta bastantes semelhanças com a casa da rua de Santa Catarina, projectada quatro anos antes e que analisamos anteriormente.



Fig. 170 - Edifício de habitação unifamiliar na Rua da Constituição n.º 1433, Porto, 1944. Arq. Januário Godinho.

Tal como nesse outro projecto Januário Godinho opta por uma pouco usual concepção de três frentes, libertando uma parte do lote, permitindo assim uma melhor insolação e melhor usufruto do espaço exterior.

Também neste caso a fachada mais extensa apresenta um volume sobressaliente e arredondado embora, neste caso, menos pronunciado, mas que aparenta ser uma alteração em obra, já que o volume construído não tem a mesma configuração do que a que está representada em projecto [fig. 171]. Da mesma forma existe um embasamento em granito, material que surge também a perfazer as molduras dos vãos e que aparenta ser a principal componente da estrutura construtiva. Também o revestimento é do mesmo tipo que o exemplo anterior: azulejos lisos, rectangulares, biselados, ditos “de lingote”, apresentando ligeira cambiante na coloração que, desta feita, é de tonalidade rosada.

Mantém-se o mesmo rigor na aplicação do revestimento parietal, sendo possível notar que a dimensão dos panos a revestir foi estudada de acordo com a dimensão e estereotomia dos próprios elementos cerâmicos.

Embora nos elementos desenhados do projecto não seja perceptível a inserção de azulejos como material de revestimento, contrariamente ao que acontecia no exemplo de Santa Catarina, não duvidamos de que este terá sido pensado, seguramente, como parte integrante da sua concepção.

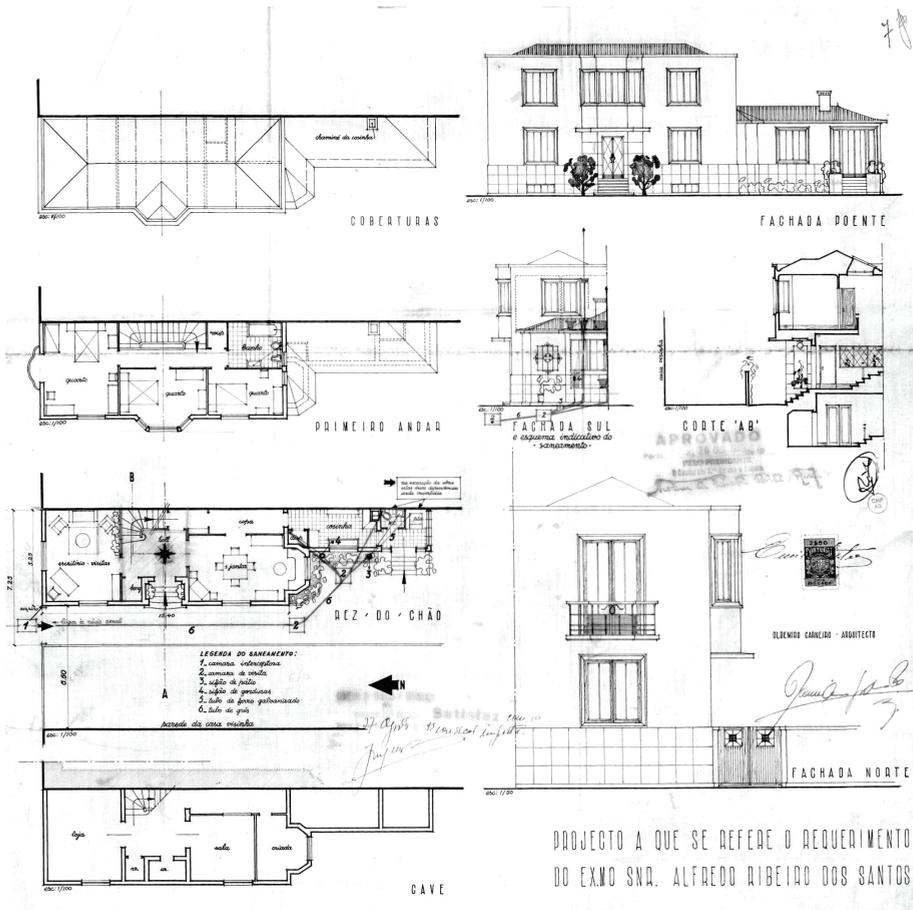


Fig. 171 - Habitação unifamiliar na Rua da Constituição, n.º 1433, Porto, 1944. Elementos do projecto: plantas, corte e alçados. Arq. Januário Godinho. Acervo do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.

Estamos em crer que as limitações orçamentais, que por comparação com a de Santa Catarina se podem constatar nesta obra e que se evidenciam em vários aspectos, tais como: menor área de terreno; existência de menos um piso; anulação de elementos de remate como os azulejos redondos; simplificação formal e decorativa, terão levado também a uma maior economia dos meios de projecto.

Não será de todo inconcebível afirmar que possa ser Januário Godinho o primeiro arquitecto portuense a dar-se conta das capacidades e vantagens do azulejo, para a arquitectura moderna. De facto ao suprimir a cobertura, ou o beiral, como começa por acontecer nestas primeiras obras, as superfícies parietais ficam muito mais expostas à intempérie e ao clima húmido e por vezes agreste da cidade, levando a uma necessidade de grande manutenção que o revestimento azulejar vem colmatar.

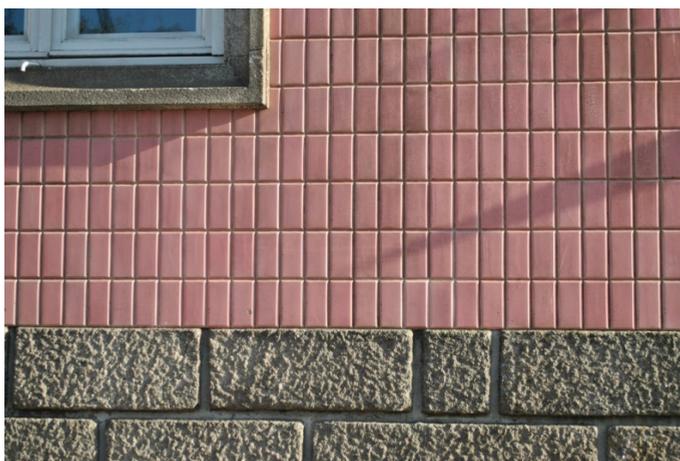


Fig. 172 - Habitação unifamiliar na Rua da Constituição, n.º 1433, Porto. Detalhe do remate da superfície parietal com revestimento azulejar com o embasamento em granito e com a moldura do vão da janela. Arq. Januário Godinho.

Seja como for, esta obra é, seguramente, e tal como o edifício analisado anteriormente, um bom exemplo da utilização “estrutural” e arquitectónica do azulejo, tanto nas suas vertentes funcionais quanto estéticas, colocando o arquitecto Januário Godinho na primeira linha dos arquitectos modernos a fazer esta utilização “integrada” do azulejo na arquitectura.

Recordemos aqui que Januário Godinho era já, à data em que esta casa foi construída, um arquitecto de créditos firmados, com uma obra já então notável, de onde se destacava o ainda hoje impressionante edifício da Lota do Pescado, também chamado Armazéns Frigoríficos de Massarelos, cuja data de projecto é 1934, constituindo um dos edifícios chave do denominado “primeiro modernismo” do Porto e que se encontra, inclusive, classificado como Imóvel de Interesse Público desde 1977 (Fernandes/Cannatá, 2002, pp. 54-55)

13. Palácio Atlântico e Praça D. João I, 1944-1950

Praça D. João I, Porto

ARS Arquitectos

O “Palácio Atlântico” pode ser considerado uma obra pioneira no contexto do Movimento Moderno e no panorama arquitectónico da cidade do Porto. Neste projecto encontram-se enunciados os “cinco pontos da arquitectura moderna” preconizados por Le Corbusier sendo que, à época da sua construção, era o edifício mais alto da cidade, tendo ainda a inovação de ser uma das primeiras obras modernas a fazer uso externo de azulejos figurativos. O edifício, que na altura albergava um ambicioso programa multifuncional,



Fig. 173 - Aspecto do edifício “Palácio Atlântico”, na actualidade. ARS Arquitectos, 1944-1950.

o qual incluía estação de serviço e garagem nos pisos inferiores, comércio ao nível da rua e, inclusive, um restaurante panorâmico na cobertura, tendo sido concebido como parte integrante do projecto da Praça D. João I e funcionando como remate no seu lado norte, acabaria por ter um grande impacto no próprio desenho urbano da cidade bem como junto da opinião pública da época.

A cidade do Porto, afastada do centro do poder controlador da ditadura do Estado Novo, assumia-se, nesta altura, como o centro da arquitectura moderna, onde se faziam experiências e se aplicavam os princípios da arquitectura do Movimento Moderno. A “Escola do Porto”, sob a orientação do Mestre Carlos Ramos, afirmava-se então como núcleo de experiências, de debate de novas ideias e desenvolvimento da modernidade. Tal como refere Ana Tostões: “Já desde 1945 que o Porto contava com projectos de uma inusitada modernidade²⁵ como o Cinema Batalha (1946) de Artur Andrade, o Mercado do Bom Sucesso (1949) ou o Palácio Atlântico (1946-1950), do grupo ARS” (Tostões, 2004, p. 128).

Este colectivo de arquitectos pautava-se por defender uma inter-relação e integração das artes na arquitectura e trabalhava em conjunto com vários artistas de áreas diversas, como a escultura e a pintura, mas também a cerâmica. Para a obra do Palácio Atlântico seria convidado a participar o artista/ceramista Jorge Barradas com quem o colectivo ARS havia já trabalhado anteriormente, nomeadamente no mercado de Matosinhos, para

25 Carlos Ramos havia sido convidado para leccionar no curso de arquitectura das Belas Artes em 1940, substituindo Marques da Silva, que atingira o limite de idade. Ver ALMEIDA, Pedro Vieira de (coord.), *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.



Fig. 174 - Tecto da galeria do edifício “Palácio Atlântico”. Azulejos figurativos policromos de Jorge Barradas. Praça D. João I, Porto. ARS Arquitectos, 1944-1950.



Fig. 175 - Painel de um dos alvéolos do tecto da galeria exterior do Palácio Atlântico representando “O Comércio”. Jorge Barradas, c. 1950.

onde havia executado os painéis da fachada Norte. Barradas concebe os painéis de azulejos que irão ficar sob o tecto da galeria exterior bem como o tríptico que adorna o vestíbulo do grande edifício, tratando-se esta de uma composição que, segundo Fausto Martins (2001, p. 181) poder-se-á “designar como a alegoria do «brasileiro torna-viagem». No entanto, são sobretudo os azulejos exteriores que mais nos despertam a atenção, já que é aí que reside a sua grande singularidade. De facto, esta intervenção distingue-se de outras da mesma época por se tratar essencialmente de painéis decorativos, figurativos, de carácter específico e único, e não de azulejos de revestimento e de produção em série.

A sua colocação sob o tecto da galeria, embora seja bastante discreta, dificilmente passa despercebida, uma vez que a posição sobranceira da mesma relativamente à praça D. João I e o seu enorme pé-direito levam a que sejam visíveis desde praticamente toda a envolvente, factor acentuado ainda por se tratar de azulejos polícromos, vidrados e de cores fortes e vivas [fig. 175].

14. Mercado do Bom-Sucesso, 1949-1952

Rua de Caldas Xavier, Porto

ARS Arquitectos



Fig. 176 - Aspecto parcial da fachada norte do mercado do Bom Sucesso, Porto, 1949-1952. ARS Arquitectos.

O mercado do Bom Sucesso foi, sem dúvida, uma das obras marcantes do Movimento Moderno na região do Porto, sendo também um dos projectos mais emblemáticos do colectivo ARS Arquitectos.

Na realidade o grupo, como vimos, havia já realizado outros interessantes edifícios na cidade, mas este será um dos que mais irá marcar o contexto e o próprio desenho urbano.

O mercado do Bom Sucesso surge na sequência do projecto do mercado municipal de Matosinhos, construído pouco tempo antes e vai incluir algumas inovações técnicas, nomeadamente ao nível da cobertura.

Assim, podemos verificar que, tal como referem Fernandes e Cannatá: “A sua estrutura de abóbada de betão vibrado, apoiada em pórticos dispostos de forma radial resulta do estudo da resistência da forma hiperbólica.” (Fernandes e Cannatá, 2002, pp. 54-55)

Esta é também uma obra de vanguarda para a época, já que o betão armado era ainda pouco usado na construção, sobretudo ao nível da cobertura. No entanto os arquitectos do ARS haviam já utilizado a tecnologia do betão armado no edifício do mercado de Matosinhos, o qual surge como se fosse uma espécie de “balão de ensaio” para esta obra de maior dimensão.

Quanto à utilização do revestimento azulejar, e à semelhança dos exemplos do arquitecto Januário Godinho que vimos anteriormente, os arquitectos

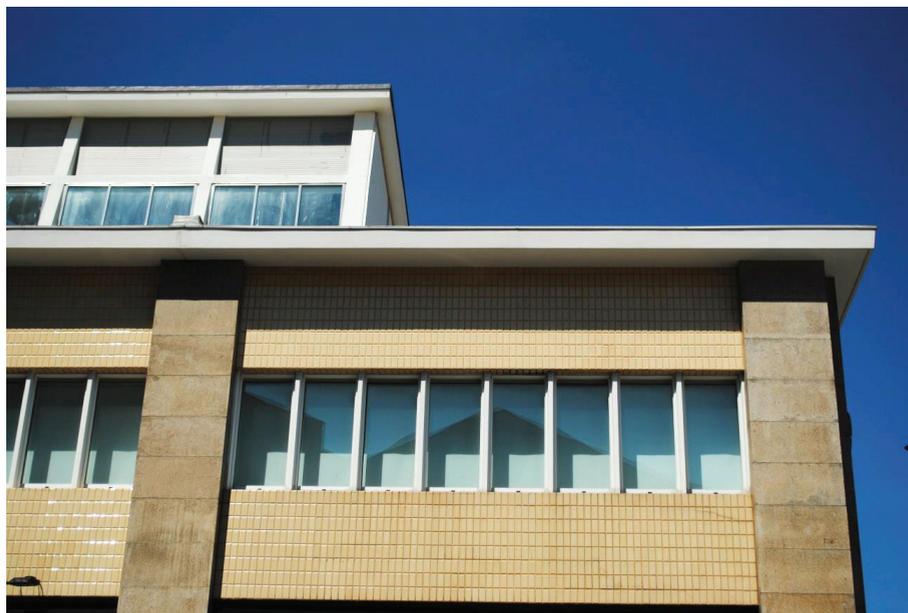


Fig. 177 - “Rigor e precisão”. Detalhe da aplicação dos azulejos nas superfícies parietais do Mercado do Bom Sucesso. ARS Arquitectos, 1949-1952.

do ARS escolhem o azulejo “de lingote”, monocromático, na cor bege, para revestir praticamente todas as superfícies parietais [fig. 176].

Apesar da sua grande singularidade é possível detectar semelhanças com outras obras da época que utilizam o azulejo, nomeadamente o embasamento e os elementos estruturais, os quais são deixados em granito aparente, estabelecendo o contraste entre a superfície lisa, colorida e brilhante do azulejo, com a rugosidade e coloração neutra da pedra.

O azulejo é utilizado de forma a integrar a concepção arquitectónica, com um rigor e precisão exemplares, não havendo praticamente cortes ou peças truncadas e sendo, inclusive, o revestimento exterior predominante [fig. 177].

O material cerâmico apresentava-se como o material ideal para um edifício funcional e de grande utilização, numa zona da cidade onde já se faz sentir bastante a presença do mar e, conseqüentemente, da humidade e salinidade inerentes.

Por último será de notar que algumas obras anteriores deste colectivo haviam já integrado azulejos na sua composição e que, nesta época, o grupo trabalhava também num dos seus projectos mais marcantes e paradigmáticos, o edifício “Palácio Atlântico”, no qual incorporaria aquele que cremos ser o primeiro conjunto exterior de azulejos figurativos num edifício moderno e do qual falamos anteriormente.

15. Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, 1951-53

Rua da Firmeza, Porto

Arq. Fernando Tudela e Fernando Barbosa

Esta pequena igreja localizada no centro do Porto constitui, seguramente, um interessante caso de estudo da arquitectura do Séc. XX na cidade. De vocabulário claramente inserido no Movimento Moderno é ainda hoje praticamente desconhecida, inclusive nos meios arquitectónicos.

A sua localização, embora central, no gaveto da Rua da Firmeza com a Rua Dr. Alves da Veiga, é bastante discreta. A relação de escala com os edifícios envolventes é de perfeita sintonia e integração

A utilização de azulejos neste edifício resume-se à fachada poente, que confina com a Rua Alves da Veiga e é de carácter quase estritamente decorativo, podendo no entanto inferir-se da sua função protectora da parede junto à rua, ao nível da circulação pedonal e automóvel.

O aspecto mais interessante, porém, prende-se com o belíssimo painel em alto-relevo de que é detentora, o qual se encontra assinado por Fernando



Fig. 178 - Igreja de N.ª Sra. do Perpétuo Socorro. Gaveto da Rua da Firmeza com Alves da Veiga, 1951-1953. Arq. Fernando Tudela e Fernando Barbosa.

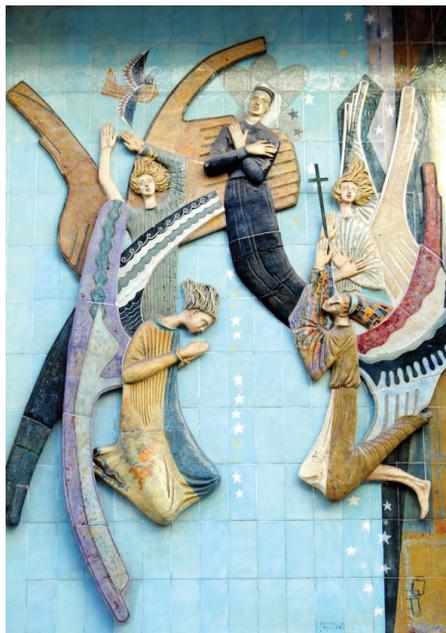


Fig. 179 - Painel em alto-relevo da fachada poente. Assinado por Fernando Fernandes, 1956.

Fernandes e datado de 1956. Trata-se do painel que se encontra no extremo direito da fachada poente, que integra um conjunto de seis, os quais

preenchem os espaços formados pela estrutura da nave, sendo que os outros cinco são bastante posteriores, não apresentam relevo e são, quanto a nós, de qualidade bastante inferior.

Todo o edifício, igreja e sacristia, se enquadra, com naturalidade, na malha urbana da cidade, limitado a norte pela Rua Firmeza e, no lado poente, pela Rua Alves da Veiga. Sem qualquer espaço circundante ou praça, abre directamente para as duas ruas, cumprindo positivamente a sua situação urbana, morfológica e ambiental. É um dos exemplares de referência da “Arquitectura Moderna” do Porto, juntamente com as igrejas de Santo António das Antas, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora de Fátima, mais ou menos contemporâneas. O processo de construção da nova igreja iniciou-se com a proposta apresentada em 1951 pelo grupo “Fernando Tudela - Fernando Barbosa Arquitectos” (...)

A inauguração aconteceu a 11 de Abril de 1953 e a sagração no ano seguinte. A igreja apresentava uma planta de configuração longitudinal, com características simétricas, em que o ponto focal residia no eixo vertical que envolve o altar, o sacrário e o ícone da Padroeira da Igreja (...)

Em relação à concepção espacial, pode-se afirmar que comunga, de perto, com alguns ideais artísticos da catedral gótica. Esta identidade não se limita à forma dos arcos parabólicos, mas sobretudo à concepção do espaço, ao desmaterializar os muros e incrementar as entradas de luz. Estas entradas da luz coincidem sobretudo com um grande conjunto de doze vitrais que contam a história do ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, e outros quinze que representam os mistérios do Rosário, todos eles executados pela reconhecidíssima firma Maumejean, de Madrid.

O arco triunfal sobre o presbitério apresenta um fresco de Dórdio Gomes que evoca o mistério da Assunção da Virgem, dogma que, à data da construção da igreja, tinha sido recentemente proclamado por Pio XII. No exterior foi executado



Fig. 180 - Painéis de azulejos na fachada poente da Igreja de N.ª Sra. do Perpétuo Socorro, da autoria de Rui Campos (2008).

um painel cerâmico policromado, em alto relevo, de Fernando Fernandes, representando a “Condução de S. Gerardo ao Paraíso”²⁶.

16. Casa Mário Amaral, 1953

Rua Latino Coelho n.º 256, Porto

Arq. Arménio Losa e Cassiano Barbosa



Fig. 181 - Fachada do edifício de habitação unifamiliar da rua Latino Coelho, Porto, 1953. Arq. Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

No ano de 1953 a dupla de arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, que haveria de legar à cidade alguns dos seus mais notáveis edifícios do Movimento Moderno, projecta esta singular habitação unifamiliar na Rua de Latino Coelho, n.º 256, a poucos metros da garagem e bloco habitacional projectada por Artur Andrade. Sobre este edifício diz-nos Cannatá e Fernandes:

“Numa parcela portuense estreita e pouco extensa é proposta uma habitação de programa reduzido. Os dois pisos que a constituem são divididos em frente e traseira por uma escada colocada sensivelmente ao centro. Para trás, a norte, os dois quartos voltam-se para o interior do quarteirão plantado

26 In: www.redentoristasporto.pt/a-igreja.

de verde. Para a rua, a sul, as zonas comuns voltam-se ao sol, mas também ao estrépito dos automóveis. A cobertura, de uma só água, parte do quarto, elevando-se até à fachada, provocando na sala uma súbita verticalidade encimada por um rasgo de luz. A protecção do momento de entrada, recuada em relação à linha da fachada, e a extrusão da sala, através de uma caixa assimetricamente disposta sobre a rua, são argumentos de um jogo de profundidades que deixam antever o carácter dos espaços. No topo o «brise-soleil», juntamente com o balanço da cobertura, estabelece um diálogo de continuidade com os edifícios vizinhos. Num gesto concilia-se o respeito e o cuidado com a tradição e a assimilação da modernidade.” (Fernandes e Cannatá, 2002, p. 116)

Faltou dizer, nesta brilhante descrição, que um dos aspectos dessa mesma proclamada “tradição” se prende precisamente com a utilização do azulejo. A dupla de arquitectos utiliza, neste caso, um invulgar azulejo liso, de formato 10x10 cm, monocromático, de cor verde-claro, procurando conjugar a gramática de carácter moderno-funcionalista com a riqueza cromática e estética do azulejo.

A obra apresenta grande rigor na colocação do revestimento cerâmico, respeitando criteriosamente a malha da quadrícula e a sua estereotomia.

Trata-se, nitidamente, de uma utilização eminentemente funcional, com o objectivo de proteger a fachada, mas tirando também, obviamente, partido das características estéticas e cromáticas do próprio material.

Infelizmente este edifício foi destruído recentemente, restando apenas a fachada, profundamente alterada com o desaparecimento das caixilharias e o cerramento dos vãos com mosaicos de “pastilha” multicolor, elementos completamente “estranhos” às suas características.

17. Edifício de habitação multifamiliar, 1952-1956

Avenida dos Combatentes n.º 301-309, Porto

Arq. Arménio Losa e Cassiano Barbosa

O edifício localizado nos números 301-309 da Avenida dos Combatentes, da cidade do Porto, projecto dos arquitectos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, embora detentor de algumas das características das obras do Movimento Moderno, revela-se-nos, ainda hoje, como uma obra um pouco “estranha” e deveras singular. Por um lado o edifício é projectado para albergar três fogos e por outro há uma intenção clara de manter as características de objecto unitário, como se de habitação unifamiliar se tratasse, de acordo com as tipologias dominantes de toda a avenida. (Magri e Tavares, 2011, pp. 55-61).



Fig. 182 - Edifício de habitação multifamiliar na Av. dos Combatentes n.º 301-309, Porto, 1952-1956.

De facto podemos observar na mesma peça duas acções projectuais distintas, numa espécie de atitude algo experimental. Tal não será despropositado se pensarmos que, provavelmente, também os diferentes gostos dos clientes tiveram algum peso nas opções formais e funcionais que motivaram a dupla de arquitectos na elaboração da proposta, o que parece tornar-se evidente após consultarmos as diferentes versões do projecto existentes no arquivo²⁷.

Quanto aos azulejos utilizados nesta obra, eles são também bastante originais e ajudam a estabelecer a separação entre as diferentes tipologias, já que à parte azulejada corresponde uma só habitação enquanto na outra parte, que se encontra separada pelo pano de vidro vertical que rasga a fachada, se localizam as outras duas tipologias, organizadas em forma de dois “duplex”. Trata-se de um invulgar conjunto de azulejos de padrão, o que, neste caso, não confere uma mais-valia funcional ao objecto arquitectónico, parecendo surgir antes como forma de estabelecer uma separação clara as distintas partes do edifício, mas de maneira suave e integrada, já que a cor azul se mantém mudando apenas a tonalidade.

Pela consulta do projecto existente no arquivo da Faculdade de Arquitectura, poderemos verificar que os azulejos foram pensados como parte integrante do projecto, denotando grande rigor e cuidado para que a estereotomia não seja alterada com a necessidade de cortes ou peças de fecho, como viria a preconizar posteriormente José Carlos Loureiro (1962, p. 67). Não foi contudo possível apurar se o padrão terá também sido

27 O espólio de Arménio Losa e Cassiano Barbosa encontra-se no Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.



Fig. 183 - Detalhe da superfície azulejada. Fachada norte.

desenhado expressamente para a obra, desconhecendo-se também o autor do padrão e a fábrica onde terá sido executado. São utilizados dois tipos de azulejo de dimensão 10x10 cm/s na formação do padrão, um azulejo liso, de cor azul e um outro, dividido a meio, formando dois triângulos, em que uma metade surge sempre com a cor de fundo e outra alterna um azul muito escuro com o branco. Esta opção acaba por provocar um efeito de ilusão de percepção visual, sugerindo relevo, como se a parede azulejada tivesse incrustados pequenas pirâmides invertidas. Por este motivo cremos estar em presença de uma aproximação ao movimento artístico de meados do Século XX designado “Op Art”, o qual, de forma abreviada, toma como base para as suas obras os efeitos de percepção visual causados por ilusões de óptica (Janson, 1984, pp. 678-680)

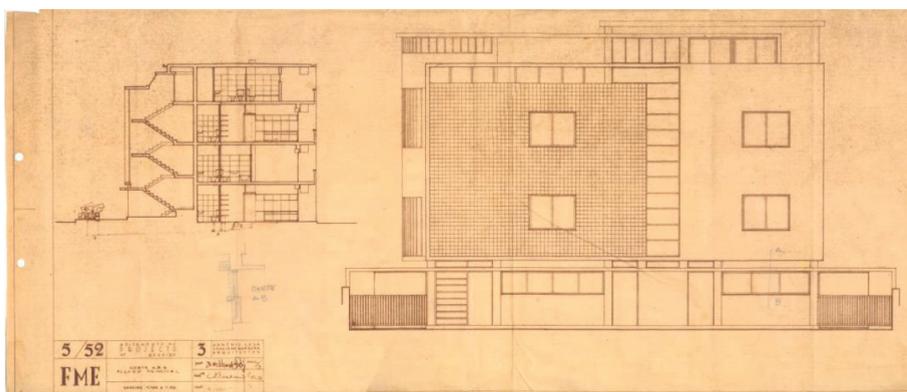


Fig. 184 - Edifício de habitação multifamiliar na Av. dos Combatentes, n.º 301-309, Porto, 1952-1956. Corte e alçado. Arq. Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, FAUP/CDUA/ARQ-CB/ARQ/094-pd97.

18. Garagem de Latino Coelho e Bloco Habitacional, 1952-1956

Rua de Latino Coelho, Porto

Arq. Artur Andrade

O edifício da Garagem de Latino Coelho foi projectado no início da década de 50 do Século XX pelo insigne arquitecto portuense Artur Andrade, que assina aqui aquela que, a par com o edifício do Cinema Batalha, será uma das suas obras-primas. Trata-se de um edifício que tem a função de garagem/oficina automóvel nos pisos inferiores e de habitação nos superiores. É uma construção onde é possível já identificar uma expressão tipicamente “funcionalista” e onde está patente também uma notória influencia “corbusiana”. Podemos verificar que estão presentes, embora por vezes apenas enunciados, *os cinco pontos da arquitectura moderna* estipulados por Le Corbusier, donde se destacam a cobertura em terraço, os pilares afastados do pano de parede e o esforço por sugerir a leitura das janelas em banda. Este facto aparenta-se-nos natural, uma vez que Artur Andrade havia sido sócio fundador da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM) e tinha construído dois anos antes nos arredores do Porto, no concelho de Gondomar, a “Casa da Aboinha”, interessante projecto de habitação unifamiliar para uso próprio, em que, aí sim, estão literalmente presentes os “cinco pontos da arquitectura moderna” proclamados por Le Corbusier,



Fig. 185 - Aspecto parcial da fachada principal do edifício de habitação multifamiliar e garagem na Rua Latino Coelho, Porto, 1952-1956. Arq. Artur Andrade.



Fig. 186 - Detalhe da fachada do Bloco de Latino Coelho, Porto, 1952-1956.

obra que, infelizmente viria a ser desvirtuada pela sua transformação em estalagem e posteriormente hotel (Cerveira Pinto, 2012, pp. 57-61).

Segundo Pagés Madrigal, as principais características que mais fortemente sobressaem, ainda hoje, no Bloco Habitacional de Latino Coelho são a “horizontalidade na composição e o impacte visual na escala urbana” (Madrigal, 2012, p. 54).

Não deveremos contudo esquecer que, no início da década de 50 (o projecto data de 1948) o Porto não tinha ainda praticamente edifícios de habitação com estas dimensões e com esta escala, tendo acabado de ser construído o “Palácio Atlântico”, na Praça D. João I. Seja como for, a maior singularidade do Bloco de Latino Coelho é, quanto a nós, o facto de ser o primeiro exemplo que conhecemos de um edifício em que prevalece a influência “corbusiana” a utilizar o azulejo como revestimento integral exterior.

A aplicação do elemento azulejar é feita no sentido vertical e este é utilizado como revestimento integral das fachadas, num contexto já essencialmente funcionalista. Embora a colocação do revestimento azulejar seja primorosa, não havendo cortes e elementos de fecho ou de remate supérfluos e a aplicação seja também de grande qualidade, uma vez que não se observam elementos descolados ou deteriorados, não conseguimos detectar, pela consulta ao projecto, que os azulejos ou a sua estereotomia tenham sido desenhados, como se pode verificar pela observação dos alçados [fig. 187], o que não invalida que os mesmos tenham sido pensados como parte do próprio projecto.

Quanto ao tipo de azulejo utilizado, este é, uma vez mais, o azulejo rectangular biselado, “de lingote”, na cor bege, que havia já sido utilizado por Marques da Silva, Januário Godinho e pelo colectivo ARS. Estamos assim em

para que a obra contemporânea possa ser coerente e atingir aquele grau de perfeição e beleza que alcançaram as dos mais puros estilos do passado. (...)

- Que os arquitectos portugueses repudiem toda e qualquer insinuação de que a sua obra – quando se exprima de maneira diferente da considerada como «portuguesa» - representa alheamento da sua personalidade profissional e, o que é pior ainda, da sua nacionalidade.” (Sindicato Nacional dos Arquitectos, p. LXII/LXIII)

Será importante referir que o I Congresso dos Arquitectos Portugueses se revestiu de crucial importância para a história da arquitectura portuguesa contemporânea, já que se constituiu como a afirmação de toda uma geração de arquitectos em defesa da dignidade da profissão e da própria arquitectura, contra o estado lastimável a que havia chegado a prática profissional em Portugal em meados do século XX.

O peso e a opressão do Estado faziam-se sentir não só na sociedade em geral, como em toda a máquina burocrática e o gosto “oficial” proclamado pelo regime, embora velado, era, na prática, imposto aos arquitectos. As obras do regime eram então facilmente identificáveis. Pressupunham geralmente um certo “classicismo”, bem como uma relação com a “tradição” e com o que era “genuinamente português”.



Fig. 188 - Capa do livro de actas do I Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso. Editado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos Portugueses, 1948.

Os estudos do grande arquitecto que foi Raul Lino²⁹ acabariam por ser deturpados e viriam mesmo a ser tomados como modelo para uma arquitectura redutora e estereotipada, de forte carácter nacionalista, mas que não ia a fundo na análise da arquitectura popular e vernácula, ou seja, aquela que poderia constituir realmente a tradição e identidade da cultura do povo português. Pautava-se, assim, esta arquitectura “de regime”, por um grande rigor de desenho e qualidade de construção, sem dúvida – e haverá que salientar aqui que o próprio Estado irá chamar a si alguns dos grandes arquitectos da época (Januário Godinho; Rogério de Azevedo; Cassiano Branco; Adães Bermudes; etc.) – mas, por outro lado, caracterizava-se também por uma redutora superficialidade na interpretação da “tradição”, a qual chegava por vezes a ser confrangedora e sobretudo muito limitadora em termos criativos.

Atentemos ao que, sobre esta situação, nos diz Ana Vaz Milheiro:

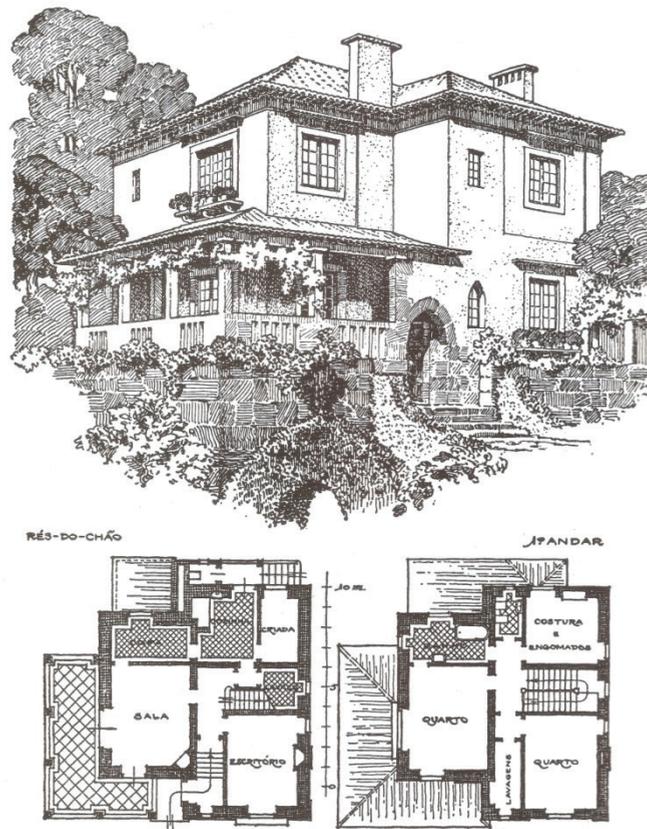
“Esta tendência, responsável pela quase anulação criativa dos melhores arquitectos que nos anos 30 haviam sido pioneiros do modernismo – como Pardal Monteiro ou Cristino da Silva – correspondeu a uma institucionalização dos tipos arquitectónicos. Passou por uma encomenda pública carregada de monumentalidade, a que se juntaram programas privados formalizados sob o espectro do mito da “casa portuguesa” (também usada nos equipamentos oficiais de pequeno porte: escolas primárias, estações de correios, bairros sociais, entre outros).

O modelo foi naturalmente importado da Alemanha ou da Itália, países que viveram processos idênticos de projecção da identidade nacional a partir da sistematização da história da sua arquitectura e da sequente redução dos seus caracteres a um género tipificado assente em elementos tipificados. No caso português esta tipificação passou por beirais e telha, molduras nos vãos das portas e janelas, ornamentação vagamente barroca mas simplificada e uma paleta de cores controlada.

É possível que Raul Lino, verdadeiro defensor da casa portuguesa entendida nas suas diversas expressões regionais e num contexto tardio “arts-and-crafts”, se sentisse impotente perante a visível banalização que o pretenso “português-suave” representou, mesmo em obras de arquitectos talentosos como Cassiano Branco. Expandiu-se por todo o território luso, invadindo as colónias num esforço de uniformização como se percebe em alguns edifícios oficiais erguidos nesse período e que ainda subsistem³⁰.”

29 Raul Lino escreveu numerosos textos sobre a problemática da arquitectura tradicional e popular portuguesa, como *A casa portuguesa* (1929), *Casas portuguesas* (1933) e *L'évolution de l'architecture domestique au Portugal* (1937). Em 2004 foram reunidos diversos textos seus num livro publicado pelo jornal “O Independente”, intitulado *Não é artista quem quer*. Para o presente estudo servimo-nos sobretudo do livro *Casas Portuguesas*.

30 MILHEIRO, Ana Vaz, “Momento de ruptura com o estilo “português-suave” – I Congresso Nacional de Arquitectura foi há 50 anos”. Disponível em: <http://www.arquitectura.net>.



2. CASA NUM SUBÚRBIO DO PORTO — 97m² fora os alpendres. Granito da região. Paredes caiadas na cor do marfim. Madeiras do alpendre pintadas de verde-azebre vivo. Ligeiro devaneio romântico na entrada ogival.

Fig. 189 - Projecto de Raul Lino para uma casa num subúrbio do Porto.

Percebe-se assim, de forma clara, que nesta arquitectura tipificada não poderia caber a utilização do azulejo, que por vários motivos é então rejeitado. Por um lado, este revestimento sofria ainda do estigma que lhe havia sido infligido a partir de meados do século XIX, associado que estava aos “novos-ricos” que haviam regressado do Brasil e que construíam as suas casas num “estilo” tido como “pouco português”. Camilo Castelo Branco, numa sua obra, havia chegado a chamar-lhes jocosa e depreciativamente de “casas de penico”.

O azulejo era, assim, renegado e tido como símbolo de “mau-gosto”. Por outro lado, e não menos importante, era seguramente aquilo que representava relativo a uma influência oriental, um vestígio de uma cultura árabe/islâmica que era então muito mal aceite, quando não rejeitada, pelo próprio regime que, no seu preconceito racial e nacionalista, tendia a enaltecer apenas as

culturas providas da Europa, sobretudo do norte. Vários autores veiculam, inclusive, a existência de uma postura camarária, que teria chegado a ser estabelecida em Lisboa durante as primeiras décadas do século XX, a qual estabelecia uma proibição da utilização de azulejos como revestimento exterior nos edifícios, facto que explicaria a quase total ausência de azulejos de fachada nessa época, na capital.

O arquitecto José Carlos Loureiro chega mesmo a afirmar:

“O uso do azulejo decai novamente nos começos do Séc. XX. Em Lisboa ele não existe, praticamente, nas fachadas desde 1918-1920 até 1947-1948 e uma postura, que ainda não está revogada, chega mesmo a proibir o seu uso.” (Loureiro, 1962, pp. 66-67)

Vários outros autores, como por exemplo Veloso e Almasqué (1991, p. 9), referem esta mesma proibição sem contudo serem tão peremptórios. Teresa Saporiti afirma que: “Cerca de 1920, uma suposta postura da Câmara de Lisboa proíbe o uso do azulejo no revestimento das fachadas.” (Saporiti, 1998, p. 85).

No entanto, nenhum dos autores que consultamos indica com precisão onde se pode encontrar este documento, havendo dúvidas sobre se realmente terá existido. Luís Fernandes Pinto nega a sua existência, defendendo que “para a total ausência de azulejo, não havia outro motivo, *de qualquer ordem*, que não fosse o alheamento ou a incompreensão dos arquitectos portugueses” (Pinto, 1994, p. 18).

Seja como for, o facto é que nesse período, em Lisboa, que até então sempre tinha tido um uso preponderante do azulejo, o mesmo praticamente desaparece das fachadas dos edifícios e o seu uso remete-se para uma espécie de painéis decorativos, com que se adornam e “embelezam” os alpendres e as entradas dos edifícios.

A “casa portuguesa” preconizada pelo regime autocrático, com os seus elementos estereotipados, cedo acaba por reflectir a “apagada e vil tristeza” em que a vida social, cultural e política portuguesa se viria a afundar. É neste contexto que o próprio Raul Lino assume, em determinado momento, uma posição muito crítica, face ao estereótipo da suposta “casa portuguesa”, chegando a afirmar que:

“...a casa portuguesa não é, como muita gente supõe, qualquer edificação guarnecida de beirais de telha encanudada, que ostenta uma espécie de alpendre, painéis de azulejo e um lampião pendente de braço de ferro mais ou menos floreado” (Lino, 2007, p. 109).

A tradição liberal da “Cidade Invicta” também aqui acabaria por fazer-se sentir. Os arquitectos portuenses, cientes das potencialidades construtivas

e plásticas do azulejo, nunca lhe viraram as costas e de forma criativa, e por vezes completamente original, continuaram a utilizar um material do qual tinham já obtido provas das intrínsecas e notáveis qualidades.

Embora o “Inquérito” se tenha debruçado essencialmente sobre a arquitectura popular dos meios rurais, seguramente que acabou por fazer despertar um renovado interesse pela utilização das técnicas e dos materiais tradicionais e consequentemente pelo azulejo.

Assim, poderemos concluir que o I Congresso dos Arquitectos Portugueses em 1948 e o subsequente “Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal,” apenas vem confirmar aquilo que os arquitectos portuenses já bem sabiam – o azulejo adapta-se perfeitamente ao clima portuense e vem acrescentar à construção conforto, durabilidade e um efeito plástico e decorativo por vezes surpreendente.

V.4. A influência brasileira

Se o primeiro Congresso dos Arquitectos Portugueses, em 1948, terá sido um factor preponderante para a utilização do azulejo na arquitectura moderna, da mesma forma também o terá sido o contacto que os arquitectos portugueses viriam a ter com as experiências de arquitectos e autores brasileiros, nomeadamente com os ceramistas Cândido Portinari, Athos Bulcão e Paulo Rossi, desenvolvidas sobretudo em obras dos arquitectos Óscar Niemeyer e Lúcio Costa.

Esta influência ir-se-á sentir principalmente a partir do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos (UIA) que teve lugar em Lisboa, em



Fig. 190 - Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1937-1943. Arq. Lúcio Costa. Foto: Marina de Holanda.



Fig. 191 - Igreja de S. Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, 1943. Arq. Óscar Niemeyer.

1953. O azulejo era ainda estigmatizado, pois sintomaticamente, neste congresso, “que trouxe a Portugal alguns dos melhores arquitectos da época, não é incluído nenhum trabalho na exposição documental sobre arquitectura portuguesa, em que tenha sido usado o azulejo” (Saporiti, 1998, p. 91).

De facto, no Brasil, uma nova geração de arquitectos vinha, desde a década de quarenta, ensaiando nos seus projectos a utilização do azulejo numa procura de integração dos preceitos do Movimento Moderno com a sua própria tradição construtiva.

Luís Fernandes Pinto é peremptório ao afirmar que:

“Foi a influência brasileira que, como no século XIX, provocou uma recuperação do azulejo na nossa arquitectura. Pode situar-se o seu arranque maciço no contacto que muitos arquitectos portugueses tiveram com o Brasil por ocasião da participação oficial na segunda Bienal de S. Paulo e do III Congresso da União Internacional de Arquitectos, UIA, em Lisboa, no início dos anos 50” (Pinto, 1994, p. 31).

Recordemos que na Segunda Bienal de S. Paulo, realizada em 1953, havia participado um rol impressionante de nomes cimeiros da arquitectura portuguesa da época, nomeadamente: Agostinho Ricca, Alberto Pessoa, Alfredo Viana de Lima, Arménio Losa, Bento de Almeida, Carlos Loureiro, Cassiano Barbosa, Celestino Castro, Cunha Leão, Fernando Silva, Filipe de Figueiredo, Fortunato Cabral, Francisco Conceição Silva, Hernâni Gandara, Inácio Peres Fernandes, Januário Godinho, Jorge Segurado, José Bastos, José Segurado, Keil Amaral, Manuel Laginha, Morais Soares, Pardal Monteiro, Pires Martins, Rui d’Atouguia, Sebastião Formosinho Sanches e Victor Palla³¹.

31 Revista “Arquitectura”, n.º 48, Agosto 1953, p. 24.



Fig. 192 - Ginásio da Unidade de Habitação de Pedregulho, Rio de Janeiro, 1950-1951. Arq. Affonso Eduardo Reidy.

Obviamente que o contacto com a realidade da arquitectura moderna brasileira e com as experiências que aí se realizavam relativamente à integração do azulejo na arquitectura não deverá ter deixado indiferentes os arquitectos portugueses. No entanto não nos deveremos esquecer que haviam já algumas experiências portuguesas anteriores, como é o caso do edifício projectado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro, na Rua do Vale de Pereiro e que o governo português, por intermédio do Secretariado Nacional de Informação (SNI), sob a batuta de António Ferro, tinha entretanto começado a fazer um esforço para a revitalização do azulejo. Havia realizado em 1949 o I Salão de Cerâmica, a que se seguiriam duas grandes exposições



Fig. 193 - "Igrejinha" de Nossa Senhora de Fátima, Brasília, 1958. Azulejos de Athos Bulcão. Arq. Óscar Niemeyer.

de cerâmica, em 1951 e 1952, estas, note-se, ainda antes do Congresso da UIA, e que se repercutiriam inclusive por mais duas edições, nomeadamente em 1954 e 1957 (Saporiti, 1998, p. 87)

É a partir desta época que vão também passar a ser preponderantes em Portugal as intervenções notáveis de artistas como Maria Keil³² ou Jorge Barradas, os quais revestem de carácter marcadamente arquitectónico a sua preocupação pela integração do azulejo na arquitectura dos edifícios. Maria Keil, no que poderá ser visto como uma aparente e velada crítica à suposta proibição existente em Lisboa e à utilização anacrónica dos azulejos na arquitectura, como o que se vinha verificando nas igrejas do Porto, refere:

“Poucas artes aplicadas têm tradições tão portuguesas como a dos azulejos de revestimento e pouquíssimas contribuíram tanto para o que há de característico nas nossas edificações dos últimos séculos. E, no entanto, mercê de circunstâncias mal definidas, essa tradição magnífica quase se perdeu. Vem vegetando na execução de pequenos painéis com santos do mesmo nome de quintas e de casais, ou na repetição de motivos “à antiga portuguesa”.

Parece-me que vale a pena, a vários títulos, insuflar vida nessa tradição decadente e que aos arquitectos cabe, necessariamente, um papel importante nessa tarefa: porque se não derem guarida aos azulejos nas suas obras, nada feito. Mas a nós, pintores e decoradores, cumpre fornecer aos arquitectos azulejos adequados para os edifícios e as soluções de hoje. Azulejos de espírito moderno para as obras de arquitectura moderna (...)” (Pereira, 1989, p. 25).

O azulejo irá deixar a partir de então de ter uma aplicação meramente pontual nos edifícios e começará a fazer parte de grandes intervenções



Fig. 194 - Painel de Maria Keil intitulado “O Mar”, para a Av. Infante Santo, Lisboa 1958-1959.

32 Maria Keil era esposa do arquitecto Keil do Amaral.

urbanísticas, como é o caso da Avenida Infante Santo em Lisboa, traçada pelos arquitectos Hernâni Gandra, João Abel Manta e Alberto Pessoa em 1955. Este projecto, perfeitamente imbuído dos conceitos do Movimento Moderno, contou com a integração de um conjunto de painéis de azulejos de cerca de cento e catorze metros quadrados, executados por quatro reconhecidos artistas, a saber: Carlos Botelho; Sá Nogueira; Júlio Pomar e a própria Maria Keil (Sabo e Falcato, 1998, p. 52).

A década de 50 irá assim ser um período de grande criatividade e expansão da arte cerâmica e do azulejo na arquitectura, para isso muito terá contribuído o papel dos arquitectos, de tal forma que é o próprio Jorge Barradas que, numa conferência proferida na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1967, afirma:

“Temos de louvar os arquitectos que, com tanta inteligência e acerto, têm aplicado nas suas obras a cerâmica ornamental. A eles se fica a dever o reatamento de uma tradição que, por motivos estranhos, se podia considerar extinta. Eles a trouxeram de novo para o seu lugar ao sol. Talvez tivessem de travar aborrecidas batalhas, por isso, mais louvados sejam. Foram como que os Príncipes Encantados, do delicioso conto da Bela Adormecida” (Burlamaqui, 1996, p. 18).

Porém, se o trabalho dos arquitectos havia sido fundamental para este ressurgimento do azulejo na arquitectura, a preponderância e intervenção cada vez maior de artistas plásticos na execução dos azulejos, sem que haja o necessário acompanhamento do autor do projecto, vai levar a um desenvolvimento da expressão azulejar que por vezes se relaciona muito pouco, para não dizer que não se relaciona de todo ou que entra mesmo em conflito, com o próprio objecto arquitectónico onde está inserido. Trata-se pois do aparecimento dos “painéis cerâmicos de autor”, os quais irão adquirir uma relevância cada vez maior em termos plásticos e decorativos, mas que muitas vezes escapam ao conceito próprio da arte de construir e, por conseguinte, da arquitectura, limitando-se, nesses casos, a ser apenas como que uma tela pendurada numa parede, em que o autor afirma a sua expressão, mas que não tem em conta nem o local, nem o suporte, nem o próprio edifício onde se encontra inserida, diminuindo assim as próprias capacidades do elemento cerâmico, enquanto objecto e elemento arquitectónico, que o constitui.

Atentemos no que a este respeito nos diz Eduardo Nery:

“(…) na segunda metade do Século XX, em muitas moradias, a cerâmica é tão má quanto a arquitectura que lhe serve de suporte.

(…) o azulejo enquanto tal é passivo e não garante que exista integração naquela (na arquitectura). Quem o poderá assegurar são por um lado, os autores dos azulejos, e por outro, os arquitectos ou os clientes.

(...) a relação entre azulejo e arquitectura será tanto melhor quanto o azulejo foi projectado, ou controlado pelo arquitecto” (Nery, 2007, p. 111).

Afirmações com as quais não poderemos deixar de manifestar o nosso acordo. Desta forma, a partir deste momento haverá que distinguir entre o painel decorativo, de autor, e o azulejo propriamente dito, enquanto elemento arquitectónico ou seja, como um material de construção de características próprias, que para além da sua inerente função pode adquirir também capacidades decorativas e expressivas.

Chegados a este ponto estamos convictos de que é na região do Porto, mais uma vez, que se irá verificar uma tomada de consciência quanto ao uso arquitectónico do revestimento cerâmico, nomeadamente do azulejo e da sua capacidade de poder ser um elemento valorizador, de identificação e de expressão da própria singularidade arquitectónica portuguesa. Será em obras como o edifício de garagem e habitação multifamiliar na rua Latino Coelho, que Artur Andrade realiza no Porto ou o Mercado do Bom Sucesso, do colectivo ARS Arquitectos, ambos realizados em 1952 e que já havíamos analisado anteriormente, que se poderá verificar como o azulejo passa a integrar verdadeiramente a arquitectura num contexto de plena actualidade e modernidade.

Relativamente à obra de Artur Andrade, verificamos inclusive tratar-se de uma obra perfeitamente integrada na linguagem e atitudes do Movimento Moderno, em que o revestimento exterior é feito em azulejo “de lingote”, de cor bege. Não poderemos deixar aqui de lembrar que Artur Andrade foi um arquitecto marcante no Porto e um grande defensor da arquitectura moderna, tendo sido membro fundador da Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM).

Assim, como conclusão geral deste capítulo, poderemos estabelecer as seguintes reflexões:

1. No Porto os azulejos nunca deixam de ser utilizados pelos arquitectos, bem pelo contrário, alguns dos designados “primeiros modernistas”, como Marques da Silva, Januário Godinho ou o grupo ARS Arquitectos irão utilizá-lo de forma intensa e continuada nas suas obras, embora o revestimento integral das fachadas se faça apenas com azulejos lisos e sejam utilizadas, salvo raras excepções, concepções advindas das tradições dos períodos anteriores.
2. O I Congresso dos Arquitectos Portugueses e o conseqüente Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal irão marcar o fim de uma primeira etapa, que poderemos dizer “experimental”, da utilização do azulejo na arquitectura moderna, ainda muito ligada à tradição anterior e que advinha do período “Arte Nova”.

3. A influência da arquitectura brasileira irá ser preponderante para o retomar da utilização do azulejo na arquitectura, agora dentro de um espírito verdadeiramente moderno e contemporâneo, abandonando as soluções anacrónicas e procurando novos desenhos, padrões e expressões para o revestimento azulejar das suas obras, facto que é exacerbado pelo surgimento dos chamados “painéis cerâmicos de autor”.

VI. | O AZULEJO NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA. DOS ANOS CINQUENTA À ACTUALIDADE

Vimos já como o Movimento Moderno, ao preconizar e defender a depuração das formas, bem como a ausência de elementos decorativos na arte e na arquitectura, levou a uma reacção crescente por parte dos arquitectos portugueses à utilização do azulejo, sobretudo por aqueles que enveredaram seguir os pressupostos deste movimento, já que o azulejo era encarado por muitos arquitectos como um elemento de grande impacto ornamental e decorativo.

A acentuar ainda mais esta tendência haverá que salientar o carácter a-histórico e a-cultural do próprio movimento, ou seja, o azulejo constituindo-se obviamente como um valor tão identitário e representativo da história e cultura portuguesa, era a antítese do que preconizavam os fundamentos do Movimento Moderno, nomeadamente quanto ao aspecto de procurar formas “universalistas”, que se não prendessem com a história e a cultura de um determinado local. Por estes motivos o azulejo, sobretudo se detivesse desenho ou padrão, não tinha, assim, lugar na arquitectura do chamado “Estilo Internacional”.

Um acontecimento preponderante iria, porém, a partir de meados do século, fazer mudar a forma como os arquitectos nacionais olhavam para a utilização do azulejo na arquitectura. A alteração da linha de pensamento operada a partir de 1948, após a realização do I Congresso dos Arquitectos Portugueses³³, que fecha, quanto a nós, a fase inicial do Movimento Moderno em Portugal, irá levar a que sejam definidas novas premissas quanto ao caminho a seguir pela arquitectura portuguesa.

Este congresso irá marcar, assim, uma etapa fulcral na história da arquitectura portuguesa contemporânea uma vez que, a partir desse momento os arquitectos irão questionar a definição – e imposição – de uma “arquitectura de regime”, baseada na ideia estereotipada de uma suposta “casa portuguesa” e numa falsa noção de tradição que a ditadura salazarista insistia em impor aos arquitectos e à sociedade.

33 Ver: SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, *I Congresso Nacional de Arquitectura, Promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do Governo*, Lisboa, SNA, 1948.



Fig. 195 - Moinho de linho, Perafita, Duas Igrejas, Penafiel. ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, AAP, 3.ª edição, 1988, p. 115.

Nesse primeiro congresso ficou definido que, como forma de fundamentar a reacção dos arquitectos às formas pseudo-traditionalistas que estavam a ser impostas, haveria que, a partir de então, estudar e registar o que era, na realidade, a arquitectura nacional, no que veio a resultar o “Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal”³⁴ e que os arquitectos, sob a orientação de Keil do Amaral primeiro e Fernando Távora posteriormente, viriam a realizar durante a década de cinquenta. De facto, esta importante e aprofundada investigação levada a cabo pelos arquitectos da época acabaria por ter enormes repercussões. Segundo o arquitecto Nuno Teotónio Pereira, também ele participante activo nesse trabalho, a realização do “Inquérito” teve quatro grandes consequências, nomeadamente:

1. Possibilitou o registo único, através de milhares de desenhos, fotografias de um mundo rural irrecuperável e em processo de acelerado desaparecimento.
2. Forneceu as provas indeléveis de que a “pseudo-arquitectura propagandeada e até imposta pela ditadura do Estado Novo não passava duma mistificação baseada em *clichés* manipulados cenograficamente.” (Pereira, 2000, p. 70)

34 Ver: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, AAP, 3.ª edição, 1988, e: https://pt.wikipedia.org/wiki/Inquérito_à_Arquitectura_Popular_em_Portugal.

3. Introduziu a génese da revisão crítica do Movimento Moderno, possibilitando a integração da tradição na modernidade, ou seja, “a necessidade de um reencontro com as raízes mergulhadas no território e na História, ultrapassando concepções radicais duma arquitectura que se queria internacional, mas que era resultante de condições específicas dos países industrializados do Centro e Norte da Europa” (Pereira, 2000, p. 70).
4. Trouxe um alargamento do conceito de património edificado tanto quanto à noção de que este não se cinge apenas aos monumentos e obras “eruditas”, singulares ou classificadas, mas que pode abranger também obras anónimas e edificações de cariz tradicional ou popular, bem como os conjuntos edificados ou naturais.

Se todas estas consequências vieram indubitavelmente a tornar-se preponderantes no desenvolvimento da arquitectura portuguesa contemporânea será, contudo, no terceiro ponto que reside a aceção que, quanto a nós, mais irá influenciar a reintegração do azulejo na arquitectura, já que com esta nova visão, o arquitecto passa a ter uma maior “liberdade” para utilizar os elementos, as formas e as técnicas construtivas provenientes da arquitectura popular e tradicional, sem com isso deixar de ser “moderno”.

São obras representativas e incontornáveis desta época a “Casa de Chá da Boa Nova”, de Álvaro Siza, a “Casa do Arquitecto” e a “Casa do Pintor Júlio Resende”, ambas de José Carlos Loureiro ou a “Casa de Ofir”, de Fernando Távora. Este último acabaria por ser, inclusive, o autor que mais irá pôr em causa os princípios dogmáticos da Arquitectura Moderna, ou como diria Michel Toussaint: “Da interrogação sobre a modernidade está a arquitectura de Fernando Távora feita” (Trigueiros, 1993). Para além da sua obra construída, também os seus escritos, como por exemplo, “O problema da Casa Portuguesa (1945)”, “Para uma arquitectura de hoje (1947)” ou “O Porto e a Arquitectura Moderna (1952)”, irão ter uma repercussão muito grande na formulação dos conceitos da época, ajudando a criar a base de pensamento que viria a estar na génese da chamada “Escola do Porto”.

A este respeito refere Álvaro Siza numa entrevista: “Desde los inicios de mi carrera, y sobre todo en los años cincuenta e sesenta, estuve interesado por las mismas cuestiones que preocupaban a un grupo numeroso de arquitectos. La arquitectura vernácula formaba parte del debate en la Escuela de Bellas Artes y trabajé en colaboración con otros arquitectos.” (Cecilia e Levene, 2008, p. 10)

Este período acabaria por revelar-se assim de extrema importância, não só para o país como, inclusive, para a história da arquitectura internacional, de tal forma que Kenneth Frampton o menciona na sua notável “História Crítica

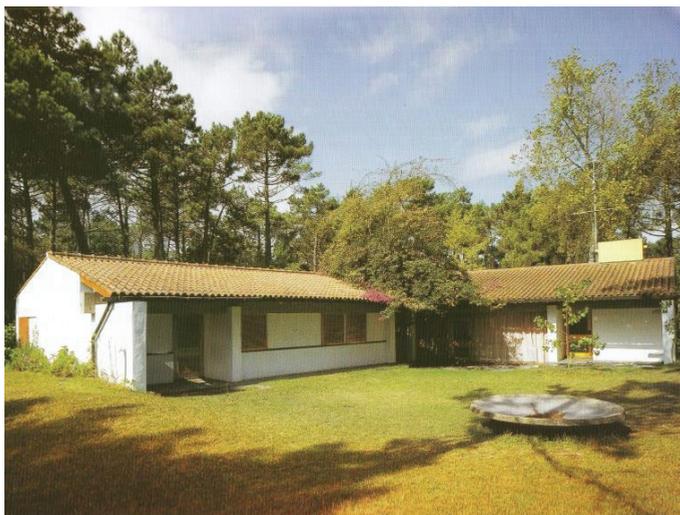


Fig. 196 - Casa de férias de Ofir ou casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva, 1957-1958.
Arq. Fernando Távora.

da Arquitectura Moderna” (Frampton, 2003, pp. 381-397), atribuindo-lhe características de um movimento autónomo e a designação de “Regionalismo Crítico”. É assim, neste paradoxo, de tradição e modernidade, que assenta a premissa deste movimento, pois que, tal como afirma o próprio Frampton:

“(…) o fenómeno da universalização constitui-se ao mesmo tempo numa espécie de destruição subtil, não apenas de culturas tradicionais, o que talvez não fosse um mal irreparável, mas igualmente daquilo a que chamarei provisoriamente o núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas, o núcleo sobre cuja base interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão o núcleo ético e mítico da humanidade. (...) Temos a impressão de que esta civilização mundial singular exerce simultaneamente uma espécie de erosão ou desgaste à custa

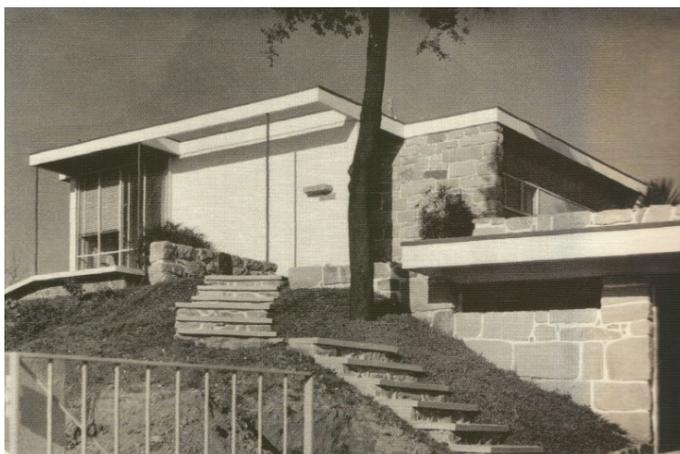


Fig. 197 - Casa do arquitecto, Gondomar, 1949. Arq. José Carlos Loureiro.



Fig. 198 - Casa de Chá da Boa Nova, 1958-1963. Leça da Palmeira, Matosinhos. Arq. Álvaro Siza Vieira.

dos recursos culturais que constituíram as grandes civilizações do passado. Esta ameaça expressa-se, entre outros efeitos inconvenientes, pela expansão diante de nossos olhos de uma civilização medíocre que é a contrapartida absurda daquilo que acabei de denominar de cultura elementar. (...)

Será que para entrar na rota da modernidade é necessário descartar o antigo passado cultural que constitui a *raison d'être* de uma nação? (...)

Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga adormecida e participar da civilização universal?...” (Frampton, 2003, p. 381).

Nesta sua postura de questão permanente sobre o Movimento Moderno e ao estabelecer outras possibilidades para uma arquitectura contemporânea mais “livre” e receptiva aos valores locais, históricos e culturais, vemos que o designado “Regionalismo Crítico” acaba também por definir as premissas de uma espécie de génese embrionária da “pós-modernidade”, tornando-se assim fulcral e de enorme importância para o que viria a suceder nas décadas seguintes.

Será, pois, dentro deste espírito de simbiose entre tradição e modernidade que se irão desenvolver as concepções do arquitecto portuense José Carlos Loureiro e, estamos em crer, que será também por isso que este autor começa a pensar na forma de integrar esse objecto tão português, que é o azulejo, na sua obra, começando por formular o seu enquadramento teórico, reflectindo sobre as questões que essa atitude levanta, estabelecendo assim a base de pensamento crítico que poderá levar à sua reintegração na arquitectura.

Recordamos que José Carlos Loureiro havia estudado nas Belas Artes onde concluiu a licenciatura em 1946 e havia sido aluno de Carlos Ramos,

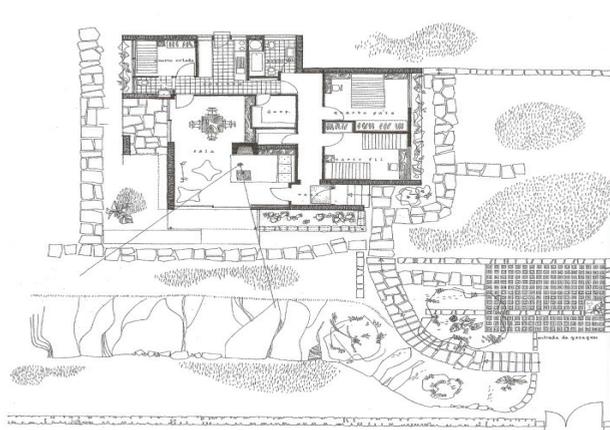


Fig. 199 - Casa do arquitecto, planta. Gondomar, 1949. Arq. José Carlos Loureiro.

sendo convidado pelo "mestre" a leccionar como "assistente" no curso de arquitectura daquela escola em 1950³⁵. Com a sua tese "O Azulejo. Da possibilidade da sua reintegração na arquitectura contemporânea" é admitido como Professor, em 1960, no curso de arquitectura das Belas Artes do Porto, onde se manterá como docente até 1972. Foram seus alguns dos mais brilhantes alunos da Escola do Porto, nomeadamente: Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Luís Cunha, Noé Diniz, Pádua Ramos, Pedro Ramalho, Rogério Cavaca, Gomes Fernandes, etc. (Ferreira, 2012, p. 303)

A ele se refere Álvaro Siza nestes termos:

"José Carlos Loureiro foi meu professor de *Composição*, como então se designava a cadeira de *Projecto* no 3.º ano. Falava por vezes das suas primeiras obras. Para além da qualidade material com que então se construía, nelas transparecia uma expressão de modernidade que respondia aos nossos desejos, face à contemporaneidade revelada por revistas e livros que retomavam um quase interrompido circuito. Impressionava-nos a pequena casa que acabara de construir em Gondomar (1949) e sobretudo a Escola de Música Parnaso (1952), hoje em processo de classificação. (...) Por um acaso improvável estive presente, como estudante, naqueles anos 50 de fundação da nova Escola de uma nova geração de Mestres. Entre eles, José Carlos Loureiro. As suas aulas contemplavam por igual, como complementares e indivisíveis, aspectos conceptuais e problemas de construção e de correcta concretização. A boa prática da Arquitectura" (Ferreira, 2012, p. 7).

Assim, por tudo isto, José Carlos Loureiro torna-se, indubitavelmente, uma personalidade de relevância incontornável para o estudo do azulejo e da arquitectura contemporânea na região do Porto.

35 FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1986.

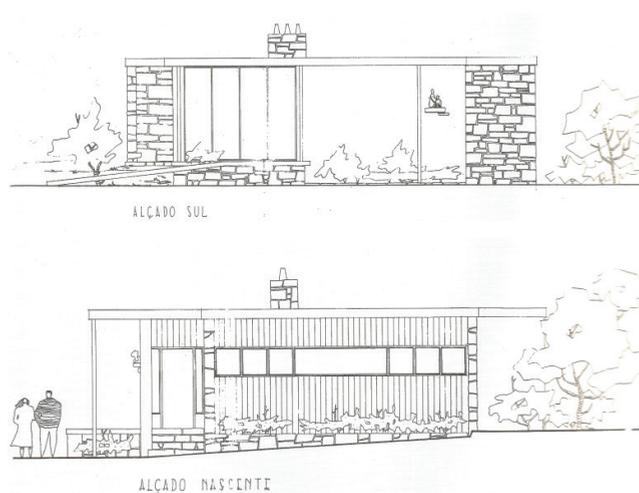


Fig. 200 - Casa do arquitecto, alçados. Gondomar, 1949. Arq. José Carlos Loureiro

VI.1. Da relevância incontornável de José Carlos Loureiro

O estudo do arquitecto José Carlos Loureiro intitulado: *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, oportunamente publicado logo no início da década de 60³⁶, será a “pedra de toque” que irá mudar, definitivamente, a forma como a integração do azulejo passará a ser vista na arquitectura, sobretudo pelos arquitectos do Movimento Moderno.

Este ensaio viria a marcar uma nova fase do estudo e da aplicação do azulejo na arquitectura, abrindo caminhos e aportando uma nova problemática para a evolução da própria arquitectura portuguesa, estabelecendo até, inclusive, a convicção de que “a integração da arquitectura moderna portuguesa no seu meio ambiente estará mais próxima, se na síntese resultante dos seus condicionalismos, os materiais locais – e o azulejo é um deles – tiverem o seu lugar importante” (Loureiro, 1962, p. 48).

Um aspecto a salientar relativamente a este estudo será a sua grande actualidade passado mais de meio século da sua publicação. De facto José Carlos Loureiro ao passo que antevê o caminho para uma arquitectura cada vez mais internacionalizada, assume com grande clarividência e acuidade a convicção de que o azulejo poderá, segundo as suas próprias palavras, “actuar como elemento de forte caracterização da nossa arquitectura moderna, enraizando-a numa brilhante tradição e conferindo-lhe parte da

36 Trata-se da publicação já mencionada: LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.

individualidade que a época contemporânea tão tragicamente vem perdendo” (Loureiro, 1962, p. 22), inserindo-se assim também numa posição de clara consonância com os valores proclamados pelo chamado “Regionalismo Crítico”.

Creemos que este interesse de José Carlos Loureiro pelas questões dos materiais e da arquitectura tradicional acabará por ser também um reflexo do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa que se havia realizado ao longo da década de 50, como resultado do I Congresso Nacional dos Arquitectos Portugueses, realizado em 1948.

Porém, Loureiro vai mais longe e defende não só a integração dos materiais tradicionais na arquitectura, referindo por exemplo o uso que deles fazem, sobretudo da madeira, nos países nórdicos, arquitectos modernos como Erik Asplund ou Alvar Aalto, como também do próprio ornamento, referindo a acepção orgânica que sobre o tema detinham arquitectos como Frank Lloyd Wright ou Louis Sullivan, citando mesmo este último, quando refere:

“O ornamento, em verdade, aplica-se no sentido de ser separado ou agregado, ou feito de algum outro modo: no entanto, deve parecer, uma vez concluído, como se tivera surgido da própria substância, do material, graças a um agente benéfico, e ali existirá pelo mesmo direito com que uma flor aparece entre as folhas de uma planta” (Loureiro, 1962, p. 27).

Infelizmente as tão profícuas e reveladoras experiências de Loureiro durariam pouco tempo, uma vez que, com a vulgarização e banalização da utilização do azulejo pelos emigrantes, que em meados da década de 70 começam a efectuar um movimento de regresso e, concomitantemente, a construir as suas casas, o arquitecto interromperia essa pesquisa que tão interessantes frutos havia gerado. De facto, este período aporta um enorme desgaste para a impressão geral que começa a causar o revestimento azulejar.

As edificações construídas pelos emigrantes, geralmente sem desenho, despojadas de sentido estético, mal enquadradas na paisagem e nos núcleos urbanos, eram também uma mistura de elementos, muitas vezes desfasados e deficientemente reproduzidos, dos países onde haviam estado.

Eram também construções executadas geralmente por técnicos não qualificados ou em auto-construção, que utilizam a mais variada panóplia de materiais e de forma generalizada o revestimento azulejar, tudo de qualidade bastante fraca.

E é o próprio José Carlos Loureiro quem numa entrevista pessoal realizada em Outubro de 2018 afirma que, a experiência:

“...não teve consequência (...). A arquitectura é um fenómeno que, enfim, tem estado entregue nem sempre a arquitectos.

Na altura, isto nos anos setenta, setenta e pico, toda a gente fazia projectos e começaram a aparecer aí edifícios revestidos com azulejos de cozinha, de quarto de banho.

Era uma coisa...horrível...e eu pensei cá para mim: «o que é que eu estou a fazer?» O azulejo é um material relativamente perene. Uma coisa é ter umas pinturas de “robialac” muito intensas e tal, mas ao fim de uns tempos a cor ia-se embora, desbotava e tal... e o azulejo não, o azulejo mantém-se e então pensei: «estás a contribuir para este desastre».”

VI.2. Os edifícios que marcam a história

Será sobretudo a partir do início da década de sessenta que veremos surgir na região do Porto alguns edifícios paradigmáticos, por vezes autênticas obras-chave da arquitectura contemporânea, que utilizam o azulejo enquanto elemento funcional, participante da arquitectura e da própria construção e que em muitos casos recuperam, inclusive, não só a integração de um desenho de padrão, como o revestimento exterior total da superfície parietal.

Começam por ser preponderantes os ensaios desenvolvidos pelo próprio arquitecto José Carlos Loureiro, nos quais vai levar a efeito múltiplas experiências de integração do azulejo nas suas obras arquitectónicas, mas também será de salientar o seu empenho no reintegrar do azulejo na arquitectura, enquanto criador dos próprios azulejos, promotor de concursos e investigador.

Outros arquitectos da região do Porto acabariam também por seguir Loureiro neste movimento de renovação e integração do azulejo na arquitectura, nomeadamente: António Sérgio Menéres, Duílio Silveira e Fernando Bento. (Burlamaqui, 1996, p. 107). Actualmente arquitectos como Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura e Luís Pedro Silva têm dado um forte contributo para o recrudescimento da arte azulejar na arquitectura.

Chegados a este ponto torna-se imperioso que se faça um périplo, acompanhado de uma breve análise crítica, por algumas das mais significativas obras de arquitectura que, ao integrar o azulejo na sua concepção, serão também aquelas que mais contribuem de forma vincada para esta nova fase da reintrodução do azulejo na arquitectura.

Serão pois estes, quanto a nós, “os edifícios que marcam a história”.

1. Mercado Municipal de Vila da Feira, 1953-1959

Vila da Feira

Arq. Fernando Távora (1923-2005)



Fig. 201 - Interior do Mercado Municipal de Vila da Feira, 1953-1959. Arq. Fernando Távora.



Fig. 202 - Aspecto parcial do Mercado Municipal de Vila da Feira, 1953-1959. Arq. Fernando Távora.

Construída durante a fase do célebre Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, esta obra surpreendente, ainda hoje, passado mais de meio século, é seguramente um dos trabalhos mais notáveis e paradigmáticos do grande mestre que foi o arquitecto Fernando Távora.

Sobre Fernando Távora e a sua obra refere Michel Toussaint:

“Da interrogação sobre a modernidade está a arquitectura de Fernando Távora feita, na medida em que, depois de uma rápida passagem radical, nos primeiros anos da sua carreira, pelos modelos arquitectónicos e urbanos divulgados pelo Movimento Moderno (talvez a necessidade de «seguir em frente», como escreveu), e apercebendo-se das dúvidas que tais opções levantavam na Europa do Pós-Guerra (vejam-se as suas participações nos últimos CIAM’s), procurou integrar valores locais e tradicionais, mais populares que eruditos, como é o caso do mercado de Vila da Feira ou da Casa em Ofir” (Trigueiros, 1993, p. 2).

De forma harmoniosa e mediante uma coerência conceptual e formal absoluta, Fernando Távora concilia nesta obra tradição e modernidade de uma forma verdadeiramente exemplar, onde as referências são mais do que meras ilustrações de uma suposta tradição.

Quase em jeito de manifesto, Távora constrói a “modernidade” com a herança e as ferramentas do passado, mas também da cultura e da história, afastando-se assim claramente dos “dogmas” do Movimento Moderno construindo, inclusive, aquilo que poderemos considerar uma nova linguagem. Assim, ainda bastante antes das experiências de José Carlos Loureiro, o mercado de Vila da Feira é um dos primeiros edifícios “modernos” a utilizar azulejos de padrão no exterior e em que estes têm um valor verdadeiramente preponderante, localizado sobretudo em zonas húmidas e de grande movimento, como os sanitários, zonas de armazenamento e o lago central.

Assim, a utilização do azulejo não como painel decorativo, ou apenas pelas qualidades estéticas, mas sobretudo pelas suas inerentes características como material de revestimento, adapta-se bem à função e surge como meio de relacionar o edifício com a tradição de uma forma ao mesmo tempo subtil e natural. Podemos também verificar, ao analisar os elementos do projecto, que o revestimento azulejar é pensado em pormenor e faz parte de todo o processo de concepção e criação do objecto arquitectónico [fig. 203].

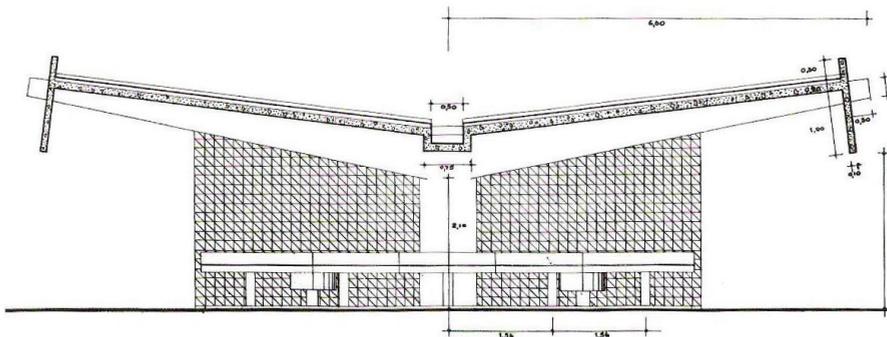


Fig. 203 – Projecto do Mercado Municipal de Vila da Feira, 1953-1959. Corte transversal com representação do revestimento azulejar. Arq. Fernando Távora.

Fernando Távora não esquece ainda as qualidades plásticas do material e usa também o azulejo como forma de realçar o contraste entre as superfícies parietais brancas e lisas, ligeiramente rugosas, com o azulejo brilhante, de padrão simples, em azul e branco. Sintomaticamente estamos em presença de um azulejo bastante utilizado na arquitectura portuense em finais do século XIX. Trata-se de uma peça muito simples, de desenho geométrico constituído por dois triângulos, um azul e outro branco, resultantes da divisão geométrica do quadrado no sentido diagonal.

Embora se trate de um desenho muito básico e simples, a sua conjugação permite, no entanto, uma infinidade de possibilidades na criação de padrões, mediante a aplicação das diversas regras de composição de módulos e padrões, nomeadamente: repetição, alternância, simetria, irradiação e rotação.

Fernando Távora optou, no entanto, pela conjugação mais imediata, em que a peça é colocada sempre na mesma posição (repetição).

Távora não rejeita, porém, a inserção das artes na arquitectura, pelo contrário, e esta utilização do revestimento azulejar é complementada pela colocação pontual de painéis de mosaicos, com temas figurativos diversos, de tal forma que também as cores assumem um papel verdadeiramente preponderante nesta obra.

Embora colocadas de forma extremamente criteriosa e parcimoniosa, o arquitecto usa tonalidades fortes, como o azul-marinho e o vermelho vivo,



Fig. 204 - Detalhe de uma das bancadas do mercado de Vila da Feira vendo-se os azulejos em fundo. Arq. Fernando Távora.

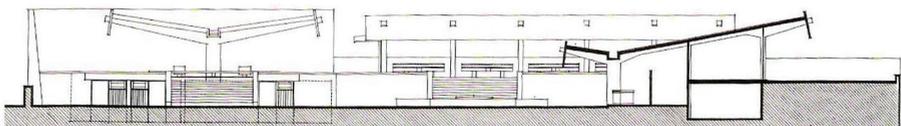


Fig. 205 - Aspecto geral actual do Mercado de Vila da Feira visto da rua. Arq. Fernando Távora.

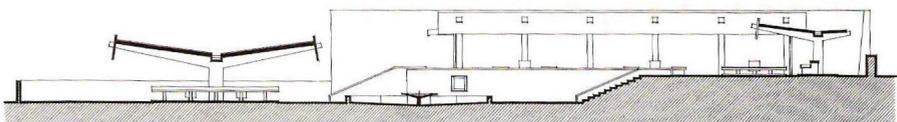
de maneira a realçar determinadas partes do edifício, ao mesmo tempo que lhe atribui assim um carácter mais telúrico e “popular”, no que vemos como intenção de criar uma certa cumplicidade entre o espaço e os seus utentes. Da mesma forma, também os materiais utilizados, nomeadamente a ardósia nas bancas, o mármore de Estremoz nas pias de lavagem, a tijoleira de barro vermelho nos pavimentos das bancadas e o granito da região nos muretes e degraus, evidenciam essa cumplicidade, ao mesmo tempo que apelam à memória da arquitectura tradicional, vernácula e popular.

Tudo isto num absoluto rigor, numa obra em que predomina o sentido da escala humana e em contraste absoluto com uma estrutura assumidamente moderna, singela, e de belo efeito plástico, concebida em betão armado aparente, coisa arrojada e pouco vista no Portugal ultra-conservador de então.

De facto, tal como refere Ana Tostões:



CORTE A



CORTE B

Fig. 206 - Projecto do Mercado Municipal de Vila da Feira, 1953-1959. Cortes longitudinais, vendo-se o pátio com a fonte no centro. Arq. Fernando Távora.

“Se a construção parece remeter para os padrões do movimento moderno, a concepção global, organizada significativamente em torno de uma fonte que dá sentido ao pátio, representa uma evidente libertação dos princípios ortodoxos dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna), propondo a noção de espaço aberto de acolhimento” (Tostões, 2004, pp. 238-239).

Por todas estas características, assim como pelas questões e reflexões que desperta, este projecto surge, quanto a nós, verdadeiramente panfletário e até como um dos mais representativos dessa corrente que Kenneth Frampton designou como “Regionalismo Crítico” (Frampton, 2003, pp. 381-397) e que irá a partir de então “fazer escola”, já que, convém não esquecer, Fernando Távora passaria a integrar, a partir do final da década de 50, o corpo docente do curso de arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto, posteriormente Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde leccionaria até 1993³⁷.

Esta obra emblemática está muito bem conservada e encontra-se hoje protegida, tendo sido classificada como Monumento de Interesse Público em 19 de Setembro de 2012³⁸.

2. Edifício de habitação multifamiliar e comércio, 1955

Rua do Bonfim n.º 410 com Rua António Carneiro n.º 441, Porto

Arq. Mário Bonito (1921-1976)

Precisamente na mesma altura em que Fernando Távora projectava o mercado de Vila da Feira, o arquitecto Mário Bonito construía no Porto este singular edifício de habitação multifamiliar e comércio, situado no gaveto da rua do Bonfim com a rua de António Carneiro. Embora com uma carreira breve, será de ter em conta que Mário Bonito era nessa época, seguramente, um dos arquitectos portuenses mais proeminentes e promissores. Imbuído do espírito do “Movimento Moderno”, havia participado activamente no I Congresso dos Arquitectos Portugueses, em 1948, no qual apresenta duas brilhantes e inovadoras comunicações (“Regionalismo e Tradição” e “Tarefas do Arquitecto”) (Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948, pp. 42-53 e 136-146).

Mário Bonito havia sido convidado, em 1951, por Carlos Ramos, para leccionar no curso de arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto³⁹ e tinha também acabado de concretizar, no ano anterior ao da execução

37 https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora.

38 2012, 19 Setembro - publicação do projecto de decisão de classificação como Monumento de Interesse Público e fixação da respectiva Zona Especial de Protecção em Anúncio n.º 13437/2012, DR, 2.ª série, n.º 182.

39 https://sigarra.up.pt/up/pt/WEB_BASE.GERA_PAGINA?P_pagina=1005957.



Fig. 207 - Edifício de habitação multifamiliar no gaveto da Rua do Bonfim com a Rua de António Carneiro, 1955. Arq. Mário Bonito.

deste projecto, o paradigmático “Edifício Ouro”, obra notável e pioneira, exemplo primeiro das capacidades expressivas e funcionais da arquitectura do Movimento Moderno, numa linguagem próxima do funcionalismo e da influência de Le Corbusier (Ribeiro, 2008, p. 48). Casualidade, ou não, Mário Bonito utiliza neste projecto um tipo de azulejo idêntico ao que Fernando Távora havia usado no mercado de Vila da Feira, embora aqui nas cores preto



Fig. 208 - Detalhe dos azulejos do edifício da Rua do Bonfim, 1955. Arq. Mário Bonito.

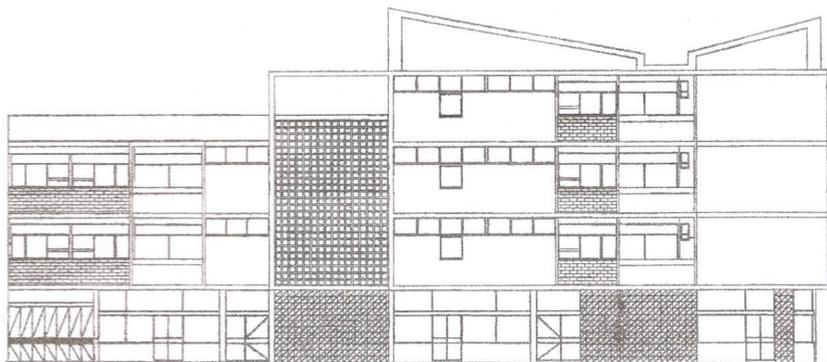


Fig. 209 - Edifício de gaveto entre a Rua António Carneiro e a Rua do Bonfim, 1955. Projecto: alçado nascente com representação do revestimento azulejar. Arq. Mário Bonito.

e branco. Trata-se de um azulejo quadrado, no formato 15x15 cm, colocado sempre na mesma posição, formando um padrão simples, de repetição, composto de triângulos pretos e brancos.

Percebe-se claramente, no entanto, a utilização funcional do azulejo, colocado apenas no revestimento exterior do piso térreo, onde se localiza a parte comercial, constituindo assim uma espécie de embasamento, como forma de proteger as superfícies parietais relativamente à intempérie e ao intenso tráfego, tanto automóvel como pedonal, que naquela zona se faz sentir. No entanto a opção nem por isso deixa de ser inovadora e arrojada, já que, num edifício de grande clareza formal, assumidamente “moderno” na sua expressão plástica, compositiva, e mesmo relativamente aos próprios materiais, o revestimento cerâmico, num azulejo que remete para a tradição de finais do século XIX, poderia parecer algo “estranho” e dissonante. Porém, tal não sucede e o resultado acaba por ser deveras surpreendente na forma como, inclusive, relaciona funcionalidade, capacidade expressiva e estética. Analisando o projecto (Ribeiro, 2008) poderemos verificar que o arquitecto pensou a utilização do azulejo de forma clara e com grande rigor, uma vez que os mesmos surgem representados no desenho do alçado [fig. 209] com a mesma estereotomia com que surgem na construção, inclusive com o mesmo desenho e com a preocupação de não haver azulejos truncados ou de fecho.

Por todos estes motivos somos levados a considerar esta como sendo uma obra marcante e influente no tema da integração do azulejo na arquitectura contemporânea.

3. Centro Clínico de Santo Tirso, 1955-1960

Santo Tirso

Arq. Germano de Castro Pinheiro (1913-1992)



Fig. 210 - Aspecto do Centro Clínico de Santo Tirso, 1955-1960. Arq. Germano Pinheiro.

Localizado na cidade de Santo Tirso, ainda dentro da Área Metropolitana do Porto⁴⁰, este Centro Clínico projectado pelo arquitecto Germano de Castro Pinheiro surge-nos como uma obra bastante interessante e até, de alguma forma, precursora, já que esta é, quanto a nós, a primeira obra “moderna” em que um revestimento azulejar de padrão assume a predominância enquanto tratamento principal das superfícies parietais, não se limitando a “pontuar”, determinadas partes do edifício, como acontecia nos exemplos da época anterior, nem recorrendo a padrões existentes, como era o caso das obras analisadas anteriormente de Fernando Távora e de Mário Bonito.

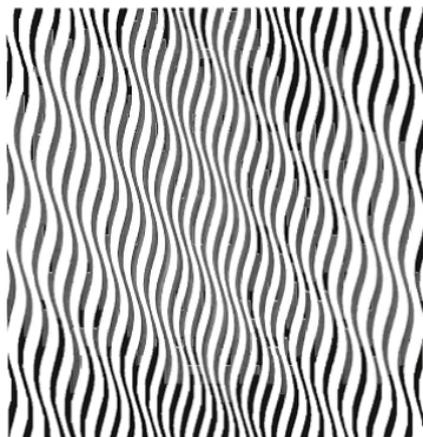
Actualmente a edificação já não tem a função de Centro Clínico albergando as instalações da Junta de Freguesia de Santo Tirso. Trata-se de um edifício de função social, claramente “moderno”, o que pode ser observado na forma como se articulam os volumes, bem como na relação com o espaço público, na organização espacial e funcional, bem como na estrutura modular, porticada, em betão armado. Porém, algumas das suas características, como

40 A Área Metropolitana do Porto é um território identitário muito coeso e é constituída pelos seguintes concelhos, que têm, todos, uma forte ligação socioeconómica e identitária ao Porto e ao Grande Porto: Arouca (Vila); Espinho (Cidade); Gondomar (Cidade); Maia (Cidade); Matosinhos (Cidade); Oliveira de Azeméis (Cidade); Paredes (Cidade); Porto (Cidade); Póvoa de Varzim (Cidade); Santa Maria da Feira (Cidade); Santo Tirso (Cidade); São João da Madeira (Cidade); Trofa (Cidade); Vale de Cambra (Cidade); Valongo (Cidade); Vila do Conde (Cidade) e Vila Nova de Gaia (Cidade). In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Área_Metropolitana_do_Porto.



Fig. 211 - Detalhe dos azulejos do Centro Clínico de Santo Tirso, 1955-1960. Arq. Germano Pinheiro.

a cobertura em telha lusa formando beiral, a utilização parcial do granito da região, a caixilharia em madeira e o revestimento a azulejo, remetem, de forma clara e inequívoca, para a linguagem da arquitectura tradicional e popular, permitindo assim situar esta obra dentro do movimento designado por Kenneth Frampton de “Regionalismo Crítico” (Frampton, 2003, 381-397).



B. Riley, *Catarata V*, 1968.

Fig. 212 - “Catarata V”, 1968, B. Riley.



Fig. 213 - Centro Clínico de Santo Tirso, 1955-1960. Arq. Germano Pinheiro.

De facto poderemos facilmente colocar esta obra ao lado de outras tão emblemáticas desta época, como a Casa de Chá da Boa Nova de Álvaro Siza, a Casa de Ofir ou o mencionado mercado de Vila da Feira, ambas de Fernando Távora.

O tipo de azulejo de padrão usado como revestimento parietal exterior, que faz lembrar os que José Carlos Loureiro viria a utilizar na Rua da Alegria, no Porto, é aqui também apresentado nas suas cores mais tradicionais (azul e branco) e encontra-se aplicado de forma a sugerir linhas ondulantes diagonais, o que resulta num sugestivo efeito visual e decorativo. Na realidade, não fosse a diferença do tom de azul bem como o facto da curva que divide o azulejo ter centro num dos vértices, ao contrário do que acontece com o da obra de Carlos Loureiro, poderíamos dizer que se trata do mesmo azulejo, embora aplicado de forma diferente.

Podemos também verificar que o padrão criado se aproxima bastante das experiências visuais da Op Art e que, não fosse dar-se o caso dos azulejos serem anteriores, pareceria até que estes eram uma derivação directa da obra de B. Riley “Catarata V”, de 1968 (Fiz, 1994, p. 112) [fig. 212].

Quanto ao azulejo em si, trata-se de uma peça simples, de um só módulo fabricado em positivo e negativo, vidrado e de formato 15x15 cm e que, aparentemente terá sido desenhado expressamente para esta obra, uma vez que não conhecemos outro edifício que tenha azulejos iguais, no entanto tal não foi, até ao momento, possível apurar. Segundo Teresa Saporiti (1998, p. 111) terão sido executados na Fábrica Valadares entre 1959 e 1960.

Se analisarmos mais atentamente esta obra poderemos verificar que o rigor construtivo de todo o conjunto é evidente, como é apanágio dos autores da “Escola do Porto” e será de notar também o extremo cuidado com que

são tratados os revestimentos azulejares das superfícies, de forma a evitar cortes, remates e supérfluos elementos de fecho, antecipando as premissas que Carlos Loureiro viria a estabelecer no seu livro “O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa”⁴¹. Por fim, será ainda de relevar o magnífico estado de conservação geral do edifício, que conta já praticamente seis décadas desde a sua construção.

Não foi possível até ao momento, infelizmente, obter mais informação sobre este projecto ou sobre o seu autor.

Pese embora a escassa informação esta obra pode, devido a todas as suas características, considerar-se indubitavelmente precursora do movimento de reintegração do azulejo na arquitectura.

4. Edifício de habitação multifamiliar, 1960-1962

Rua de Faria Guimarães n.º 522, Porto

Arq. José Carlos Loureiro (1925) e Luís Pádua Ramos (1931-2005)

Estávamos no início da década de sessenta quando os arquitectos José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos protagonizam uma das primeiras verdadeiras experiências de renovação do azulejo na arquitectura, usando como projecto de ensaio e estudo um pequeno edifício de habitação multifamiliar e comércio localizado na rua de Faria Guimarães, no Porto. Numa época em que se encontrava em acesa discussão as características da arquitectura portuguesa a que o I Congresso dos Arquitectos Portugueses, realizado em 1948, tinha vindo a dar origem, encontrando-se em curso o designado “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa”, Loureiro vai protagonizar aquilo que poderemos designar por “renascimento do azulejo na arquitectura”. De facto podemos inferir que a utilização do azulejo na arquitectura do Porto, embora nunca tenha deixado de ser tida em conta pelos arquitectos portuenses, ao contrário do que havia sucedido em Lisboa, encontrava-se num impasse. A sua utilização na região do Porto, embora persistente e contínua, não deixa de ser ténue, e a riqueza cromática e compositiva com que é utilizado na arquitectura tradicional não tem a mesma preponderância nos projectos dos arquitectos de então que, imbuídos do espírito do Movimento Moderno, o qual rejeita o decorativismo e até a cor, praticamente deixam de utilizar esse material. Os padrões existentes encontram-se ultrapassados e os novos são de fraca qualidade e duvidoso gosto.

Mesmo com a abertura que propicia o gosto pela tradição que surge com o “Inquérito à Arquitectura Portuguesa”, a falta de padrões e novos desenhos

41 LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.



Fig. 214 - Edifício de habitação multifamiliar na Rua de Faria Guimarães, Porto, 1960-1962. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

que se adequem de forma minimamente satisfatória às características da arquitectura moderna irá levar a que Carlos Loureiro, em colaboração com algumas fábricas da região, ensaie os seus próprios padrões e azulejos. Desta forma, a obra da Rua de Faria Guimarães pode ser considerada, na realidade, uma espécie de ensaio para outras experiências de maior relevância que se lhe haveriam de seguir. Os arquitectos idealizam aqui um azulejo de padrão muito simples, cuja influência poderemos ver no revestimento tradicional “em escama” feito em ardósia, existente em muitos dos edifícios do Porto, em que o desenho é o mesmo apenas alternando as cores, que são o tradicional azul e branco. O edifício insere-se num lote típico do Porto, estreito e comprido, albergando as funções de comércio no piso térreo e habitação multifamiliar nos pisos superiores.

O arquitecto José Carlos Loureiro defende uma nova forma de ver a utilização do azulejo na arquitectura, devolvendo-lhe a dignidade de épocas anteriores, estipulando princípios e critérios específicos para a sua utilização, os quais se encontram plasmados na sua tese “O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa”, a qual lhe facultaria o ingresso como professor no curso de arquitectura da Faculdade de Belas Artes do Porto no início da década de sessenta⁴².

42 LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.



Fig. 215 - Edifício de habitação multifamiliar da Rua de Faria Guimarães, n.º 522, 1960-1962. Detalhe dos azulejos da fachada. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

Trata-se, assim, de um projecto que é, logo a partir da sua génese conceptual, elaborado de modo a incluir já no próprio desenho o revestimento, pautando-se por um grande rigor, de forma a que este respeite a integração do azulejo nas suas superfícies parietais, isto sem que seja submetido a quaisquer cortes, tal como o arquitecto nos explica pelas suas próprias palavras:

“O azulejo deveria ser tomado como peça pré-fabricada de tamanho certo, produzindo um padrão determinado e comandar a dimensão da superfície a cobrir, para que não houvesse fechos e ele não aparecesse, consequentemente, truncado. O desenho resultante, pela junção de quatro azulejos deveria ter uma relação equilibrada com a dimensão dos cheios e com a totalidade da fachada” (Loureiro, 1962, p. 67).

Também a cor não foi deixada ao acaso, referindo José Carlos Loureiro que:

“A cor não deveria ser, por se tratar de um tipo em que não era possível a sua graduação pela densidade do desenho, muito intensa. Só assim se evitaria a dureza de um contraste violento. A dimensão exígua do edifício e a distância reduzida a que é visto, influíram também na moderação do tom verde-azulado escolhido” (Loureiro, 1962, p. 67).

A experiência é coroada de êxito e José Carlos Loureiro a partir desse momento tem as portas abertas para uma possível utilização mais alargada do azulejo nas obras seguintes, o que irá acontecer no designado conjunto residencial “Luso-Lima”, que o arquitecto projecta imediatamente a seguir.

5. Parque Residencial “Luso-Lima”, 1960-1963

Rua da Alegria, Porto

Arq. José Carlos Loureiro (1925) e Luís Pádua Ramos (1931-2005)

Um dos exemplos mais emblemáticos do movimento de renovação do azulejo será, seguramente, o conjunto de edifícios de habitação multifamiliar “Luso-Lima”, que o arquitecto José Carlos Loureiro realiza, com Luís Pádua Ramos, no início dos anos 60, na Rua da Alegria, no Porto.

Na opinião de Sérgio Fernandez esta é uma intervenção que se distancia da Carta de Atenas:

“(…) aproximando-se mais, na sua expressão formal, com os modelos italianos; o movimento ascendente e sincopado das galerias que partem de um elemento quase escultórico onde, num dos blocos, se localizam os acessos verticais, o tratamento das aberturas que predominantemente se desenham em longas tiras verticais, a tentativa de recuperação do azulejo como revestimento de intenso valor plástico, os gradeamentos das varandas, expressivos, senão agressivos, e o coroamento das torres com uma platibanda cujo revestimento de telha parece revelar alguma dificuldade em assumir-se a cobertura plana correspondem, neste conjunto tratado como uma pequena «unidade de vizinhança», à intenção de humanização de um código que ainda está presente e de uma aproximação aos elementos que caracterizam a paisagem habitual da cidade...” (Fernandes/Cannatá, 2002, p. 152).



Fig. 216 - Edifício do conjunto habitacional do “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.



Fig. 217 - Detalhe de azulejos de edifício do conjunto habitacional do “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

Para este conjunto de edifícios Carlos Loureiro e Pádua Ramos idealizam três tipos de azulejos distintos (na realidade dois deles são iguais, variando apenas a tonalidade da coloração e a colocação), que são utilizados em conjugações de padrões diferentes em cada um dos edifícios, obtendo assim efeitos dinâmicos e de grande expressão, com um mínimo de recursos.

Em dois dos casos trata-se do mesmo padrão de azulejos anteriormente utilizado no pequeno edifício de habitação multifamiliar e comércio que a dupla de arquitectos havia projecto pouco antes para a rua de Faria Guimarães, que analisamos anteriormente e que é aqui utilizado como revestimento integral das fachadas dos edifícios-torre, variando a sua colocação e tonalidade, como se pode ver nas imagens [figs. 218 e 219].



Fig. 218 - 219 - Detalhe de azulejos do conjunto habitacional do “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.



Fig. 220 - Fachada posterior de um dos edifícios do conjunto habitacional do “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

O terceiro tipo de azulejo encontra-se nos blocos de edifícios mais baixos, localizados a nascente. Neste caso o material cerâmico é utilizado de forma bastante localizada, pautando-se por um carácter essencialmente decorativo e estando inserido por baixo das janelas, fazendo lembrar o “revestimento representativo” usado no movimento Arte Nova.

O azulejo faz contraponto com o revestimento de granito à vista que os arquitectos idealizaram para as fachadas, numa opção estética que remete uma vez mais para as opções do designado “Regionalismo Crítico” (Frampton, 2003, 381-397).

No entanto, se observarmos com atenção, poderemos reparar que o complexo Luso-Lima nos oferece ainda um quarto tipo de azulejo, o qual é também utilizado apenas neste conjunto de edifícios mais baixos. Utilizado apenas no piso térreo e nos volumes de remate das coberturas, trata-se de um azulejo liso, vidrado e de tonalidade azul esverdeada, também no formato 15x15cm.

A sua aplicação reveste-se, neste caso, de um carácter eminentemente funcional, protegendo os panos de parede mais sujeitos à acção da intempérie e da utilização embora, tenha sido obviamente pensado de forma a integrar a paleta cromática do conjunto.

Sobre esta notável obra arquitectónica diz-nos Correia Fernandes:



Fig. 221 - Esquema da colocação dos azulejos nos edifícios localizados a nascente do conjunto habitacional “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

“O conjunto do Luso tem hoje mais de 40 anos. As árvores do parque-jardim cresceram e são já adultas. Os edifícios envelheceram com nobreza. Marcados pelo tempo mantêm uma imagem de excepcionalidade.

A cidade em volta cresceu. Em nenhum caso a qualidade dos espaços urbanos e das edificações que a povoam é superior à do Campo do Luso. Continua a ser uma obra de referência da arquitectura portuguesa a que não falta uma forte personalidade própria” (Ferreira, 2012, p. 78).

Também o arquitecto Manuel Gomes Fernandes destaca o importante contributo de José Carlos Loureiro e desta obra em particular, tanto para a azulejaria como para a arquitectura portuguesa, referindo-se-lhes da seguinte forma:

“Estudioso da azulejaria civil portuense, que dignificou em várias das suas obras e na Tese para agregação de professor, projectou e construiu em 1962 o Conjunto do Campo do Luso, no Porto, onde o seu conhecimento e respeito por tal material de revestimento muito contribuiu para marcar esse “exemplo único” de arquitectura urbana portuense, em dimensão, rigor e qualidade e resistência ao tempo e ao uso, ou seja, durabilidade” (Ferreira, 2012, p. 16).

Da mesma forma, também o arquitecto Álvaro Siza Vieira, que ali habitou muitos anos, destaca e enaltece as qualidades desta obra singular, referindo-se-lhe da seguinte forma:

“...como principais razões para o sucesso do projecto, a escala do empreendimento, o programa de espaços colectivos fora do comum, a organização cuidada dos fogos, a qualidade e nível profissional da realização, acrescentando ainda que é evidente a preocupação de conseguir espaços complementares de habitação em vez de uma paisagem...” (Ferreira, 2012, p. 7).



Fig. 222 - Fachada de edifício do conjunto habitacional do “Luso-Lima”. Rua da Alegria, Porto, 1960-1963. Arq. J. Carlos Loureiro e L. Pádua Ramos.

6. Edifício de Habitação e Comércio, n.º 749, 1963

Avenida Brasil, Foz do Douro, Porto

Arq. José Carlos Loureiro (1925)

O edifício de habitação e comércio que José Carlos Loureiro projecta para a Avenida Brasil, ainda no mesmo ano do complexo Luso-Lima, parece surgir como uma continuidade natural dos projectos e experiências anteriores, uma vez que apresenta diversas afinidades, nomeadamente compositivas e formais e, inclusive, na própria utilização dos materiais, como é o caso do revestimento azulejar.

A proposta desenvolve-se tendo como referência principal o facto de se localizar em frente ao mar, condicionando as zonas de estar, dotadas de varandas e grandes planos envidraçados

José Carlos Loureiro utiliza, uma vez mais, um azulejo de padrão embora, neste caso, de uma forma mais contida, já que este surge apenas como revestimento do pano de parede de maior dimensão, situado do lado direito da fachada.

Embora, como dissemos, a utilização deste material de revestimento venha na continuidade dos trabalhos que Loureiro vinha realizando à época, não será de desconsiderar o facto do edifício se localizar em frente ao mar, estando assim muito exposto à acção da intempérie, bem como da humidade e da salinidade, sendo assim natural a escolha do azulejo como material eleito para o recobrimento e protecção das paredes. No entanto, pela própria característica da obra, o mesmo não adquire neste exemplo uma



Fig. 223 - Fachada do edifício de habitação e comércio da Avenida Brasil, Porto, 1963. Arq. José Carlos Loureiro.

dimensão preponderante, podendo até passar despercebido numa primeira observação.

Quanto ao azulejo em si, o desenho da peça cerâmica é singelo, à semelhança dos exemplos anteriores, embora menos versátil, uma vez que não permite uma tão grande variedade de composições e sendo, neste caso, composto por dois losangos em azul-claro sobre fundo branco.

Trata-se de uma peça que se encontra dentro dos modelos usuais de revestimento, quadrado, em cerâmica vidrada, de dimensões de 15x15 cm/s, em que o padrão é constituído por um só elemento colocado sempre na mesma posição.

Embora sendo uma obra, como referimos, em que o azulejo não adquire um carácter preponderante, Loureiro, ainda assim, não abdica do mesmo rigor que havia utilizado nas obras anteriores.

Poderemos assim, verificar que, à semelhança dos exemplos analisados anteriormente, o desenho do edifício é feito de maneira a que as peças cerâmicas sejam, tanto quanto possível, aplicadas de forma a permanecerem intactas, não havendo lugar a cortes ou elementos de fecho.



Fig. 224 - Detalhe da fachada com o revestimento de azulejos do edifício de habitação e comércio da Avenida Brasil, Porto, 1963. Arq. José Carlos Loureiro.

Também a côr utilizada vai de encontro ao que o arquitecto havia preconizado anteriormente, nomeadamente para o edifício de Faria Guimarães, ou seja, a utilização de cores suaves, de forma a evitar, segundo as suas próprias palavras, “a dureza de um contraste violento” (Loureiro, 1962, p. 67).

Uma vez mais, a cor escolhida acabaria por ser o verde-azulado, embora neste caso, por o desenho ser mais miúdo, haver uma maior tendência para a junção das côres, acabando por formar algo mais parecido com uma “textura” do que propriamente com um padrão, factor acentuado ainda pelo facto de que, geralmente, o observador pode, neste caso, colocar-se a uma distância considerável do objecto [fig. 223].

7. Torres da Pasteleira, 1963-1967

Bairro da Pasteleira, Rua de Paulo da Gama, Porto

Arq. Pedro Ramalho (1937) e Sérgio Fernandez (1937)

Para estes edifícios de habitação multifamiliar, de construção em altura, inseridos num amplo complexo habitacional e localizados junto à foz do Douro, os arquitectos Pedro Ramalho e Sérgio Fernandez utilizam um tipo de azulejo de padrão, que tem por base as cores mais usuais e tradicionais, ou seja, azul e branco.



Fig. 225 - Fachada de uma das torres habitacionais do complexo da Pasteleira, Porto, 1963-1967. Arq. Pedro Ramalho e Sérgio Fernandez.

O desenho geométrico do azulejo utilizado, bastante criativo, bem ao gosto da estética modernista, possibilita uma série de conjugações e padrões diferentes, mas é aqui utilizado apenas em duas posições alternadas.

Trata-se de um azulejo vidrado, de formato 15x15 cm, de desenho miúdo que, quando observado a alguma distância, origina a fusão das côres atribuindo um agradável tom azul-claro aos panos de parede [fig. 225], caracterizando-se mais pelo efeito de textura, do que pictórico.

Embora a utilização do material cerâmico como revestimento seja bastante profusa, o que seguramente se deve ao facto de estarmos na proximidade do mar e, por isso, fazer-se sentir intensamente a acção da humidade e da salinidade, evidenciando o seu uso funcional, algumas superfícies são rebocadas e pintadas num tom creme, numa solução feliz que atribui uma maior riqueza plástica a todo o conjunto.

Segundo Suraya Burlamaqui (1996, p. 44) a execução destes azulejos teria tido lugar na Fábrica Aleluia, de Aveiro. No entanto, estamos em crer que a autora estará equivocada, tendo confundido estes edifícios com as “Torres Vermelhas” da Pasteleira, projecto da autoria do arquitecto José Carlos Loureiro, mas cujo revestimento exterior é em tijolo vermelho (daí o seu nome) e não em azulejo.



Fig. 226 - Detalhe de uma das torres com o revestimento azulejar do complexo da Pasteleira, Porto, 1963-1967. Arq. Pedro Ramalho e Sérgio Fernandez.

Pedro Ramalho (1937) é um arquitecto que viveu o período de transformação da Escola do Porto⁴³, no momento em que esta passava de uma vertente conservadora, ainda fortemente ligada ao academismo, para uma fase mais aberta, livre e moderna, sob a direcção Carlos Ramos, de quem foi aluno.

As referências principais eram então o racionalismo, Le Corbusier e o funcionalismo. No entanto os tempos eram de grandes e rápidas mudanças e, segundo as palavras do próprio Pedro Ramalho:

“(…) de repente, a estas referências veio sobrepor-se uma nova visão da arquitectura a que não é alheio o Inquérito à Arquitectura Portuguesa e a Obra de Fernando Távora (o Mercado de Vila da Feira, a casa de Ofir, a escola primária do Cedro) e a influência teórica do Zevi com a sua contestação ao Movimento Moderno e a valorização da obra do Wright e o exemplo do Alvar Aalto⁴⁴.”

Mais uma vez, e pela boca de um dos seus intervenientes, temos o Inquérito à Arquitectura Portuguesa, e Fernando Távora, como motivos principais para as alterações surgidas no âmbito da “Escola do Porto”, no sentido de tomar a arquitectura popular e tradicional como tema para uma

43 https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20pedro%20ramalho.

44 <http://www.cnil.pt/portfolio/pedro-ramalho/>.

revisão crítica da arquitectura moderna. O que parece de facto acontecer neste caso, em que a construção em altura, segundo os métodos e princípios do Movimento Moderno, se encontra em consonância com um dos valores mais identitários da arquitectura e da cultura portuguesa – o azulejo.

8. Estação de Pilotos do Porto de Leixões, 1966

Leixões, Matosinhos

Arq. António Sérgio Menéres (1930)

Trata-se de uma obra situada na cidade satélite de Matosinhos, à entrada da estação portuária de Leixões, próximo da cidade do Porto e de algumas obras emblemáticas da chamada “Escola do Porto” como as piscinas de Leça e o salão de chá da Boa-Nova, ambas da autoria de Álvaro Siza Vieira, ou o icónico Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, de Fernando Távora. Neste projecto, da autoria de António Sérgio Menéres, é o próprio arquitecto quem idealiza o azulejo de padrão original para fazer o revestimento das fachadas da sua obra.

Apesar de não estarmos perante uma obra de arquitectura de referência este é, no entanto, um dos casos em que o revestimento azulejar mais adquire um carácter verdadeiramente “estrutural” no conjunto, uma vez que a sua função protectora e isolante - imperiosa graças à proximidade do mar - se



Fig. 227 - Aspecto da Estação de Pilotos do Porto de Leixões, Matosinhos, 1966.
Arq. António Sérgio Menéres.

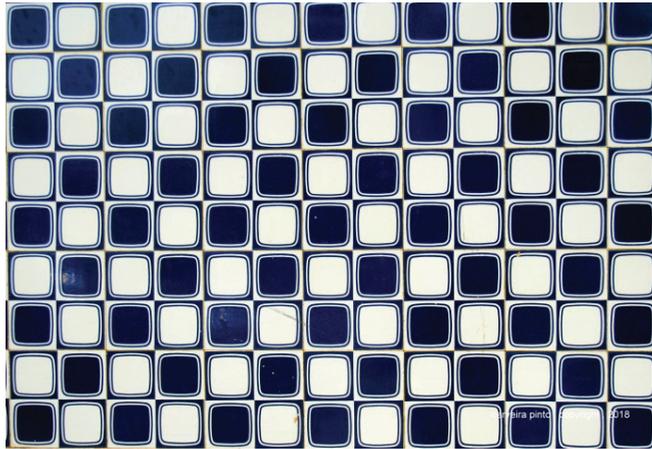


Fig. 228 - Detalhe do padrão de azulejos da Estação de Pilotos do Porto de Leixões. Arq. António Sérgio Menéres.

conjuga de forma bastante eficaz com as capacidades estéticas e expressivas do próprio material.

António Sérgio Menéres utiliza a expressão texturada e macilenta do betão à vista em alguns dos elementos estruturais e compositivos do edifício, como platibandas, beirais e peitoris de varandas, para fazer um contraste acentuado com as superfícies lisas, brilhantes e coloridas revestidas a azulejo.

Mais uma vez são escolhidos os tons tradicionais - azul e branco - e mais uma vez se depreende também da importância e influência que terá tido o I Congresso dos Arquitectos Portugueses e as suas consequências, uma vez que o arquitecto António Sérgio Menéres integrou uma das equipas de investigação do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa realizado nas décadas de 50/60 do século XX.

Voltando aos azulejos utilizados nesta obra, estes foram concebidos no seu formato mais usual, um quadrado de dimensão de 15x15 cm/s.

Trata-se de uma composição bastante simples, em que a divisão matemática do quadrado em quatro quadrados, que contêm outro quadrado, alternam em negativo e positivo, numa solução bastante feliz que “fornece à fachada dinâmica, luz e cor, suavizando o betão e o granito utilizados no resto do frontispício” (Burlamaqui, 1996, p. 109).

Esta solução possui ainda uma outra virtude, uma vez que permite a subdivisão da própria peça, sem que seja alterado o desenho, facilitando assim os remates e tornando desnecessária uma bordadura ou peça de fecho. Visto a alguma distância o efeito de contraste entre o azul-escuro e o branco suaviza-se e esbate-se, concedendo ao edifício um tom azul-claro que passa a ser dominante.

Segundo palavras do próprio autor em entrevista pessoal concedida em Setembro de 2018, o azulejo foi produzido pela fábrica “Aleluia”, de Aveiro, e é possível de observar em algumas fachadas de outros edifícios da região do Porto, pelo que depreendemos que terá sido produzido em série e não apenas para esta obra em particular.

9. Edifício de escritórios, 1967

Rua Faria Guimarães n.º 345, Porto

Arq. José Carlos Loureiro (1925)

Já mais próximo do final da década de sessenta o arquitecto José Carlos Loureiro irá utilizar um novo padrão de azulejos para um edifício de escritórios, por si projectado. Trata-se de um edifício de escritórios da firma “Sameca”, localizado no n.º 345 da Rua de Faria Guimarães, no Porto.

A obra não nos parece resultar muito apelativa, tendo um interesse relativo, tanto a nível conceptual como arquitectónico, não sendo, seguramente, uma das criações mais interessantes deste notável arquitecto. Trata-se de uma construção de carácter meramente funcional, que estabelece alguma continuidade com a frente urbana ao nível da fachada e que se distingue das construções adjacentes e mais antigas, sobretudo pelo diferente tratamento dos vãos. Tratando-se de uma artéria da cidade que é rasgada no final do



Fig. 229 - Fachada do edifício de escritórios da Rua Faria Guimarães n.º 345, Porto.
Arq. J. Carlos Loureiro.



Fig. 230 - Detalhe da fachada do edifício de escritórios na rua Faria Guimarães n.º 345, Porto. Arq. J. Carlos Loureiro.

Século XIX muitas das construções detêm azulejos nas fachadas, pelo que alguns dos edifícios das proximidades são revestidos com azulejos de padrão e inclusive os que se encontram adjacentes, do lado sul têm na platibanda um invulgar friso de azulejos de feição Arte Nova.

As aberturas, embora concebidas em “continuum”, fogem intencionalmente ao estereótipo da janela em banda, protagonizada pelos fundamentos do Movimento Moderno e pela concepção “corbusiana”, ao estarem circunscritas em elementos salientes de betão, os quais acentuam a verticalidade dos módulos que contêm a caixilharia e que correspondem aos vãos que são susceptíveis de abrir. Da observação perpassa a noção de que terá havido uma clara intenção na economia de meios, a qual parece presidir a todo o esforço de projecto e construção da obra, mas que, contudo, não lhe acrescenta superlativo interesse.

O edifício, que apresenta assim um carácter bastante anacrónico e ambíguo, surge no entanto como algo particular, sobretudo no âmbito da temática em questão, já que neste caso Loureiro utiliza um invulgar tipo de azulejo. Segundo Teresa Saporiti, o mesmo teria sido fabricado pela Estatuária de Coimbra e teria ficado classificado em segundo lugar num dos concursos realizados na época, que o próprio José Carlos Loureiro teria ajudado a fomentar⁴⁵.

Trata-se de um motivo em que o padrão é formado por quatro azulejos iguais, colocados em rotação, ou seja simétricos segundos os dois eixos. É uma

45 Parece-nos haver aqui um lapso por parte da autora, já que Loureiro, na entrevista que teve a amabilidade de nos conceder em Dezembro de 2015, afirma que o azulejo foi fabricado na Fábrica de Cerâmica Estaco.

peça de desenho geométrico e de grande simplicidade formal, que tem por base a divisão do quadrado, quer segundo a diagonal, quer segundo os seus eixos de simetria. Na estrutura da composição apenas são utilizadas as cores neutras, nomeadamente preto e cinzento sobre o fundo branco (Saporiti, 1998, p. 117). Todos estes aspectos são bastante invulgares em épocas anteriores e remetem indubitavelmente para os fundamentos conceptuais dos movimentos artísticos de meados do Século XX, nomeadamente da Op Art (Fiz, 1994, p. 113).

Segundo palavras do próprio José Carlos Loureiro em entrevista concedida pessoalmente em Dezembro de 2015, terá sido um seu antigo colaborador, o arquitecto José Chaves de Almeida, quem executou o desenho deste azulejo, o qual terá ficado não em segundo lugar no concurso mencionado por Teresa Saporiti, mas sim em primeiro. Quanto a nós, pese embora concordemos que a peça cerâmica possa ser bastante interessante em si, o resultado final não se afigura particularmente feliz, já que contrariamente ao que acontece em muitos dos casos analisados anteriormente, as cores não se fundem completamente quando observadas a maior distância, e tendem a criar uma espécie de superfície “rendilhada” que confere um carácter estranho às superfícies azulejadas, como se pode verificar na imagem [fig. 229].

10. Abrigo Maternal Luísa Canavarro, 1967

Rua de S. Brás n.º 293, Porto

Arq. António Sérgio Menéres (1930) e Duílio Silveira

Estávamos ainda no ano de 1967 quando os arquitectos António Sérgio Menéres e Duílio Silveira projectam para a rua de S. Brás, no Porto, o edifício do “Abrigo Maternal Luísa Canavarro”. A obra apresenta algumas semelhanças conceptuais e compositivas com outras já aqui analisadas, nomeadamente com a “Estação de Pilotos do Porto de Leixões”, sobretudo ao nível formal e da relação dos elementos sobressalientes em betão aparente em contraste com as superfícies azulejadas coloridas e brilhantes.

Usando de alguma acuidade de análise poderemos ver também nesta obra algumas afinidades com o projecto de José Carlos Loureiro para a Rua de Faria Guimarães, analisado anteriormente, nomeadamente quanto à concepção das aberturas, as quais apresentam, inclusive, elementos verticais em betão bastante semelhantes. Nesta concepção os arquitectos optam por utilizar as cores que se passaram a ver como “tradicionais” no revestimento azulejar, ou seja o azul e branco. O novo padrão idealizado insere-se numa rua em que a presença do azulejo nas fachadas é bastante profusa, estabelecendo desta forma uma clara continuidade com a expressão plástica e os materiais tradicionais urbanos.



Fig. 231 - Fachada principal do Abrigo Maternal Luísa Canavarro na Rua de S. Brás n.º 293, Porto, 1967. Arq. A. Sérgio Menéres e Duílio Silveira.

Trata-se de uma peça cerâmica vidrada, pintada pelo processo de estampagem e concebida no seu formato mais usual de 15x15 cms e, tal como no caso do edifício da Estação de Pilotos de Leixões, também esta é organizada de modo a poder ser dividida a meio em ambos os sentidos, facilitando assim a colocação e as próprias possibilidades de remate. É um desenho de formas geométricas ondulantes, em positivo/negativo, que permite estabelecer algumas possibilidades diversas de conjugação, embora seja aqui aplicado sempre na mesma posição, pelo que o padrão é a própria peça singular.

O efeito criado, que mais faz lembrar a textura de uma tapeçaria, contribui de forma plena e assumida para o carácter da obra arquitectónica que possui algumas características interessantes enquanto prenunciadora de uma certa “pós-modernidade”. De facto, tal como já referimos anteriormente, os arquitectos portuenses (e não só) deparavam-se nesta época com a emergência de novos paradigmas para a arquitectura, em que tentavam escapar às “imposições” de estilo e de uma falsa arquitectura portuguesa fomentadas pelo regime, que o “Inquérito à Arquitectura Popular” havia entretanto tornado evidentes. Os elementos da arquitectura vernácula, analisados agora à luz de uma nova observação, desprovida de “sentimentalismos” e preconceitos, eram cada vez mais incorporados na forma de fazer arquitectura dos mais “modernos” arquitectos, dando



Fig. 232 - Detalhe da fachada do Abrigo Maternal Luísa Canavarro. R. de S. Brás n.º 293, Porto, 1967. Arq. A. Sérgio Menéres e Duílio Silveira.

origem, como já observamos anteriormente, ao movimento apelidado de “Regionalismo Crítico⁴⁶”.

Sendo o azulejo seguramente uma das formas da expressão tradicional que mais caracteriza a arquitectura portuense, não será de estranhar que, à luz desse movimento, os arquitectos passassem a utilizá-lo nas suas obras, ademais com os ganhos notórios ao nível da expressão e da própria função que o material propiciava. Convirá recordar que António Sérgio Menéres foi um dos participantes activos no “Inquérito à Arquitectura Portuguesa”, realizado na década de 50, tendo feito parte da equipa de Fernando Távora e Rui Pimentel⁴⁷. Assim, através da influência propedêutica de José Carlos Loureiro alguns arquitectos começariam a seguir esta via da integração do azulejo na arquitectura, como parece ser este caso. O interessante desenho do azulejo utilizado nesta obra é também fruto da colaboração de António Sérgio Menéres com Duílio Silveira, que conjuntamente com Menéres firma também o projecto de arquitectura.

11. Edifício de habitação, 1968

Rua do Monte dos Burgos n.º 866-872, Porto

Arq. Fernando Bento

O edifício de três pisos, destinado a habitação multifamiliar e comércio, localizado na Rua do Monte dos Burgos n.º 866-872, no Porto, é um projecto do Arquitecto Fernando Bento, datado do ano de 1968.

46 FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

47 <https://www.publico.pt/2017/11/19/culturaipsilon/noticia/o-douro-o-rio-as-pessoas-e-sobretudo-as-casas-1791689>.



Fig. 233 - Edifício de habitação na Rua do Monte dos Burgos n.º 866-872, Porto, 1968. Arq. Fernando Bento.

Com um desenho de fachada bastante simples, de concepção quase minimalista, em que a estrutura, em betão armado aparente, contrasta com os panos azulejados da fachada, foi projectado pelo arquitecto Fernando Bento, possuindo alguma semelhança formal e conceptual com a obra de José Carlos Loureiro para a rua de Faria Guimarães n.º 522, já aqui analisada⁴⁸.

O edifício conjuga um padrão de azulejos bastante simples, nas cores “tradicionalistas” – mais uma vez o azul e branco – que neste caso, devido à forma como é obtido o padrão, adquire uma grande singularidade, até porque Fernando Bento recupera um azulejo tradicional bastante utilizado no Porto, para conceber o revestimento da fachada.

De facto e tal como afirma o arquitecto José Carlos Loureiro, estamos em presença “de um tipo de azulejo muito difundido na região do Porto, em que metade da peça, segundo uma diagonal, é azul e a outra branca” (Loureiro, 1962, p. 63).

Ou seja, trata-se de um único azulejo dividido na diagonal, donde resulta um triângulo azul e outro branco e que, tal como vimos anteriormente, havia já sido usado por outros arquitectos como Fernando Távora, no mercado de Vila da Feira e por Mário Bonito, no gaveto da rua do Bonfim com a rua António Carneiro.

48 Ver neste capítulo, pp. 254-256.



Fig. 234 - Edifício de habitação na Rua do Monte dos Burgos n.º 866-872, Porto, 1968. Arq. Fernando Bento.

Neste caso o padrão obtido é apenas o resultado de uma combinação bastante engenhosa em que a figura ou módulo-padrão - no caso um quadrado - é composta por um conjunto de trinta e seis azulejos e que, de alguma forma, poderá iludir o observador mais desatento.

Estamos, aparentemente, em presença de mais uma experiência que toma por base princípios de percepção visual, a designada “gestalt”, de correntes artísticas da época, nomeadamente da Op Art (Fiz, 1994, p. 113).

Fernando Bento utiliza o mesmo tipo de concepção arquitectónica que José Carlos Loureiro havia enunciado em obras como a já citada da rua de Faria Guimarães e sobretudo no complexo “Luso-Lima”, em que o espaço entre a estrutura aparente de betão armado que marca nas fachadas as diferenças entre os pisos, forma o pano de alvenaria que há-de ser revestido integralmente a azulejo.

Também de forma similar Fernando Bento utiliza o mesmo tipo de janela/porta ligeiramente embutida na parede, em que a varanda se encontra à face do plano da fachada e a sua face interior é chanfrada a quarenta e cinco graus.

Devido ao facto do autor apenas ter utilizado o revestimento azulejar nos pisos superiores o invulgar efeito plástico do conjunto apenas se consegue

captar na totalidade quando observado do outro lado da rua. No entanto o resultado peculiar e deveras interessante que é obtido por esta criativa utilização de um azulejo “tradicional” é quebrado e posto em causa por alguma falta de rigor que, infelizmente, leva a que os azulejos sejam cortados.

Por outro lado, podemos também perceber que o resultado alcançado com a utilização de um motivo tão assumido, em que as linhas estruturais diagonais do próprio padrão se opõem às verticais e horizontais dominantes da composição da fachada, além do mais com cores de tão forte contraste, acaba por gerar algum “desconforto visual” e perturbar a leitura do conjunto.

12. Edifício de habitação multifamiliar e comércio, 1968-1969

Rua da Alegria n.º 141, Porto

Arq. José Gomes Fernandes (1939)

José Gomes Fernandes é um arquitecto da chamada “Escola do Porto”. Terminou o curso de arquitectura nos anos sessenta, ainda na Escola de Belas Artes do Porto, onde foi aluno de José Carlos Loureiro.

Desde cedo revelou um interesse muito grande pela utilização do azulejo na arquitectura, como demonstra o caso em análise. Gomes Fernandes havia terminado a licenciatura e esta é uma das suas primeiras obras, realizada já quase no final da década de sessenta do século passado.



Fig. 235 - Edifício de habitação na Rua do da Alegria n.º 141, Porto. Arq. José Gomes Fernandes.



Fig. 236 - Edifício de habitação na Rua do da Alegria n.º 141, Porto. Arq. José Gomes Fernandes.

Trata-se de um edifício de habitação multifamiliar e comércio, como é usual nesta artéria da cidade e que, embora detentor de uma singela modernidade, garante a continuidade da frente urbana. Na realidade, a forma simples e subtil com que Gomes Fernandes integra os elementos da tradição construtiva da cidade, sejam os azulejos, as janelas em madeira ou o próprio alinhamento da fachada, quase fazem o edifício passar despercebido. No entanto, após uma análise mais atenta vemos que essa continuidade e simplicidade aparente esconde um grande rigor e princípios de uma nova forma de fazer arquitectura. As janelas são baixas, corridas em banda e não detêm molduras. O edifício não apresenta beiral, nem cornija, criando a ilusão de estarmos perante uma cobertura plana e o que mais se evidencia na fachada são mesmo os singulares azulejos de padrão.

Recordamos que a escola de arquitectura do Porto, nos anos sessenta, encontrava-se em grande transformação.

A direcção de Carlos Ramos havia produzido efeitos e os novos professores, como Fernando Távora, Mário Bonito ou José Carlos Loureiro sob o impulso do I Congresso de Arquitectura e o consequente Inquérito à Arquitectura Popular, incutiam nos jovens formandos o germen crítico da própria modernidade e traziam para a prática da profissão jovens arquitectos

que viam já a arquitectura de uma forma menos carregada dos dogmas do Movimento Moderno, procurando também na tradição a maneira de sair de um impasse em que a própria arquitectura moderna havia caído.

Não podemos deixar de ver neste azulejo, criado pelo próprio Gomes Fernandes, uma clara influência dos que José Carlos Loureiro havia idealizado, uns anos antes, para os edifícios do complexo Luso-Lima, que analisamos anteriormente, só que neste caso o padrão que Loureiro obtém pela junção de quatro módulos, encontra-se numa só peça.

Trata-se de um azulejo quadrado, no seu formato mais usual de 15x15 cm/s e também nas suas cores mais utilizadas, o azul e o branco. Mais uma vez parece estarmos em presença da aplicação das teorias da forma (“gestalt”) desenvolvidas durante o período moderno por teóricos como, por exemplo, Rudolf Arnheim⁴⁹. Assim, estamos novamente em presença de um desenho que resulta da própria divisão do quadrado, em que uma metade é dividida por um semi-círculo e a outra metade por dois semi-círculos.

Não podemos deixar de ver neste desenho também uma relação directa com uma forma tradicional de revestimento de fachadas existente no Porto, que são as placas de ardósia, colocadas em “escama” e cuja estereotomia é bastante similar à deste padrão de azulejo, como já havíamos, aliás, referido para o caso das obras de Loureiro, pelo que e por todos estes motivos, poderemos seguramente afirmar estar perante mais um exemplo da clara ligação entre tradição e modernidade que marcou este período da arquitectura portuguesa e que identificamos com o que Kenneth Frampton designou por “Regionalismo Crítico⁵⁰”.

13. Edifício Miradouro (Torre da Cooperativa dos Pedreiros), 1969

Rua da Alegria n.º 598, Porto

Arq. David Moreira da Silva (1909-2002) e Maria José Marques da Silva (1919-1994)

Já praticamente no fim da década de sessenta a dupla de arquitectos David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva (filha do Arq. José Marques da Silva), projectava para a cidade do Porto uma das construções que ainda hoje, após meio século, mais marca a sua paisagem urbana. O edifício, que se distingue por ser uma construção em altura, característica já por si pouco comum no tecido urbano do Porto, localiza-se ao cimo da Rua da Alegria, num dos pontos mais altos da cidade, sendo, por isso, visível de

49 Ver: ARNHEIM, Rudolf, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, S. Paulo, Livraria Pioneira, 1980.

50 Ver: FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

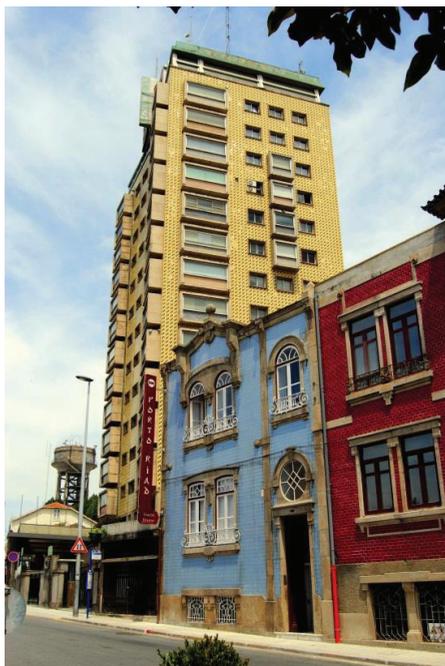


Fig. 237 - Edifício Miradouro. Rua da Alegria, Porto, 1969. Arq. David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva.

quase todos os pontos da mesma. Fernandes e Cannatá caracterizam esta obra da seguinte forma:

“O edifício Miradouro, mandado erigir pela Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses, constitui uma interpretação da tipologia do edifício-torre que durante os anos 60 do século XX se realizou na cidade do Porto. O programa inclui funções diferentes: habitações; hotel, restaurante, na parte mais alta, sede da cooperativa e espaços comerciais na área de contacto com a rua.

A planimetria é caracterizada pela opção racional de um esquema de centralização dos elementos de ligação verticais, configurando um núcleo estrutural à volta do qual são distribuídas as habitações.

A entrada é marcada por dois expressivos elementos – laje e pilar – que se estendem até à rua numa intenção directa de relacionamento entre espaços. A caixa de escada em betão aparente na fachada posterior configura-se como uma espinha dorsal de cuidadoso desenho. As varandas são acentuadas pela afirmação dos volumes, que parecem colados à fachada, como mostruários expondo vários tipos de pedra (mármore e granito) usados no revestimento.

O uso de azulejos e de granito indica uma clara intencionalidade na continuidade com os materiais da tradição urbana.” (Fernandes e Cannatá, 2002, p. 182).



Fig. 238 - Padrão dos azulejos do edifício Miradouro. Arq. David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva.

De facto, quanto a este último aspecto, se atentarmos imagem da envolvente urbana do edifício [fig. 237], verificamos que não só as construções envolventes detêm azulejos de cores fortes, revestindo totalmente as suas fachadas, como estas apresentam embasamentos e os próprios vãos relevados por salientes molduras de granito. Cremos, no entanto que o facto de Maria José ser filha do arquitecto José Marques da Silva⁵¹, que tanto tinha feito pela introdução do azulejo na arquitectura (basta lembrar que a Marques da Silva se deve o projecto da Estação de S. Bento), terá seguramente influenciado a escolha dos arquitectos na opção de revestir o edifício com esse material.

O padrão de azulejo utilizado nesta obra marcante é único e foi desenhado especificamente para a mesma, já que intenta representar o símbolo dos pedreiros, nomeadamente o maço e o escopro. Trata-se de um padrão formado por um grupo de quatro azulejos em que três são diferentes e embora contenha três cores (azul, amarelo e preto), a dominante de fundo é preponderante e confere ao edifício um tom amarelado que maior destaque lhe confere ainda na paisagem urbana. O azulejo, que é utilizado como revestimento total do edifício, já que se encontra aplicado na maior parte das superfícies exteriores do mesmo, detêm uma cor que intencionalmente o destaca na paisagem e possui um desenho que, simbolicamente, representa a entidade que patrocina a obra. A peça utilizada apresenta-se na sua configuração mais usual, ou seja, quadrada, de dimensões de 15x15 cm/s e vidrada.

Poderemos, assim, facilmente considerar que o azulejo adquire nesta obra um carácter verdadeiramente preponderante, tanto ao nível funcional, arquitectónico, bem como plástico e, neste caso, até mesmo simbólico.

51 https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20maria%20jos%c3%a9%20marques%20da%20silva.



Fig. 239 - Câmara Municipal de Matosinhos, 1987. Arq. Alcino Soutinho.

14. Câmara Municipal de Matosinhos, 1981-1987

Matosinhos

Arq. Alcino Soutinho (1930-2013)

O período que se seguiu à Revolução de 25 de Abril de 1974 foi conturbado em termos sociais, económicos e culturais, situação que somente seria substancialmente revertida após a entrada de Portugal na Comunidade Europeia em 1985.



Fig. 240 - Revestimento azulejar de parede e coluna no interior do edifício da Câmara de Matosinhos. Arq. Alcino Soutinho.



Fig. 241 - Revestimento azulejar do átrio da Câmara de Matosinhos, 1981-1987.
Arq. Alcino Soutinho.

Assim, quase duas décadas teriam que passar para que a região do Porto voltasse a ter uma obra verdadeiramente interessante, ou seja, com uma utilização marcadamente “estrutural” e arquitectónica do azulejo.

A espera contudo não seria em vão, já que esta é, indubitavelmente, uma obra de referência da arquitectura contemporânea e será também, seguramente, uma das que melhor e mais profusamente utiliza o azulejo como material de eleição.

Obviamente falamos do edifício dos Paços do Concelho de Matosinhos, projectado no início da década de oitenta (1981) pelo arquitecto portuense Alcino Soutinho.

A construção, contudo, só seria finalizada cerca de seis anos mais tarde, em 1987.

A obra, que se pauta por um grande rigor, bem como por uma elevada coerência formal e estética, é perfeitamente marcada pelo cunho da denominada “Escola do Porto”, embora já detentora de características que poderemos considerar de “pós-modernas”.

De facto, um aspecto verdadeiramente distinto e invulgar que caracteriza esta obra, é a forte influência da arquitectura meridional, mediterrânica



Fig. 242 - Detalhe do painel do Salão Nobre, da autoria de Júlio Resende Câmara de Matosinhos, 1981-1987. Arq. Alcino Soutinho.

e sobretudo árabe/islâmica, seja no jogo volumétrico de formas paralelepípedicas e semi-esféricas (cúpula), seja na fachada porticada e no interior de luz suave e filtrada, que da abóbada de berço escorre pelas paredes e colunas forradas de magníficos azulejos azul-turquesa pintados à mão pelo método da trinchá.

São utilizados azulejos quadrados, vidrados, de formato de 15x15 cm/s.

As colunas interiores são também revestidas de singulares azulejos canelados, executados propositadamente para esta obra, pintados nesse mesmo tom de azul e o exterior, embora em local abrigado e não muito visível, possui também revestimento azulejar.

A aplicação do azulejo, nesta obra de características tão marcadamente meridionais e mediterrânicas, não é seguramente casual, mas poderemos também inferir que a sua utilização se deve ao facto de ser um material profusamente utilizado no vocabulário da arquitectura da região, havendo assim uma clara intenção de continuidade com a tradição da construção local.

Também funcionalmente a opção faz todo o sentido, nomeadamente pelo facto de estarmos nas proximidades do mar e esta ser, sem dúvida, uma forma muito eficaz de proteger o edifício dos efeitos da acção da humidade e da salinidade. Por outro lado o revestimento cerâmico garante também



Fig. 243 - Aspecto do Salão Nobre da Câmara Municipal de Matosinhos com o painel de Júlio Resende. Câmara de Matosinhos, 1981-1987. Arq. Alcino Soutinho.

uma facilidade de limpeza, bem como uma grande resistência ao uso e ao desgaste, num edifício que se pautava por uma grande utilização quotidiana.

Aparentemente trata-se de azulejos manufacturados na fábrica Viúva Lamego, de Lisboa.

O edifício, já de si tão interessante pelos aspectos referidos, possui ainda, no interior, mais precisamente no Salão Nobre, um magnífico painel figurativo de grandes dimensões, da autoria do mestre Júlio Resende, que ilustra a lenda de Caio Carpo, a qual terá dado origem ao nome do Concelho e, também neste aspecto, a obra se revela exemplar, já que a integração do painel de Resende se pode considerar perfeita no contexto do vocabulário e caracterização formal de todo o objecto arquitectónico [fig. 243].

15. Estação de caminho-de-ferro de Contumil, 1992-1994

Contumil, Porto

Artista/Ceramista Eduardo Nery (1938-2013)

Arq. Luís Vassalo Rosa (1935-2018)

Uma das intervenções mais interessantes a nível arquitectónico, realizada durante a década de 90 na região do Porto, é o conjunto de painéis criados por Eduardo Nery, para o projecto de remodelação da Estação ferroviária de Contumil, nos arredores do Porto, levada a cabo pelo arquitecto Luís Vassalo



Fig. 244 - Aspecto da gare de embarque da estação de Contumil, Porto, 1992-1994. Arq. Luís Vassalo Rosa. Artista/ceramista Eduardo Nery.

Rosa. Por momentos parece estarmos em presença de um desenvolvimento da temática azulejar que proliferou, sobretudo nas décadas 20 e 30 do Século XX, nas estações de caminho-de-ferro nacionais, como é o caso próximo da estação de S. Bento (Pérez Gil e Cerveira Pinto, 2010, pp. 43-45). No entanto estamos já em presença de algo completamente distinto.

Abandonada a temática do programa histórico-nacional desenvolvida durante o período do Estado Novo, da representação “turística” em jeito de bilhete-postal e com referências aos modelos setecentistas, a proposta de Nery tem um carácter “experimental”, que não tinha lugar nessas realizações precedentes, e vai ao âmago do próprio vocabulário da expressão azulejar, desenvolvendo conceitos como o módulo-padrão, “tapete” e gradação de luz-côr.

Eduardo Nery utiliza um módulo que havia já aplicado alguns anos antes no Banco Nacional Ultramarino de Torres Vedras (Pinto, 1994, pp. 48-49) e com o qual compõe uma série de painéis colocados na plataforma de embarque, entre os pilares das estruturas de cobertura, que formam nada mais, nada menos do que 65 composições de padrões diferentes (Saporiti, 1998, pp. 210-213).

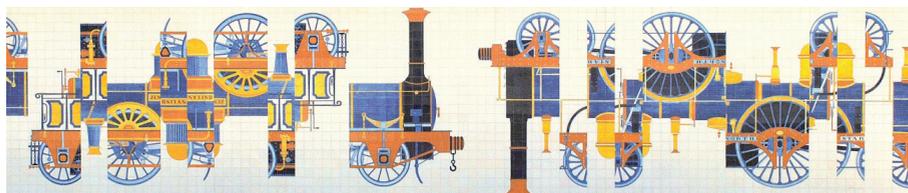


Fig. 245 - Painel da autoria de Eduardo Nery representando antigas locomotivas em imagens “desconstruídas” que se encontra do lado poente da estação de Contumil, Porto. Artista/ceramista Eduardo Nery.



Fig. 246 - Padrão de azulejos da estação ferroviária de Contumil, constituído por quatro azulejos, os quais se repetem como variação de tonalidade. Artista/ceramista Eduardo Nery.

Sobre esta obra refere Fernandes Pinto:

“(…) o desenho explora o sentido da diagonal de cada unidade seguindo uma tendência corrente em azulejos de outras épocas. No entanto, neste caso, a correcção das variações de escala e ritmo intrínsecas atribui-lhe qualidades idênticas às que o enxaquetado ofereceu na sua época para adaptação formal à arquitectura” (Pinto, 1994, pp. 130-131).

Uma parte da gare da estação detém ainda um painel que representa, em imagens “desconstruídas”, partes de antigas locomotivas. Uma técnica que Eduardo Nery utilizou também em outros trabalhos. Infelizmente todo este conjunto é muito pouco visto, uma vez que a estação em causa é hoje muito pouco utilizada pelo público. Segundo Teresa Saporiti (1998, pp. 210-213) os azulejos terão sido manufacturados na Fábrica Viúva Lamego entre 1992 e 1994, no entanto Salinas Calado, que foi amigo pessoal de Nery, refere que os mesmos terão sido executados na Fábrica Constância (Calado/Almeida, 2001, p. 120), o que de facto se confirma já que num dos painéis, ao lado da assinatura, podemos ler o nome da fábrica e a data – 1993.

Refere ainda a propósito desta intervenção o mesmo Salinas Calado:

“Em 1992, o meu condiscípulo e amigo Eduardo Nery projectou a excelente azulejaria que veio a animar e actualizar a estação e os separadores das gares de Contumil, que então foi completamente remodelada.” (Calado e Almeida, 2001, p. 79).

O próprio Eduardo Nery refere-se a esta sua obra nos seguintes termos:

“Em Contumil, Nery projectou 65 combinações diferentes, que vão mudando de painel para painel, ao longo dos três cais. Existe uma progressão no desenvolvimento contínuo desses vários desenhos, começando numa ponta com um padrão e acabando noutra com um traçado completamente diferente. Esta

progressão rítmica pode ser observada sobretudo pelos peões, mas também de um comboio em marcha lenta” (Nery, 2007, p.91).

Trata-se, no entanto, de uma experiência inconsequente, uma vez que não conhecemos outras intervenções do género em estações ferroviárias, facto que não deixa de ser estranho se atendermos ao passado histórico do azulejo na história portuguesa do caminho-de-ferro⁵². Malogradamente, não aconteceu com as estações ferroviárias o que sucedeu com as estações de Metro, tanto no Porto como em Lisboa, que foram autênticos campos de experiências para o desenvolvimento da azulejaria contemporânea. Este desinteresse, quanto a nós, só poderá ser atribuído ao desinvestimento, abandono e desleixo a que, nas últimas décadas, tem sido submetida a rede ferroviária em todo o país.

16. Edifício de habitação e comércio na Boavista, 1990-1998

Rua José Gomes Ferreira n.º 105, Porto

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933) e António Madureira (1943)

Este edifício construído no final do Século passado é uma das raras incursões de Álvaro Siza Vieira no tema da habitação colectiva de rendimento.



Fig. 247 - Fachada norte do edifício de habitação e comércio na Boavista, Porto, 1990-1998. Arq. A. Siza Vieira e A. Madureira.

⁵² Ver: CALADO, Rafael Salinas e ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Aspectos azulejares na Arquitectura Ferroviária Portuguesa*, CP - Caminhos de Ferro Portugueses, E.P., 2001.

O projecto é desenvolvido em colaboração com o arquitecto António Madureira e localiza-se junto à Avenida da Boavista, já bastante próximo da frente marítima.

Trata-se da única parte construída de um plano mais vasto e abrangente, que previa a construção de um grupo de quatro edifícios, funcionalmente destinados essencialmente a habitação e serviços.

Nas palavras de Fernandes e Cannatá:

“O edifício constitui a parede de fundo do projecto urbano mais amplo e caracteriza-se pelas quatro curvas da fachada norte que criam um duplo efeito em relação ao ponto de vista do observador. De longe, a tensão da curva produz uma sensação quase “barroca”; de perto, observando as luxuosas montras no interior da parede curva, perde-se o contacto com a horizontalidade da fachada para sermos confrontados com uma surpreendente verticalidade.” (Fernandes e Cannatá, 2002, p. 222).

No entanto, independentemente de alguns efeitos mais ou menos “surpreendentes”, esta obra, sem deixar de ter a mestria exemplar das obras de Álvaro Siza, não é seguramente das mais emblemáticas ou representativas, não deixando contudo de ter o cunho da sua autoria. O edifício desenvolve-se segundo a orientação nascente/poente, numa subtil forma ondulante que sugere a presença próxima do mar.



Fig. 248 - Detalhe do remate da superfície azulejada com as ombreiras e o roda-pé. Edifício de habitação e comércio na Boavista, Porto, 1990-1998. Arq. A. Siza Vieira e A. Madureira.



Fig. 249 - Detalhe das varandas no remate da fachada norte com a fachada nascente. Edifício de habitação e comércio na Boavista, Porto, 1990-1998. Arq. A. Siza Vieira e A. Madureira.

As varandas são assumidas ora como contraste entre “cheios e vazios” nas fachadas mais extensas, ora como volumes bastante salientes e quase escultóricos, a fazer o remate do topo nascente. A fenestração, em banda, é assumida longitudinalmente de forma a acentuar a horizontalidade. À cota da rua localizam-se os acessos e os estabelecimentos comerciais. Os pisos superiores são destinados a habitação.

O volume assume o carácter de uma extensa parede ondulante de cor creme. De facto todo o edifício é revestido por azulejos lisos, monocromáticos, de tonalidade creme, exceptuando as ombreiras e molduras das portas e janelas, em que é aplicado mármore de coloração semelhante e o rodapé, bastante alto, em placas de granito amarelo, bujardado a pico fino, em detalhes de grande cuidado.

O azulejo seleccionado para a obra é o de formato tradicional de 15x15 cm/s, de vidro baixo e apresenta fissuras características de determinado tipo de cerâmica denominadas “craclè”. Trata-se, aparentemente, de uma manufactura da fábrica “Viúva Lamego”, facto que, no entanto, não foi possível confirmar. Quanto à aplicação do revestimento azulejar, podemos verificar que a mesma é de absoluto rigor, sem que haja cortes das peças cerâmicas, nem elementos de fecho, como se pode ver na figura 248, o que nos remete para os pressupostos defendidos nos anos sessenta por José Carlos Loureiro (Loureiro, 1962, p. 67).

Não deverá causar admiração que assim seja, uma vez que Álvaro Siza foi seu aluno e, inclusive, habitou durante largo tempo no complexo Luso-Lima, obra de Loureiro que analisamos anteriormente. Aspecto relevante deste projecto e que haverá também a ressaltar é o uso que os autores fazem da própria estereotomia formada pela malha quadricular. Contrariamente ao que é usual, não há qualquer tentativa de “disfarçar” a quadrícula formada pela colocação dos azulejos com argamassa mata-juntas, bem pelo contrário, o próprio espaçamento é ligeiramente dilatado, fazendo assim sobressair a estereotomia e o próprio material.

Esta poder-se-á considerar a primeira grande experiência de Álvaro Siza quanto à aplicação de azulejos nas suas obras. Embora Siza tivesse já anteriormente utilizado esse material na Igreja de Santa Maria, no Marco de Canavezes, em 1996, esta é contudo, quanto a nós, conjuntamente com o Pavilhão de Portugal da Expo 98, a obra em que o azulejo adquire plenamente a sua integração na concepção arquitectónica como um todo.

De facto, na Igreja de Santa Maria a utilização do azulejo, embora detentora de um grande sentido estético, espacial e até simbólico, o efeito é sobretudo “representativo”, não possuindo uma função que possamos dizer “estrutural” ou “arquitectónica”, ou seja não se encontram presentes todas as suas qualidades como material de construção.

Nessa obra Álvaro Siza utiliza o azulejo sobretudo para reflectir a luz proveniente da torre da cobertura para iluminar a pia baptismal e, ao mesmo tempo inserir nesse revestimento um dos seus desenhos “caligráficos” representando o baptismo de Cristo e estamos em crer que o bom resultado obtido com essa experiência possa ter influenciado a pesquisa da integração deste material nas obras e projectos posteriores.

No caso do Pavilhão de Portugal, o azulejo assume já uma dimensão e integração na arquitectura que se pode considerar estrutural, no entanto, devido ao local da sua aplicação e ao facto de se não tratar de um edifício de habitação, algumas das características do material ainda não são completamente aproveitadas e desenvolvidas, como a impermeabilização e o benefício térmico.

De qualquer forma, não será despidendo afirmar que o azulejo, sem deixar de ter nesta obra um carácter de grande valor estético é utilizado sobretudo pelo seu aspecto funcional, como excelente material de revestimento, face à proximidade do mar e, por isso, de um grande índice de humidade e salinidade do ar.

O tipo de azulejo, de cor suave e quase neutra, bem como o facto de ter pouco brilho, também nos leva a fundamentar esta aceção.

17. Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal, 2000

Hannover, Alemanha

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933) e Eduardo Souto de Moura (1952)

O pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Hannover, no ano 2000, é uma obra que reflecte a afirmação do azulejo como material de construção de tradição portuguesa, por parte de dois dos mais importantes e reconhecidos arquitectos portugueses da actualidade – Álvaro Siza e Souto de Moura – e, quanto mais não fosse, bastaria mencionar que ambos foram vencedores do prestigiado prémio “Pritzker”.

Para além do simbolismo, Siza e Souto Moura revestem esta obra de uma forte carga cromática que é pouco usual nas suas obras, geralmente mais sóbrias e contidas a nível cromático. Na realidade a utilização do azulejo, em duas das suas cores mais tradicionais (amarelo e azul), em conjugação com dois outros materiais nacionais por excelência, nomeadamente a cortiça e o mármore “lizo”, como forma de revestimento parietal exterior total das fachadas, assume nesta obra um papel quase panfletário.

Por outro lado, também as cores escolhidas remetem para a própria história e cultura portuguesas, nomeadamente para os Séculos XVI e XVII, em que estas eram precisamente as cores dominantes na azulejaria da época.

Evidentemente que, a nível simbólico, existem outras leituras possíveis, como por exemplo as que refere Alexandre Nobre Pais, fazendo corresponder

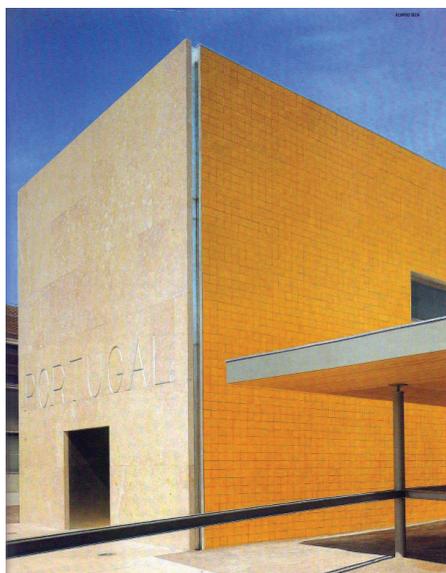


Fig. 250 - Fachada principal do pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Hannover, 2000. Arq. A. Siza Vieira e E. Souto de Moura.

o azul à cor do céu e o amarelo às praias portuguesas, ou às faixas que debruam as fachadas das casas alentejanas (Pais, 2018, p. 85).

Seja como for, o que nos parece neste caso é que, estando em presença de uma obra que se destina a mostrar aspectos do que é Portugal, será praticamente impossível não vermos nesta atitude uma forma claramente intencional de chamar a atenção para algo que é tão genuinamente nacional e que constitui, seguramente, parte integrante da identidade e cultura portuguesas. Assim sendo, estaremos mais uma vez em presença de um objecto arquitectónico em que o azulejo é utilizado como símbolo marcante da identidade cultural portuguesa.

Tal como na obra analisada anteriormente, também nesta os arquitectos optam por utilizar o azulejo no seu formato mais vulgar, o quadrado de 15x15 cm, seguindo as premissas de rigor estabelecidas por Loureiro (1962, p. 67) nos anos sessenta, sendo que as peças não apresentam quaisquer cortes ou supérfluos elementos de remate.

Poderemos também verificar que os arquitectos intentam tirar o máximo partido da própria malha quadriculada do azulejo já que as juntas são propositadamente dilatadas e tomadas com mata-juntas de coloração que não procura “disfarçar” esse elemento de ligação, reforçando assim o efeito da estereotomia e do próprio material.

Aparentemente são utilizados azulejos de grande produção industrial, vidrados, da marca “Cinca” ou “Revigrés”.

Esta obra, terminada a Exposição Universal de Hannover, foi transferida para a cidade de Coimbra, e pode ser vista no “Parque da Cidade”, entre o rio Mondego e a Avenida da Lousã.

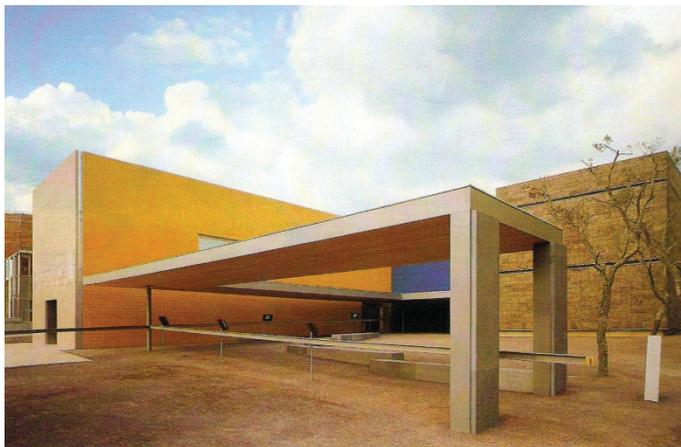


Fig. 251 - Aspecto geral do Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Hannover, 2000. Arq. A. Siza Vieira e E. Souto de Moura.



Fig. 252 - Fachada poente da “Casa da Música”, Porto., 2004. Arq. Rem Koolhaas.

18. Casa da Música do Porto, 2004

Praça Mouzinho de Albuquerque, Porto

Arq. Rem Koolhaas (1944)

Os azulejos utilizados em alguns espaços do edifício da Casa da Música, projecto emblemático do arquitecto Holandês Rem Koolhaas e do seu atelier OMA (Office for Metropolitan Architecture), vieram também, indubitavelmente, dar um forte contributo para este renovado interesse pela sua integração na arquitectura contemporânea.

Nesta obra incontornável, que marcou de forma indelével a paisagem urbana bem como a discussão em torno da arquitectura na cidade em tempos recentes, Koolhaas aplica vários tipos de azulejos, sobretudo nos interiores, sendo que são utilizados como revestimento exterior apenas no terraço da cobertura.

O edifício da Casa da Música, pelas suas características e singularidade, não pode, na realidade, deixar de chamar a atenção, distanciando-se de tudo o que o rodeia, assumindo-se como objecto invulgar, quase como se toda a envolvente e a própria cidade lhe fossem estranhas ou nem sequer existissem.

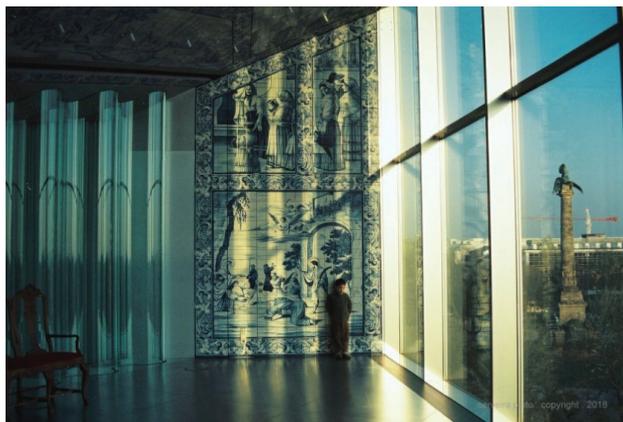


Fig. 253 - Casa da Música, aspecto da “Sala VIP”. Porto, 2004. Arq. Rem Koolhaas.

Trata-se de uma atitude de claro antagonismo face aos princípios da “Escola do Porto” e ao seu culto do “Genius Loci”, facto que talvez explique porque é que os maiores críticos da Casa da Música tenham sido precisamente... os arquitectos...

Mas, de qualquer modo, esse factor não lhe tira quaisquer méritos ou qualidades pois que, tal como afirma Manuel Graça Dias:

“(...) a opção de Rem Koolhaas não poderia ser mais acertada: o objecto recua, “cresce” no meio do lote, autonomiza-se em relação às formas convencionais da construção corrente, cria uma personalidade própria e denomina-se meteorito ou cristal ou diamante ou pedra em bruto, geometricamente golpeado, escultoricamente equilibrado em volta da “caixa” mais estável que guarda as necessárias especificidades de conforto da grande sala” (Graça Dias, 2000, p. 83).

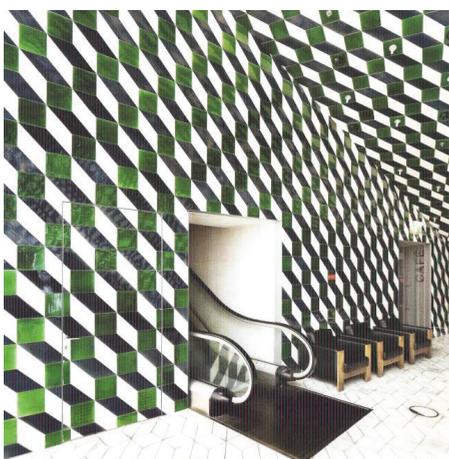


Fig. 254 - Casa da Música, aspecto da “Sala Renascença”. Porto, 2004. Arq. Rem Koolhaas. In: CARVALHO, Rosario Salema (coord.), *Azulejos. Maravilhas de Portugal*, Famalicao, Editora Centro Atlantico, 2017, p. 69.

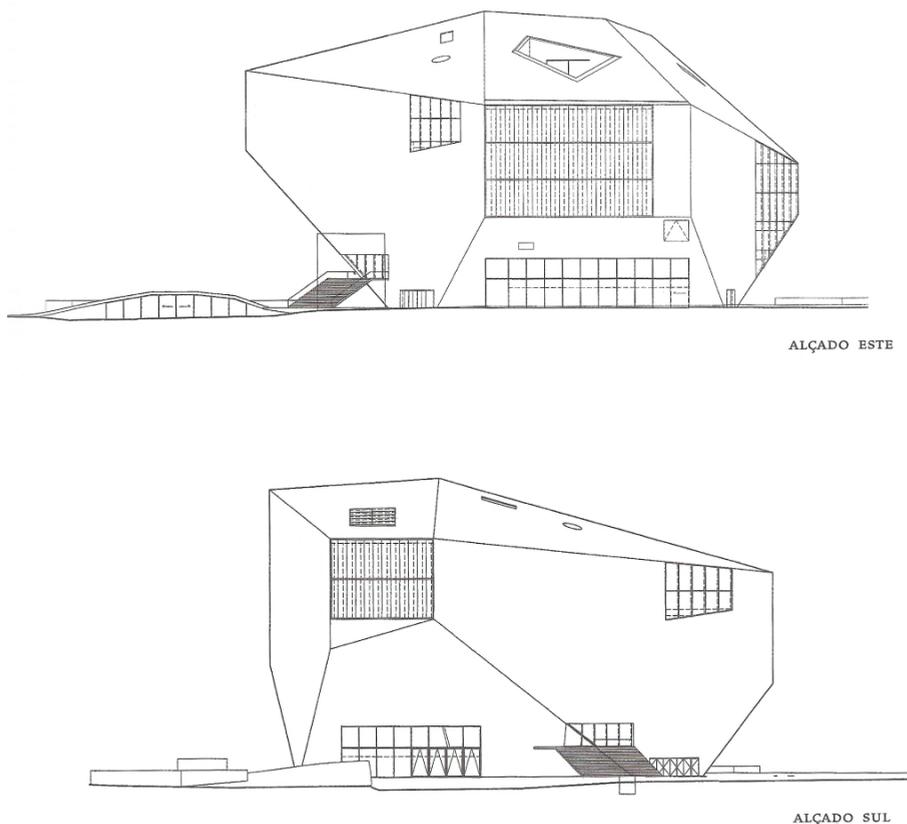
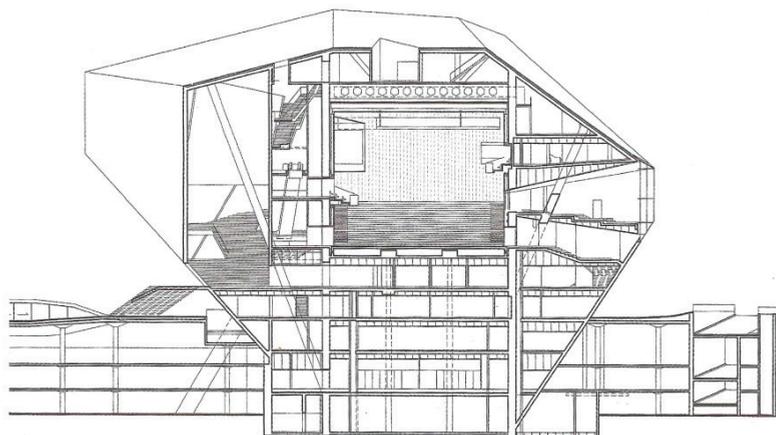


Fig. 255 - Casa da Música, alçados Este e Sul. Porto, 2004. Arq. Rem Koolhaas. In: *Jornal Arquitectos* n.º 195, Lisboa, Ordem do Arquitectos, 2000, p. 83.

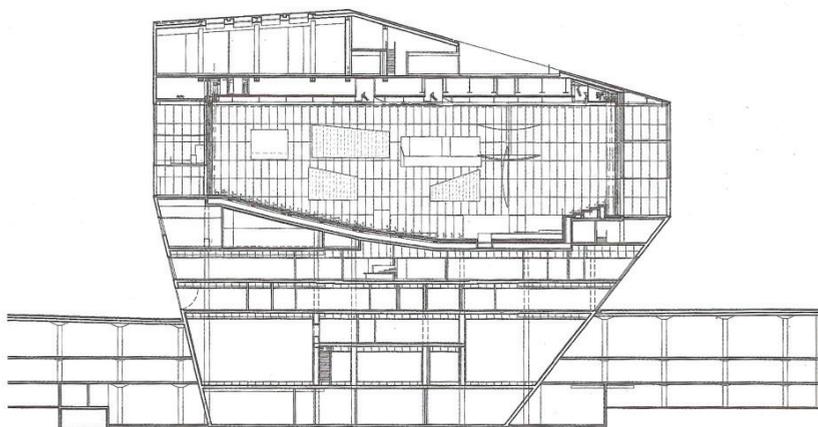
Também o interior da Casa da Música se nos revela pouco convencional. De facto, o contraste entre uma arquitectura austera, de betão aparente e formas angulosas, com as superfícies suaves, polidas e brilhantes do azulejo é extremamente forte e mais ainda quando o Rem Koolhaas não se coíbe de revestir um compartimento inteiro (sala VIP) com azulejos historiados, de carácter acentuadamente barroco [fig. 253] e um outro, a Sala Renascença, com azulejos que aparentam imitar o padrão dos “alcatados”, da Sala Árabe do Palácio Nacional de Sintra [fig. 254].

Influenciado certamente pela impressão que lhe terá causado a imensa profusão de azulejos na cidade, Koolhaas utiliza intencionalmente para o revestimento da Sala VIP azulejos que reproduzem painéis holandeses e portugueses do final do Séc. XVII, início do Séc. XVIII.

Uma forma que terá encontrado para assim relacionar a cultura portuguesa e holandesa, simbolizando a efeméride celebrada no ano de 2001, em que Porto e Roterdão foram simultaneamente capitais europeias da cultura.



CORTE TRANSVERSAL



CORTE LONGITUDINAL

Fig. 256 - Casa da Música, corte transversal e longitudinal. Porto, 2004. Arq. Rem Koolhaas. In: *Jornal Arquitectos* n.º 195, Lisboa, Ordem do Arquitectos, 2000, p. 83.

Na realidade haverá que ter em conta que, tal como refere José Meco:

“contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da azulejaria portuguesa, em finais de seiscentos, a concorrência dos azulejos holandeses, que encontraram em Portugal um mercado favorável e aberto a novidades.” (...)

“A Holanda produziu para os mercados ibéricos conjuntos de azulejos historiados azuis e brancos” (Meco, 1985, p. 41).

É assim neste cruzamento de épocas e referências culturais que Koolhaas utiliza nesta sala cópias de conjuntos de azulejos que o pintor holandês Willem van der Kloet executou para diversos edifícios em Portugal, painéis

portugueses de referência, dos Séculos XVII e XVIII, como os do Palácio dos Marqueses de Fronteira e ainda, inclusive, elementos da obra de Jorge Colaço para a Estação de S. Bento (Carvalho, 2017, p. 68).

Todavia, ainda assim, não poderemos considerar que a Casa da Música seja um edifício paradigmático quanto à integração do azulejo na arquitectura contemporânea, já que a sua utilização, além de meramente pontual e muito parcimoniosa, é pontuada por um grande anacronismo.

No entanto, pela sua importância, dimensão e divulgação é, sem dúvida, uma obra que ajudou muito ao recrudescimento do interesse dos arquitectos pelo azulejo.

19. Complexo residencial/comercial “Terraços de Bragança”, 1992-2004

Rua António Maria Cardoso e Rua do Alecrim, Lisboa

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933)

Embora não se trate de um edifício construído na área do Porto, mas sim em Lisboa, pensamos que fará todo o sentido inseri-la neste conjunto de obras, uma vez que o seu autor é o arquitecto português Álvaro Siza, cuja temática em torno da aplicação do azulejo tem desenvolvido nos últimos anos e também porque cremos que a mesma aporta novos e significativos desenvolvimentos para o tema em análise.



Fig. 257 - Fachada revestida de azulejos azuis da Rua do Alecrim, Lisboa, 2004. Arq. Álvaro Siza Vieira. In: CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard, Álvaro Siza 2001-2008, El Sentido de las Cosas, El Croquis n.º 140, Madrid, Editorial Croquis, 2008, p. 85.

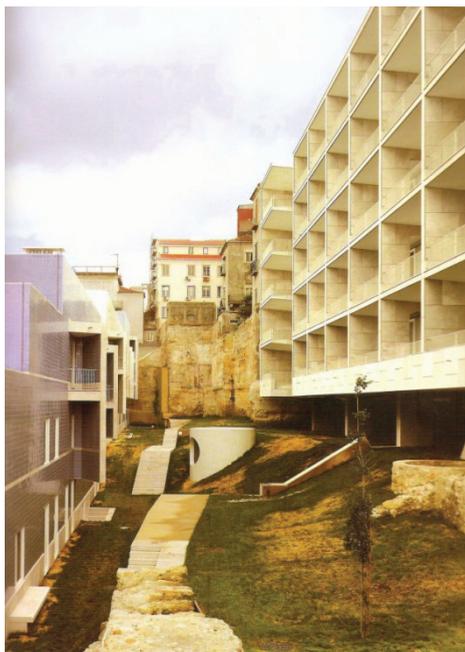


Fig. 258 - Espaço interior entre o bloco da Rua do Alecrim e da Rua António Maria Cardoso. Lisboa, 2004. Arq. Álvaro Siza Vieira. In: CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard, Álvaro Siza 2001-2008, El Sentido de las Cosas, El Croquis n.º 140, Madrid, Editorial Croquis, 2008, p. 85.

De facto, nesta obra, Siza aparenta estabelecer uma sequência dos ensaios realizados com azulejos em obras anteriores, como o pavilhão de Portugal da Expo 98, o bloco de habitação e comércio na Boavista ou o pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Hannover de 2000, que analisámos anteriormente.

Neste complexo residencial e comercial Álvaro Siza utiliza o azulejo como revestimento integral das fachadas dos blocos que se encontram à face da rua.

Numa zona da baixa da cidade de Lisboa, carregada de história e de elementos arqueológicos, a atitude de Siza pauta-se por um grande respeito pelo local, acuidade e sentido de observação.

A proposta estabelece uma relação com os outros edifícios da rua, num diálogo de grande criatividade, sem recorrer a imitações ou supérfluos mimetismos.

Siza prefere sugerir a afirmar. Seguramente prefere que as relações se estabeleçam de forma natural, quase como uma respiração de um ambiente que é criado e que se apodera do observador quase sem que ele se aperceba dessa “absorção”.

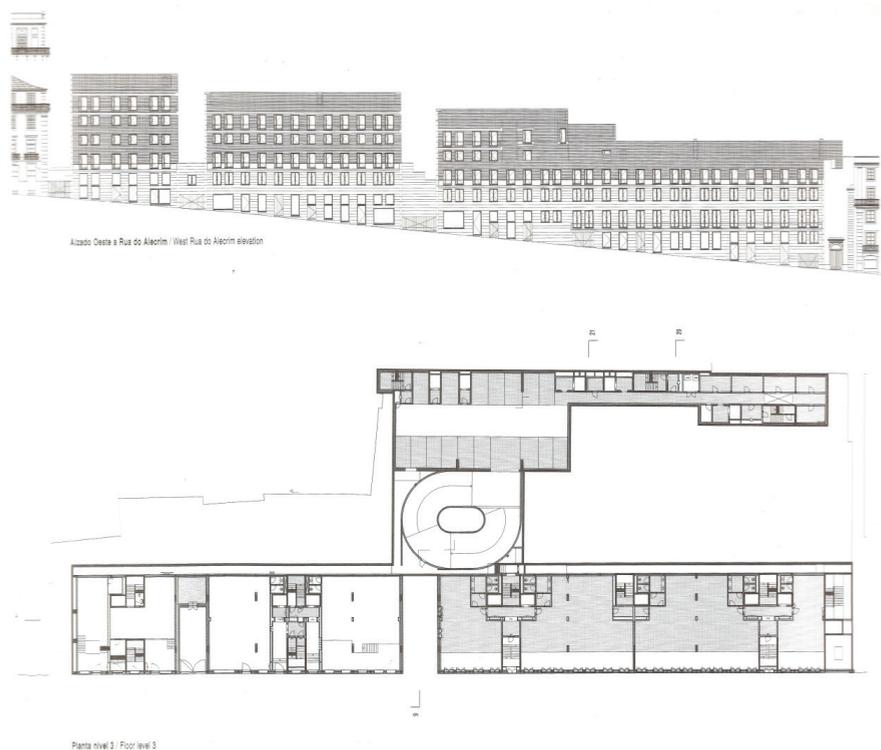


Fig. 259 - Complexo Residencial “Terraços de Bragança”, planta e alçado. Lisboa, 2004. Arq. Álvaro Siza Vieira. In: CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard, Álvaro Siza 2001-2008, El Sentido de las Cosas, El Croquis n.º 140, Madrid, Editorial Croquis, 2008, p. 85.

Há uma nítida procura de continuidade com a tradição construtiva do local.

Os elementos que caracterizam a rua encontram-se todos enunciados na nova intervenção, tanto nos materiais (a pedra; o azulejo, o ferro...); bem como no ritmo e escala das aberturas; nas varandas, inclusive na sua própria projecção em consola, idêntica às dos edifícios vizinhos, bem como na horizontalidade que delineiam e que ocupam a totalidade da fachada; e, inclusive, na dimensão dos volumes, interrompidos propositadamente para não saírem da lógica da métrica e da escala dominantes da malha urbana.

Na rua do Alecrim Siza utiliza dois tons de azul, fazendo assim também uma aproximação cromática às “dominantes da azulejaria oitocentista no enquadramento urbano da área onde estes se localizam” (Pais, 2018, p. 84).

Os azulejos escolhidos aparentam ser da fábrica Viúva Lamego e são, uma vez mais, os mais comuns, na dimensão 15x15 cm/s, monocromáticos e

sem relevo, sendo azuis na Rua do Alecrim e cinzentos e amarelos na Rua de António Maria Cardoso.

Mais uma vez Álvaro Siza faz sobressair a malha quadricular do azulejo, mantendo uma grande dimensão das juntas que, seguramente, não é apenas de carácter funcional (para melhorar as características próprias da contracção e dilatação do material) mas também porque pretende afirmar que está a trabalhar com azulejos e que isso é intencional e faz parte do próprio projecto, não podendo ser visto como um “mero” revestimento.

Esta é seguramente, pelos motivos apontados, uma das obras construídas recentemente que mais faz a apologia da utilização do revestimento azulejar em todas as suas vertentes e intrínsecas características, quer pelas suas qualidades como material de construção, quer pelas inerentes qualidades plásticas e visuais.

Como evolução natural, neste momento, não nos surpreenderia se víssemos Álvaro Siza conceber um edifício onde utilizasse um azulejo de padrão por si desenhado.

20. Bairro Social da Bouça / Bloco das Águas Férreas, 2000-2006

Rua da Boavista, Porto

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933)

O Bairro da Bouça ou Bloco das Águas Férreas como também é conhecido, é uma das realizações mais icónicas, na cidade do Porto, do arquitecto Álvaro Siza Vieira. Projecto iniciado na década de setenta do século passado – a primeira fase realizou-se entre 1975 e 1978 – só viria a ficar definitivamente concluído em 2006.



Fig. 260 - Aspecto geral de um dos blocos do Bairro da Bouça. Porto, 2003. Arq. Álvaro Siza Vieira.

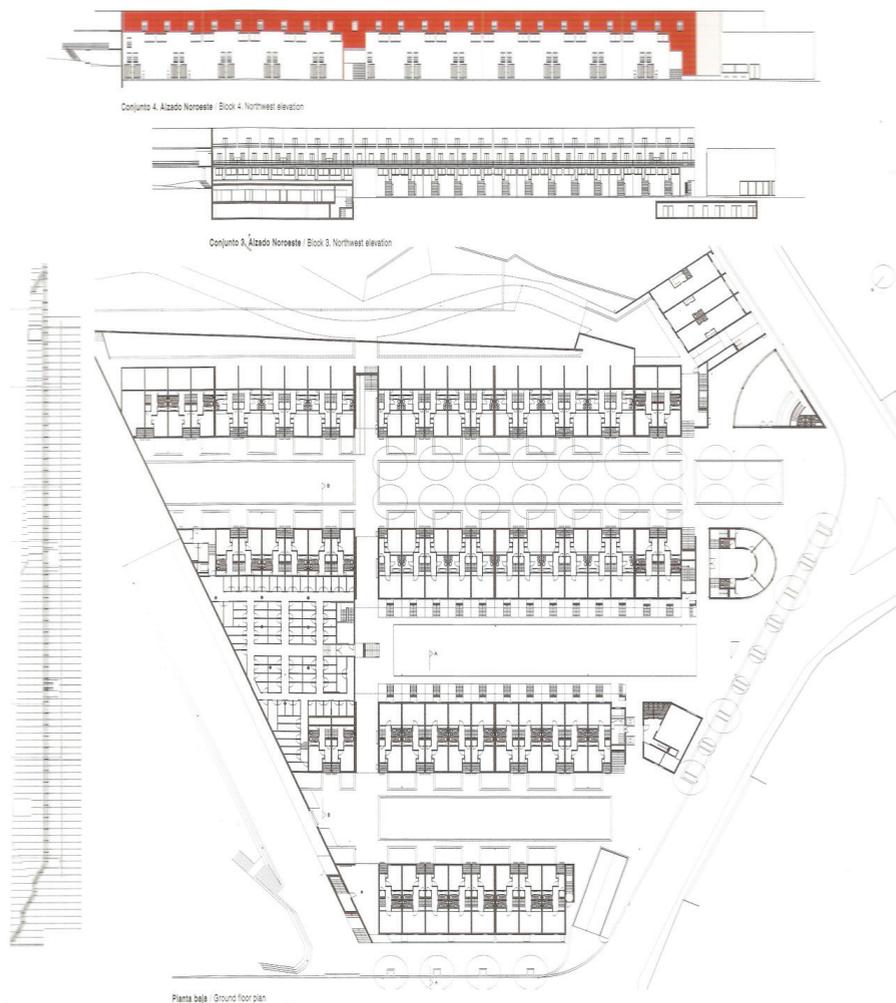


Fig. 261 - Projecto do Bairro da Bouça, planta do piso térreo. Boavista, Porto, 2003. Arq. Álvaro Siza Vieira. In: CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard, Álvaro Siza 2001-2008, El Sentido de las Cosas, El Croquis n.º 140, Madrid, Editorial Croquis, 2008, p. 85.

Trata-se de um conjunto de habitações de carácter económico e social, cujo processo se iniciou logo após a revolução de 25 de Abril de 1974, desenvolvido com princípios cooperativos, em sintonia e colaboração com a população, num projecto que se designou por SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local).

Álvaro Siza desenvolve uma proposta engenhosa, em que a disposição dos blocos de edifícios procura a melhor exposição solar possível e forma umas espécies de ruas/pátio entre si que, num local sem grandes espaços



Fig. 262 - Aspecto parcial da fachada voltada para a Rua da Boavista, com o característico revestimento azulejar de cores planas. Boavista, Porto, 2003. Arq. Álvaro Siza Vieira.

exteriores, possibilitam uma vivência como se de praças se tratasse, em que as escadarias de acesso aos edifícios formam como que uma espécie de bancada, como se aí se situasse a plateia e a rua fosse o palco.

Siza desenha um conjunto edificado funcional, de grande riqueza formal e compositiva, quer ao nível dos volumes, quer da relação com a envolvente, quer ainda com as características do local. Os edifícios apresentam, na sua generalidade, como revestimento exterior, o reboco pintado e o arquitecto apenas utiliza o azulejo no módulo que confina com a rua da Boavista [fig. 262].

Não podemos deixar de ver nesta particularidade uma tentativa que Álvaro Siza faz para que o edifício se relacione com as características da própria rua da Boavista, já que esta, sendo uma artéria de expansão da cidade de finais do século XIX, detém um notável conjunto de edifícios dessa época em que o revestimento com azulejos é frequente.

Álvaro Siza usa, no entanto, o revestimento azulejar de forma bastante contida e parcimoniosa, já que este apenas recobre parcialmente a fachada do edifício, o que contrasta fortemente com a diversidade e escolha das cores utilizadas.



Fig. 263 - Esquema da divisão modular e relação com a rua, do bloco da Rua da Boavista, no Bairro da Bouça de Álvaro Siza.

Álvaro Siza conhece bem o Porto e sabe que a cidade se encontra carregada de cor, sobretudo graças à utilização do azulejo como revestimento exterior das fachadas, servindo-se desse facto para introduzir uma forte nota pictórica na sua obra, neste aspecto geralmente bastante mais sóbria e neutra.

A referência às “ilhas” do Porto, também é evidente e é o próprio arquitecto que afirma:

“Para entender el empleo del color en las viviendas de Bouça hay que referirse al origen del proyecto, una cooperativa de viviendas para una comunidad de habitantes procedentes de las “islas” de Bouça. En el interior de las “islas” se percibe un ambiente de un gran colorido, no solo en los edificios, incluso en las mismas personas que los habitan; todo parece envuelto en una atmósfera cargada de color. Podríamos decir que el color empleado en las viviendas de Bouça es una referencia directa al espíritu de las “islas”, pero también hay otros motivos” (Cecilia/Levene, 2008, p. 40).

Com a mestria que lhe é habitual, Siza utiliza um azulejo monocromático, liso e brilhante, em que cada cor corresponde a um módulo, estabelecendo novas relações com a rua, tanto de métrica como de escala, nomeadamente relativamente à proporção mais usual do lote típico portuense – a fachada de seis metros.

Desta forma, Siza, ao usar uma cor distinta para cada módulo, está também a utilizar a cor para dar mais ênfase à divisão modular do próprio edifício, obtida já através do recuo dos panos da fachada e dos elementos verticais sobressalientes, mas que dessa forma não seria tão perceptível, o que iria, de algum modo, quebrar a métrica existente na malha urbana da própria rua.

Para reforçar ainda mais esse efeito são utilizadas cores fortes ao nível dos módulos de habitação e comércio, nomeadamente: vermelho vivo; côr-de-laranja; verde e um cinzento azulado para as partes correspondentes às zonas de percursos pedonais.

Poderemos ainda facilmente verificar que a colocação dos revestimentos azulejares obedece aos princípios elencados por J. Carlos Loureiro (não esqueçamos que, como já referimos, Siza foi seu aluno), de grande rigor na aplicação, evitando cortes e azulejos truncados. Os cantos são revestidos com peças em meia-cana a fazer o remate e é deixado um espaço considerável entre as juntas, sempre muito homogéneo, o qual acentua a estereotomia da malha quadricular e valoriza visualmente o efeito de conjunto.

Embora a utilização do azulejo tenha, neste caso, um carácter fortemente decorativo, verifica-se que funcionalmente é também bastante eficaz, já que protege a parede das agressões da intempérie e do “desgaste” proveniente do “contacto” com a rua, com o tráfego pedonal e automóvel, por sinal bastante intenso nesta artéria da cidade.

21. Estação de Metro de São Bento, 2005

Praça de Almeida Garrett, Porto

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933)

A Estação de Metro de S. Bento, projectada por Álvaro Siza é seguramente um dos melhores exemplos da utilização do azulejo na arquitectura dos



Fig. 264 - Primeiro patamar da Estação de Metro de S. Bento. Porto, 2005. Arq. Álvaro Siza.



Fig. 265 - Primeiro patamar da Estação de Metro de S. Bento. Detalhe da figura que se encontra junto à entrada da Praça Almeida Garrett. Porto, 2005. Arq. Álvaro Siza.

últimos tempos. Embora, como dissemos anteriormente, o azulejo tenha sido utilizado profusamente nas estações do Metro do Porto, no caso da Estação de S. Bento essa utilização atinge uma concepção verdadeiramente singular. A obra, já de si muito interessante e apelativa, integra de tal forma o revestimento azulejar que uma se torna indissociável da outra. O espaço principal desta estação é o primeiro nível, construído como se fosse um amplo

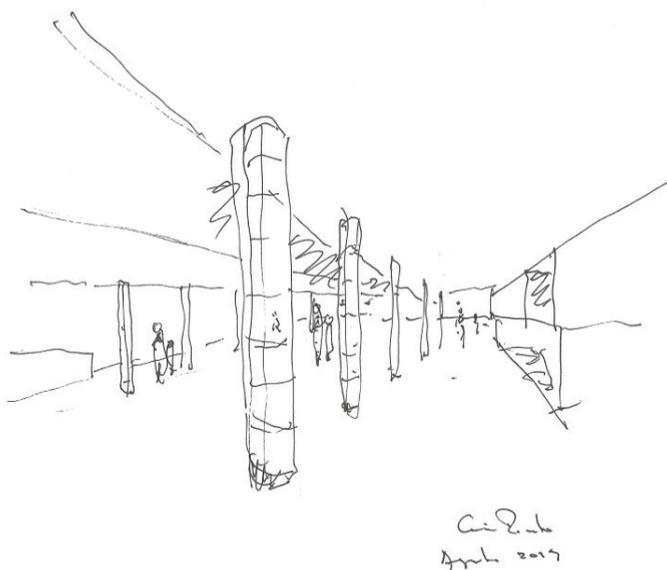


Fig. 266 - Perspectiva do interior. Estação de Metro de S. Bento. Porto, 2005. Arq. Álvaro Siza.

salão de recepção, onde desembocam os três acessos principais provenientes da Rua do Loureiro, da Praça Almeida Garret e da Avenida Gustavo Eiffel. O espaço, amplo e bem articulado, quase nos faz esquecer que estamos debaixo do solo. A maneira como Álvaro Siza trata todo o espaço, desde a iluminação, à hierarquização dos percursos, à própria vibração cromática que lhe é dada pela criteriosa selecção de cores dos azulejos é verdadeiramente notável.

Siza utiliza cores que variam do branco-sujo, ao azul, verde e cinzento, em tonalidades muito suaves, algumas quase próximo do branco, e por isso, muito susceptíveis à variação da luz e que adquirem tonalidades diversas consoante a iluminação, como podemos ver por exemplo no azul que pontua a entrada na figura 264. Mas mais eloquente é ainda a imagem da figura 265, vendo-se perfeitamente como a incidência da luz artificial atribui uma coloração muito mais amarelada do que a luz natural, em que os azulejos quase parecem ser apenas variações de azul.

Segundo Alexandre Nobre Pais, Siza ter-se-á baseado nos azulejos brancos da cozinha do mosteiro de Alcobaça, tendo utilizado mesmo uma selecção dessas cores para esta obra:

“Através da selecção de sete dessas tonalidades, Álvaro Siza Vieira cria um espaço que remete para a produção artesanal do azulejo, rico em variações cromáticas aleatórias (?) que aproximam estas superfícies de uma linguagem quase evocativa do mosaico” (Pais, 2018, p. 83).

Quanto a nós, parece-nos mais evidente que Siza continua a explorar as variações cromáticas que havia já enunciado em obras anteriores, nomeadamente no Pavilhão de Portugal, no qual trabalha em colaboração com o artista/ceramista Manuel Cargaleiro, evitando a monotonia e rigidez de uma coloração uniforme, que neste caso é levado ao extremo, uma vez que a variação tonal não acontece apenas com uma só cor.

Repare-se que Siza utiliza geralmente nas suas obras azulejos pintados artesanalmente, precisamente para conseguir uma expressão mais natural, e portanto menos “industrial” e menos rígida, das superfícies azulejadas.

Um outro aspecto a ter em conta nesta obra é a divisão do espaço em três percursos principais, quase como se se tratasse das naves de uma catedral, divididos por colunas cilíndricas que sustentam o tecto, o qual nos espaços laterais é mais baixo, à semelhança do que acontece usualmente nos espaços litúrgicos. A atmosfera criada, num espaço de grande fluxo e movimento, paradoxalmente, também não deixa de ser algo mística e meditativa. A contribuir ainda mais para esta percepção a inserção que Siza faz dos seus característicos desenhos “caligráficos” pelas paredes e colunas, numa clara continuidade da experiência levada a cabo no baptistério da Igreja do Marco de Canavezes.



Fig. 267 e 268- Detalhe de azulejos curvos com desenho de figura feminina. Estação de Metro de S. Bento. Porto, 2005. Arq. Álvaro Siza.

Nas paredes, junto às escadas, Siza desenha, quase como se fossem esboços para uma sua obra, desenhos das pontes sobre o Douro, como que a individualizar cada um dos acessos, conseguindo assim uma diferenciação e uma caracterização para cada espaço e estabelecendo simultaneamente referências visuais para o transeunte. Siza faz ainda uma sublimar referência à história da azulejaria e às chamadas “figuras de convite” características do período barroco, ao colocar junto às entradas desenhos de figuras de corpo inteiro mas, neste caso, não com a pose de quem convida a entrar mas como se indicassem a saída.

Por fim os pequenos desenhos que pontuam as colunas redondas, em singulares azulejos curvos, fabricados especificamente para o local e que se encontram sempre em sítios diferentes, dão uma tônica humorística e de jogo, do tipo “Onde está o Wally?”, fazendo com que o observador, curioso, seja levado a percorrer o espaço e tentar descobrir onde estão colocadas todas as pequenas figuras femininas.

22. Incubadora de empresas - Instituto Empresarial do Minho, 2007

Vila Verde, Braga

Arq. Manuel Graça Dias (1953-2019) e Egas José Vieira (1962)

O edifício “Incubadora de Empresas” do Instituto Empresarial do Minho, localizado em Vila Verde, no distrito de Braga, foi construído em 2007. Esta obra retoma o tema do azulejo como revestimento total das superfícies parietais exteriores.

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, atentos ao tema da arquitectura tradicional e, seguramente, à utilização do azulejo na arquitectura, projectam



Fig. 269 - Aspecto geral do edifício “Incubadora de Empresas”, Vila Verde, Braga, 2007. Arq. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

um edifício singular, em que a predominância do azulejo como revestimento exterior é, sem dúvida, um dos seus aspectos mais marcantes.

No entanto o resultado parece-nos ficar aquém do que seria expectável, já que a forma como é utilizado e colocado o azulejo acaba por gerar um efeito visual que não é particularmente agradável.

Na realidade a utilização de azulejos de duas cores – azul e branco – colocados de forma alternada e desfasados uns dos outros meia peça, acaba por gerar, quando observado a alguma distância, um efeito de listas verticais, de fraco efeito visual.

Também o rigor da aplicação do revestimento azulejar nas superfícies parietais deixa bastante a desejar. Uma observação um pouco mais atenta permite facilmente verificar que não há um grande rigor na aplicação e que os azulejos são cortados para fazer o remate dos limites das superfícies de parede.



Fig. 270 - Aspecto geral do edifício “Incubadora de Empresas”, Vila Verde, Braga, 2007. Arq. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

Quanto ao azulejo em si, a aposta também não nos parece muito feliz. Trata-se de um modelo banal, de formato quadrangular de 15x15 cm, um azul e outro branco, aparentemente de fabrico industrial, da Cinca ou de outra unidade de grande produção.

A intenção de criar um padrão, mediante a colocação algo engenhosa dos elementos cerâmicos, não é suficiente para colmatar a pobreza da solução e do próprio azulejo utilizado e o resultado, malgradadamente, acaba por não ser muito convincente.

Poderemos deduzir que as soluções parecem ser bem mais interessantes quando o azulejo e o próprio padrão são criados especificamente para o projecto, ou com a utilização de panos de uma só cor, como se verifica em alguns dos exemplos analisados anteriormente.

23. Estações do Metro do Porto, 2001-2008

Arq. Álvaro Siza Vieira (1933) e Eduardo Souto de Moura (1952)

Num passado recente algumas obras de arquitectos internacionalmente reconhecidos, como Álvaro Siza, Souto de Moura ou Rem Koolhaas, têm contribuído para um novo incremento na aplicação do azulejo na arquitectura na região do Porto e sobretudo na própria cidade. Poderemos inclusive afirmar que algumas das estações da rede de Metro de superfície do Porto serão das obras que mais terão contribuído, nos últimos tempos, para esse novo fôlego da integração do azulejo na arquitectura.

Tratando-se eminentemente de exemplos em que o azulejo é usado no interior, embora em algumas o seu uso seja perceptível do exterior, como nas estações da Trindade [fig. 271] ou da Casa da Música [fig. 273] (Arq.



Fig. 271 - Aspecto geral do exterior da estação de Metro da Trindade, Porto, 2001-2008. Arq. Eduardo Souto de Moura.



Fig. 272 - Detalhe da placa toponímica com fundo de azulejos da Estação da Casa da Música, Porto, 2001-2008. Arq. Eduardo Souto de Moura.

Souto de Moura); a forma extremamente sóbria e racional com que têm sido utilizados os azulejos, que contribuem de forma plena e significativa para a caracterização dos espaços arquitectónicos e lhes atribuem mesmo uma identidade própria, tem levado ao despertar de um renovado interesse pela utilização deste material na arquitectura.

Nestas obras têm sido utilizados sobretudo azulejos monocores, predominando os de tonalidade cinzento azulado, pintados à trincha ou pelo processo de “mergulho”, da Fábrica Viúva Lamego. No entanto há excepções, como o caso da Estação de S. Bento, projectada por Álvaro Siza, em que os azulejos têm diversas tonalidades e desenhos de sua autoria e que analisamos anteriormente. Também podemos encontrar em algumas das

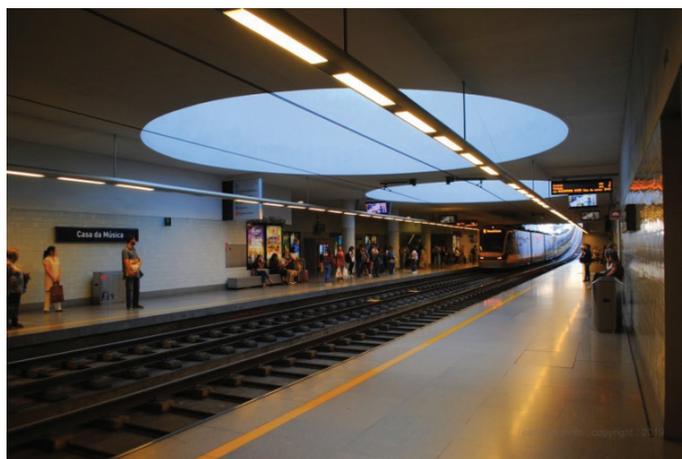


Fig. 273 - Aspecto geral da gare da estação de Metro da Casa da Música, Porto, 2001-2008. Arq. Eduardo Souto de Moura.



Fig. 274 - Painel de azulejos da autoria de Júlio Resende. Estação de Metro do Bolhão, Porto, 2001-2008. Arq. Eduardo Souto de Moura.

estações painéis de azulejos de autor, como é o caso da estação do Bolhão, onde se encontra aplicado um magnífico painel da autoria de Júlio Resende [fig. 274], autor de quem já falamos, sobretudo pela sua colaboração com José Carlos Loureiro.

Trata-se de um painel figurativo - como os da maior parte deste autor - de belo efeito decorativo, onde sobressai o desenho de linha caligráfica, pintado com base nas cores mais tradicionais do azulejo, nomeadamente o azul e o amarelo sobre fundo branco, onde as actividades tradicionais do quotidiano do Mercado do Bolhão e das suas gentes aparecem retratados.

24. Estação de Metro de Santa Catarina, 2009

Rua de Fernandes Tomás, Porto

Arq. Souto de Moura (1952)

A Estação de Metro de Santa Catarina é um exemplo relativamente recente da utilização do azulejo como revestimento parietal integral de um edifício. Este edifício situa-se na Rua de Fernandes Tomás, junto ao cruzamento com a Rua de Santa Catarina e localiza-se imediatamente por trás da conhecida Capela das Almas, um dos ex-libris da arquitectura azulejada da cidade do Porto e sobre a qual falámos anteriormente⁵³. Trata-se de um projecto do arquitecto português Eduardo Souto de Moura, o qual, pelas suas características, se reveste de grande interesse e singularidade. A proposta, que se pode considerar verdadeiramente “minimalista” no seu carácter tanto formal como conceptual, possui a particularidade de ter todas as fachadas

⁵³ Ver, nesta obra, p. 103.



Fig. 275 - Fachada Sul da Estação de Metro de Sta. Catarina, Porto, 2009. Arq. Eduardo Souto de Moura.

completamente revestidas de azulejos, a que não será com certeza alheio o facto de se situar ao lado da referida Capela das Almas, também ela integralmente revestida com o mesmo material.

Neste singelo edifício o único elemento que sobressai nos enormes paramentos brancos é o logotipo da empresa “Metro do Porto” que se encontra colocado sobre a entrada, na esquina, executado em azulejos de cor azul-escuro, dentro da mesma tonalidade dos executados por Eduardo Leite em 1929 (Brochado, 1989, p. 84). O volume, de três frentes, perfeitamente regular, é tratado como se de uma enorme caixa branca se tratasse. Esta atitude, que num primeiro olhar de relance, pode até parecer agressiva e mesmo de “choque”, acaba por se desvanecer graças a algumas subtilidades de desenho que, inteligentemente Souto Moura estabelece.

Assim, há uma nítida relação de escala com o edifício religioso adjacente, evidenciada na própria cércea e no remate superior da fachada, com um coroamento em granito que, de forma bastante subtil, estabelece uma continuidade com o beiral do telhado da capela. Também o roda-pé, em granito cinzento, para além de mimetizar a solução da capela, sugere o prolongamento dos azulejos de remate do nível inferior da composição [fig. 276]. Podemos, porém, verificar que o tipo de granito utilizado não é o mesmo da capela.



Fig. 276 - Estação de Metro de Sta. Catarina, Porto, 2009. Capela das Almas seguindo-se o volume do edifício do Metro. Arq. Eduardo Souto de Moura.

O mesmo acontece com o próprio símbolo da Metro do Porto, num tom de azul que é aproximado ao da capela, sem ser, no entanto, o mesmo. Souto Moura evidencia sem mimetizar, relaciona sem copiar, numa aproximação subtil que cria tensão e simultâneamente interliga os dois elementos, evidenciando princípios contidos na Carta de Veneza, sobre a conservação e intervenção no Património edificado, já que, não esqueçamos, a pequena capela está classificada como Imóvel de Interesse Público desde 1985 (Brochado, 1989, p. 101). Há, assim, uma evidente intenção de que o novo volume se autonomize relativamente ao pequeno templo, mas também que, ao mesmo tempo, se relacione com ele. O edifício não possui outras aberturas para além do canto voltado para a rua e para a pequena praça que existe do lado nascente, por onde se faz o acesso, quase como se ao volume cúbico tivesse sido subtraído um módulo para por aí se poder fazer o acesso.

Souto de Moura cria uma espécie de pano neutro, quase como se se tratasse de um ecrã e que se destaca assim completamente do edifício azul ao mesmo tempo que mais evidencia ainda os azulejos da pequena capela, havendo portanto também uma espécie de “encenação”, que não deixa de ir bem com um templo revestido de azulejos ao estilo Joanino, ou seja barroco. Por outro lado, em dias em que o céu se encontra descoberto, os panos de fachada, graças à acção reflectora dos azulejos adquirem um tom azul que os aproxima dos da pequena capela.

Souto de Moura utiliza nesta obra singular um azulejo branco-sujo, no seu formato mais vulgar de 15x15 cm/s, sem relevo, de fabrico semi-artesanal da fábrica Viúva Lamego, que, recorde-se, não só foi a fábrica que executou os azulejos da Capela das Almas, como também a responsável pelo restauro efectuado na década de 80 (Brochado, 1989, p. 101).

25. Edifício do terminal de cruzeiros do Porto de Leixões, 2015

Leixões, Matosinhos

Arq. Luís Pedro Silva

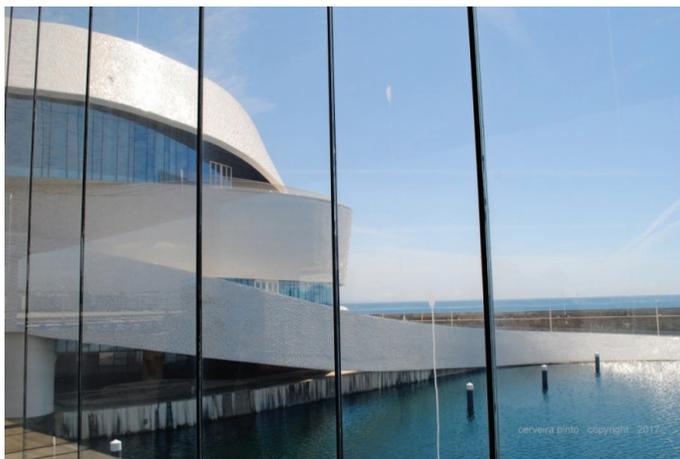


Fig. 277 - Aspecto da fachada poente, integralmente revestida de azulejos, do edifício “Terminal de Cruzeiros de Matosinhos”, Matosinhos, 2015. Arq. Luís Pedro Silva.

O recente Terminal de Cruzeiros de Matosinhos é uma obra indubitavelmente marcante e de alguma forma surpreendente. A construção localiza-se à entrada do Porto de Leixões, em cima da barra do lado sul. É um edifício todo branco, de formas curvas e sinuosas, que se desenvolve em espiral, a fazer lembrar o museu Guggenheim de Nova Iorque, completamente revestido de azulejos brancos de forma hexagonal.

Segundo o próprio autor o projecto nasce de “duas linhas-lâmina que se enamoram, comprometendo quatro extremidades: a cidade, o navio, o porto de recreio e o núcleo interior de pé-direito total” (Carvalho, 2017, p. 52).

Numa primeira análise poderemos verificar imediatamente que a utilização do azulejo é intencional e que faz parte da concepção global do edifício, a que não será seguramente alheia a tradição local do revestimento azulejar. O próprio tipo de azulejo é singular, e deduz-se imediatamente que terá sido desenhado expressamente para este objecto arquitectónico.



Fig. 278 - Aspecto parcial da entrada, sendo possível verificar os efeitos provocados pela reflexão da luz. Terminal de Cruzeiros de Matosinhos, Matosinhos, 2015. Arq. Luís Pedro Silva.

Na realidade, um dos aspectos pelos quais os arquitectos utilizam pouco os azulejos é precisamente pelo facto de, na generalidade, os modelos existentes no mercado não satisfazerem a necessidade de resposta às exigências estéticas e formais dos edifícios projectados pelos arquitectos. Trata-se, como já referimos, de um azulejo branco, vidrado e de forma hexagonal. Este azulejo, aparentemente simples possui a particularidade de não ser uniforme quanto à sua aplicação no plano da parede, pois que a sua superfície não é paralela relativamente à base, factor que, obviamente faz com que permita seis posições distintas, cada uma com inclinação diferente.

Esta subtileza de desenho permite, desta forma, que a peça possa ser rodada e aplicada nas diferentes superfícies em diversas posições, as quais sublinham assim o seu volume e acentuam o efeito de luz-sombra nas superfícies parietais consoante a luminosidade ao longo do dia. Este factor, de carácter eminentemente estético e visual vem apenas sublinhar e complementar os aspectos funcionais da utilização deste revestimento cerâmico, já que não será de descurar a importância que o mesmo terá para um edifício que se localiza “em cima” do mar, estando por isso sujeito a uma forte acção dos factores ambientais, climáticos e do próprio mar, nomeadamente da acção da salinidade. Também no interior é utilizado profusamente o mesmo azulejo tirando partido dos mesmos efeitos visuais,



Fig. 279 - Detalhe da aplicação do azulejo hexagonal numa porta. Terminal de Cruzeiros de Matosinhos, Matosinhos, 2015. Arq. Luís Pedro Silva.

funcionais e estéticos, tendo sido utilizados no edifício cerca de novecentas mil peças numa área total de cerca de dezassete mil e quinhentos metros quadrados, sendo assim provavelmente neste momento o edifício português que maior número de azulejos detém.

Podemos assim dizer que estamos em presença de um excelente exemplo de relação entre o azulejo e a arquitectura, que funcionam aqui em completa simbiose, tanto no seu aspecto estético como funcional.

VI.3. O azulejo na arquitectura contemporânea e os painéis cerâmicos de autor

A partir da publicação do já várias vezes mencionado estudo de José Carlos Loureiro, “*O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*”⁵⁴, também a integração dos designados “painéis cerâmicos de autor” passou a ser mais cuidadosa, verificando-se a partir de então uma maior relação entre o arquitecto e o artista, de maneira a proporcionar uma melhor interligação entre o objecto artístico e o espaço arquitectónico onde este se irá inserir.

54 Ver: LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.



Fig. 280 - Paineis cerâmicos existentes no Café Sical. Praça D. Filipa de Lencastre, Porto. Júlio Resende.

Neste contexto irão adquirir especial relevância os painéis executados pelo grande pintor português Júlio Resende, nomeadamente aqueles executados para alguns edifícios públicos, como as já mencionadas torres do bairro social da Pasteleira, o Hotel Infante D. Henrique e para o café “Sical” (1965), na Praça Filipa de Lencastre, para a companhia de seguros L’Urbaine (1977), no edifício de gaveto da rua Guedes de Azevedo com Sta. Catarina, sintomaticamente todos projectados pelo próprio José Carlos Loureiro (alguns em colaboração com Pádua Ramos).

Recordemos que Júlio Resende vinha já colaborando com José Carlos Loureiro desde há décadas, tendo executado um painel de azulejos para o átrio da Pousada de S. Bartolomeu, em Bragança, num projecto já de 1954.



Fig. 281 - Paineis de Júlio Resende para o Hospital de Guimarães, obra do Arq. Celestino de Castro, 1991.



Fig. 282 - Painel para o café "A Brasileira", de Cecília de Sousa.



Fig. 283 - Painel "Ribeira Negra", de Júlio Resende.

Apercebendo-se da grande qualidade dos painéis cerâmicos de Resende e da mais-valia que estes adicionavam à própria arquitectura, rapidamente outros arquitectos seguem o exemplo de Loureiro e convocam Resende para as suas obras, donde podemos citar, por exemplo, Januário Godinho e João Andresen (Palácio da Justiça de Lisboa - 1969); Agostinho Ricca (Igreja da Boavista, Porto - 1981); Pádua Ramos (Hotel Solverde, Espinho - 1987); Celestino de Castro (Hospital de Guimarães - 1991); etc.

Casos há em que estes painéis adquirem um carácter de tal forma singular na própria arquitectura que acabam por se tornar predominantes em relação ao próprio suporte, local ou edifício onde se inserem.



Fig. 284 - Painel de azulejos à face da Rua do Clube dos Galitos, com o edifício projectado pelo Arq. Fernando Távora como pano de fundo. C. Teles, Aveiro, 1985.

Encontram-se neste grupo exemplos como o painel exterior do café “A Brasileira”, de Cecília de Sousa na R. De Sá da Bandeira no Porto; os painéis interiores do edifício “A Confidente”, de Mário Silva e, sobretudo, a grande obra-prima de Júlio Resende “Ribeira Negra” (1985).

Dentro deste grupo de intervenções azulejares merecem sem dúvida menção os painéis que envolvem os antigos Paços do Concelho de Aveiro, no plano que Fernando Távora traçou para a zona central desta cidade entre 1963 e 1967 e que envolvia vários outros serviços, nomeadamente: posto de turismo, serviços de finanças, sala de exposições e biblioteca (Trigueiros, 1993, pp. 97-101).

As paredes das plataformas e zonas de acesso ao conjunto de edifícios que albergam os serviços municipais encontram-se revestidas de interessantes painéis figurativos de azulejos policromos, de dimensão 20x20 cms, executados artesanalmente propositadamente para o local.

Os temas retratados nesta intervenção de carácter realista são os dos trabalhos tradicionais da população local, relacionadas sobretudo com a vida nas salinas e no mar. O efeito visual, de intensa variedade cromática, é de grande valor estético e decorativo, numa representação de grande qualidade e expressividade.

Os painéis encontram-se assinados por C. Teles, estão datados de 1985 e foram executados na oficina aveirense “Olarte”.



Fig. 285 - Igreja de Ramalde. Painel de azulejos de Rogério Ribeiro, 2002. Arq. Vasco Morais Soares.

Por último, iremos apenas citar mais um caso desta integração de painéis cerâmicos de autor na arquitectura, com o qual recentemente nos deparamos. Trata-se da Igreja de S. Salvador, mais conhecida por Igreja Nova de Ramalde, localizada na freguesia do mesmo nome, da cidade do Porto, projectada pelo arquitecto Vasco Morais Soares e inaugurada em 2002.

A obra detém algumas características interessantes, tal como se pode ler na página da Paróquia da Ramalde, onde se refere que: “A Igreja Nova, projetada pelo Sr. Arquitecto Vasco Morais Soares, destaca-se pela autenticidade dos seus materiais, pela sobriedade, pela atualidade, pela criatividade, pela funcionalidade e comodidade, pela acústica – considerada pelos técnicos uma das melhores –, pelo “universo” eloquente do seu todo, pelo baixo custo, que ronda os 140 mil contos e, no exterior, pelo Grande Painel de Azulejos (3.498 azulejos), obra do Mestre Rogério Ribeiro, considerado por especialistas na matéria o melhor que há no Porto, juntamente com o painel da Ribeira”⁵⁵.

No entanto, mais do que o próprio edifício, foi precisamente o painel de azulejos que mais nos chamou a atenção. De facto trata-se de uma obra de grande qualidade plástica. Um enorme quadríptico, representando de uma forma simbólica e ambígua, a vida de Cristo, já que o autor, segundo as suas próprias palavras “Quería transcender a ilustração, ganhar o mistério, evitar uma leitura imediata⁵⁶”, em que as figuras representadas num tom acastanhado, parecido com o dos próprios tijolos da construção, se evidenciam num fundo azul evanescente.

55 <https://www.paroquiaderamalde.pt/wrdp/about/patrimonio-4/igreja-nova/>.

56 <https://www.publico.pt/2002/06/13/local/noticia/igreja-de-s-salvador-sera-inaugurada-no-domingo-151469>.



Fig. 286 - Paineis de azulejos na Igreja de Ramalde (detalhe). Rogério Ribeiro, 2016.

O interesse crescente pelo azulejo, que parece estar directamente relacionado com a necessidade de afirmação de identidade cultural num mundo cada vez mais globalizado, tem levado a que alguns artistas contemporâneos tenham começado a utilizá-lo nas suas obras, sobretudo naquelas susceptíveis de ter uma maior visibilidade junto de um público estrangeiro.

Representativas desta tendência são, por exemplo, as obras das artistas Dalila Gonçalves e Joana Vasconcelos.

A Instalação “Kneaded Memory” (Memória Amassada), de Dalila Gonçalves, realizada inicialmente para a trienal Bweaufort 04, na Bélgica, e que transitou para o Porto em 2015, para o lado nascente da Praça Almeida Garrett, em frente à estação de S. Bento, é constituída por enormes pedras artificiais realizadas em betão e revestidas parcialmente com azulejos de padrão que se moldam às suas superfícies.

A obra intenta reflectir a preocupação pelo desaparecimento da própria arte azulejar, tal como a própria autora refere na descrição do projecto, afirmando que:

“Num fenómeno comum tem-se assistido nas últimas décadas à degradação, à destruição e à caída em desuso destes elementos decorativos. O cimento e o betão são cada vez mais as cores das nossas fachadas.



Fig. 287 - Aspecto da instalação “Kneaded Memory” (Memória Amassada). Dalila Gonçalves, Porto, 2015.

Kneaded Memory é uma reflexão sobre as fronteiras entre o presente e o passado, entre a memória, a recordação e o esquecimento.”⁵⁷

Esta obra, no entanto, malgrado o seu interesse e originalidade, não apresenta uma relação com a arquitectura, sendo apenas superficial a sua inter-relação com o próprio espaço onde se encontra.

No caso da obra de Joana Vasconcelos poderemos tomar como exemplo o revestimento de uma fachada de um edifício que a autora efectua no gaveto da Praça Guilherme Gomes Fernandes e da Rua Actor João Guedes, no Porto. A artista havia já utilizado o azulejo em obras anteriores, nomeadamente no célebre “Cacilheiro” com que havia participado na Bienal de Veneza em 2013, em que um barco de transporte de passageiros do Tejo é tratado com um revestimento azulejar.

No entanto, esse trabalho, não detinha qualquer relação com a arquitectura, o que não sucede neste caso. Na sua obra no Porto, realizada em 2016, para a casa “Steak’n’Shake”, Joana Vasconcelos reveste integralmente uma fachada de um típico edifício da baixa do Porto com azulejos policromos, em que os temas representados parecem advir directamente da cultura popular.

Independentemente do valor estético da obra, interessa-nos, sobretudo, a sua relação com a arquitectura e, nesse aspecto, a obra parece-nos bastante inconsistente.

⁵⁷ <http://dalilagoncalves.com/novo/pt/portfolio/kneaded-memory-memoria-amassada/>.



Fig. 288 - Intervenção de Joana Vasconcelos na fachada do edifício da Praça Guilherme Gomes Fernandes/R. actor João Guedes, Porto, 2016.

Na realidade toda a superfície azulejar aparenta ter sido pensada como se a própria arquitectura não existisse, como se tratasse de uma simples tela em branco.

A estereotomia não atende às características do objecto construído, às aberturas, aos remates dos cunhais e do beiral, ou ao próprio espaço em que se insere, da mesma forma não tem em conta a rua, nem as praças que se lhe encontram adossadas.

E aqui, vem-nos imediatamente à memória as afirmações de Eduardo Nery sobre o “conflito do azulejo com a bidimensionalidade das paredes planas”, que refere que este só acontece “quando os azulejos não se enquadram com as superfícies de um edifício, porque não foram escolhidos a contar com a métrica das janelas, e das portas, o que tanto se pode observar em prédios nas cidades, como na grande maioria das casas de «gosto de emigrante», embora muitas dessas casas tenham sido feitas afinal por pessoas que nunca emigraram de Portugal...” (Nery, 2007, p. 109).

VI.4. Padrões modernos e contemporâneos

Após este percurso algumas questões pertinentes se nos afluam sobre o tema em análise, nomeadamente:

1. Poderemos estabelecer uma definição sobre o que é o azulejo moderno e contemporâneo?

2. Será que tal como sucede com a arquitectura, o azulejo desta época tem também características únicas que o distinguem das épocas anteriores?
3. Poderemos dizer que existe uma estética própria do azulejo moderno e contemporâneo?

A observação dos azulejos utilizados nas obras analisadas permite-nos, indubitavelmente, tirar algumas ilações imediatas relativas às características do azulejo moderno e contemporâneo. Em primeiro lugar poderemos inferir que os desenvolvimentos, movimentos e experiências da arte moderna do Século XX seguramente que tiveram a sua influência e repercussão na expressão da arte azulejar. As novas teorias sobre a arte e a percepção sensorial, ligadas a disciplinas e áreas de estudo em ascensão, como a psicologia, levam a que sejam ensaiadas soluções de “experiência visual”, uma vez que, tal como refere Rudolph Arnheim:

“O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas um arranjo de objectos, cores e formas, movimentos e tamanhos. É, talvez, antes de tudo, uma interacção de tensões dirigidas. Estas tensões não constituem algo que o observador acrescente, por razões próprias, a imagens estáticas. Antes, estas tensões são inerentes a qualquer percepção como tamanho, configuração, localização ou cor. Uma vez que as tensões possuem magnitude e direcção pode-se descrevê-las como «forças» psicológicas” (Arnheim, 1980, p. 4).

Háviamos já visto que o abstraccionismo, bem como a procura da “pureza” e depuração das formas, levou a uma rejeição dos temas figurativos, os quais praticamente irão desaparecer da gramática dos autores.

Do mesmo modo, também o desenvolvimento do “design” que se seguiu, sobretudo após as experiências formuladas na escola alemã Bauhaus⁵⁸, onde foram preponderantes os estudos desenvolvidos por Johannes Itten, irá ter uma influência muito grande na criação de novas formas e padrões.

“A teoria da forma de Itten partia de formas elementares geométricas de círculos, quadrados e triângulos, conferindo a cada uma delas um determinado carácter. O círculo era, assim, «fluente» e «central» o quadrado «calmo» e o triângulo «diagonal»” (Droste, 1992, p. 28).

Estes desenvolvimentos na área do “design” irão ter uma repercussão muito grande sobretudo em revestimentos contemporâneos como os do Terminal de Cruzeiros de Matosinhos ou do Museu da Arte Arquitectura e Tecnologia (MAAT) de Lisboa.

Na realidade podemos, através dos exemplos analisados, facilmente concluir que o azulejo moderno e contemporâneo utiliza, quase

58 Ver: DROSTE, Magdalena, *Bauhaus. Bauhaus Archive*, Colónia, Taschen, 1992.

invariavelmente, um desenho de matriz geométrica. Este facto acabaria também por propiciar novos desenvolvimentos dos aspectos compositivos e da criação de padrões já que irá ter uma repercussão quase directa na percepção visual dos efeitos criados pelas configurações geométricas, as quais ganham nova dimensão ao serem aplicados conceitos de novos movimentos artísticos, que se desenvolvem a partir de meados do Século XX, como é o caso da Op Art (Arte Op, em português) e que podemos ver aplicados em alguns dos casos de estudo analisados, como por exemplo na clínica de Santo Tirso de Germano Castro Pinheiro, nos edifícios do complexo Luso-Lima de Carlos Loureiro ou até na Sala Renascença da Casa da Música de Rem Koolhaas. De facto a Op Art utiliza não só as formas geométricas, como a repetição, motivos sempre muito presentes na temática azulejar.

“Las obras ópticas suelen ser estructuras de repetición como supersignos. En otras palabras, son obras que reflejan en líneas generales un orden estructural en el sentido estricto. Suelen ser sistemas seriales, apoyados en la repetición o reincidencia de los mismos elementos e infrasignos lineales o cromáticos” (Fiz, 1994, p. 109).

Na realidade, a geometria foi sempre muito utilizada na arte azulejar, no Oriente, sobretudo na Arte Islâmica e há até uma influência dos próprios azulejos do palácio de Alhambra de Granada (Espanha), na obra de artistas contemporâneos, como é o caso de M. C. Escher (1898-1972), considerado um precursor da Op Art.

Também poderemos inferir, a partir dos elementos em análise, que as cores utilizadas são, de uma maneira geral bastante sóbrias e contidas, predominando os azuis, verdes e amarelos, não indo a paleta escolhida para cada exemplar além de uma ou duas cores para além da tonalidade de fundo. Apetecendo perguntar aqui – então porque não o vermelho (magenta) em vez do verde, já que assim teríamos as cores primárias, ou seja, muito mais de acordo com os preceitos do “purismo” preconizado pelos fundamentos da Arte Moderna. Não se pode dizer, contudo, que não haja algumas experiências, no entanto teremos que ter em conta que dois aspectos irão ter muita influência na produção industrial, a saber que por um lado o vidrado (ou esmalte) vermelho é dispendioso e por outro é bastante difícil de obter em cerâmica.

Vejamos então, um pouco mais aprofundadamente e segundo estes dois parâmetros – desenho e cor – como poderemos analisar e classificar os azulejos modernos e contemporâneos.

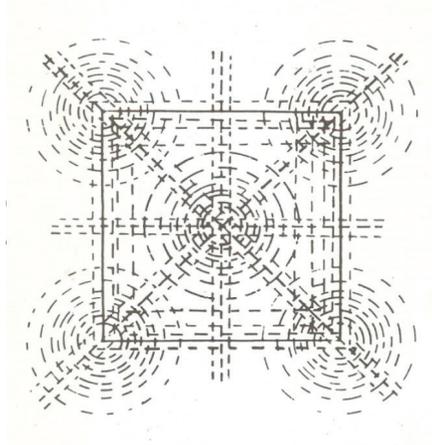


Fig. 289 - “Esqueleto estrutural do quadrado” segundo Rudolf Arnheim.

VI.4.1. O desenho

Em primeiro lugar teremos que ter em consideração que, de forma geral, o azulejo continuará, na arquitectura moderna e contemporânea, a utilizar a sua configuração mais vulgar, ou seja, o quadrado de 15x15 cms, sendo o azulejo rectangular biselado (ou de “lingote”) o segundo formato mais utilizado. Azulejos de formas invulgares como os hexagonais, do Terminal de Matosinhos e do MAAT de Lisboa são, seguramente, meras excepções.

Poderemos então concluir que não só continuou a haver um predomínio da forma quadrangular e, conseqüentemente da malha, ou quadrícula, formada pelo seu assentamento como, inclusive essa característica foi até cada vez mais evidenciada. Ou seja, a forma do quadrado foi tomada como um motivo em si e factor de pesquisa e procura para novos efeitos visuais e de percepção, aspecto que será de grande importância para o desenvolvimento dos novos padrões.

Este facto está relacionado com os estudos que começaram a ser desenvolvidos desde o início do século sobre a psicologia da forma – “Gestalt” – cujos pioneiros foram Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1940), posteriormente desenvolvidos e aplicados às artes por teóricos como o já citado Rudolf Arnheim⁵⁹.

Anteriormente o azulejo tendia a ser visto como um mero suporte para se poderem aplicar desenhos, formas e cores, independentemente do seu próprio formato, tal como a tela do artista. Com ao advento das novas teorias da forma a própria configuração geométrica e a malha quadricular por ele

59 Ver: ARNHEIM, Rudolf, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, S. Paulo, Livraria Pioneira, 1980.



Figs. 290 e 291 - Azulejos anónimos, de padrão relevado, tendo por base a quadrícula, em edifícios dispersos pela cidade.

gerada irão, muitas vezes, passar a fazer parte da própria composição, pois tal como refere Eduardo Nery:

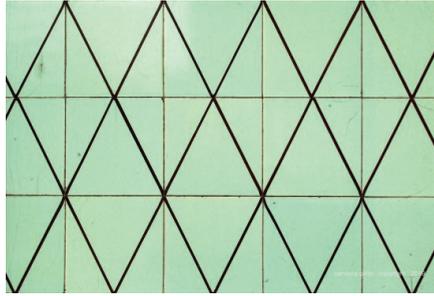
“(…) também temos que ter em conta, que a própria malha ou quadrícula se apresenta como uma textura, ligada indissociavelmente à estética do azulejo, embora mais racionalmente, se possa encarar a quadrícula como um elemento estruturante deste tipo de revestimento” (Nery, 2007, p. 30).

Tal é o caso do padrão criado por António Sérgio Menéres [fig. 228] ou de padrões anónimos encontrados em edifícios dispersos pela cidade, como o das figuras 290 e 291, estes com a particularidade de serem relevados e de ser a mesma peça, apenas com coloração diferente.

Alguns outros azulejos analisados são exemplos desta tendência, nomeadamente o desenhado pelo Arquitecto Arménio Losa [fig. 292], que parte da divisão de um quadrado verde por duas linhas pretas formando três triângulos, originando um padrão que é uma espécie de malha dual, ou seja, um padrão de losangos que se sobrepõem à malha quadricular que constitui, ela própria, parte da composição.

Caso singular é o que nos é dado pelo padrão criado pelo arquitecto Fernando Bento no edifício de habitação na Rua do Carvalhido [fig. 234], em que é utilizado um azulejo antigo (final do Séc. XIX), muito simples, em que a peça é dividida na diagonal, formando dois triângulos, sendo metade branco e metade azul. Fernando Bento, numa solução bastante criativa e engenhosa, parte da análise da estrutura do quadrado para fazer uma composição em que são utilizados trinta e seis peças para fazer o módulo padrão, que resulta em formas quadradas, em positivo e negativo.

Dentro deste mesmo conceito encontra-se a solução preconizada por Álvaro Siza no bloco do Bairro da Bouça, que confina com a Rua da Boavista [fig. 262]. A opção de Siza de optar por um afastamento grande na colocação das peças cerâmicas evidencia a forma da peça bem como a própria malha quadricular, reforçando-a ainda mais através da aplicação de argamassa mata-juntas de cor clara.



Figs. 292 - Padrão de azulejos criado pelo arquitecto Arménio Losa, que toma como base a divisão do quadrado.

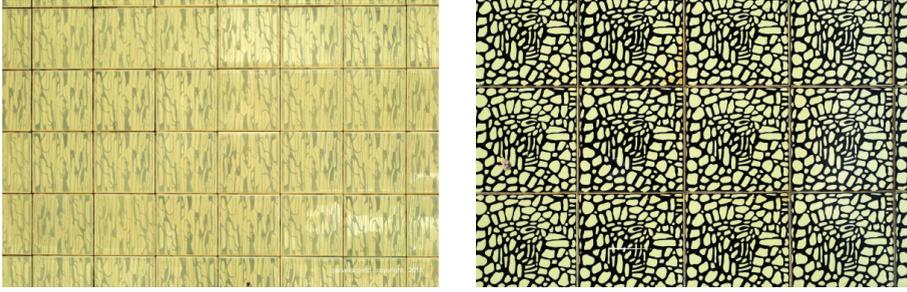
VI.4.2. A cor

Quanto à questão da cor, pensamos que facilmente se depreenderá pelos exemplos analisados que o azul continuou a ser a cor predominante. De facto, podemos verificar que dos vinte e três edifícios estudados, mais de metade possui azulejos azuis. Há um manifesto predomínio do azul sobre fundo branco, mas também há alguns casos de azulejos todos azuis, como os “Terraços de Bragança” de Siza Vieira ou a Câmara Municipal de Matosinhos de Alcino Soutinho.

Há também bastantes situações em que, embora haja duas ou mais cores, pelo facto do desenho do padrão ser muito miúdo, elas se fundem e originam uma cor de fundo, só se apercebendo o observador do desenho e verdadeiras cores dos azulejos quando há uma grande aproximação ao objecto arquitectónico. É o caso da Torre da Cooperativa dos Pedreiros [fig. 237], em que o edifício nos surge como se o revestimento fossem azulejos amarelo-ocre, quando, na realidade cada azulejo tem três cores – azul, preto e amarelo. Mas é também o caso das Torres da Pasteleira, de Pedro Ramalho e Sérgio Fernandez [fig. 225] ou a Estação de Pilotos do Porto de Leixões de António Sérgio Menéres [fig. 227], em que o desenho azul-escuro se funde com o fundo branco e origina uma tonalidade dominante azul-claro.

Aspecto singular é o aparecimento das cores neutras – preto e cinzento (o branco, esteve sempre presente), de que é exemplo o edifício Sameca, na Rua Faria Guimarães, de José Carlos Loureiro, em que é usado um azulejo com as três cores neutras [fig. 229]. De facto, não conhecemos azulejos anteriores aos anos 50 do Séc. XX com estas cores.

Também Fernando Távora e Mário Bonito haviam já utilizado o mesmo azulejo do Século XIX que utilizou Fernando Bento e de que falamos atrás, mas em preto e branco e sempre na mesma posição (repetição). Uma variante desta mesma conjugação é utilizada por Arménio Losa no caso do revestimento azulejar da Avenida dos Combatentes [fig. 183]. Neste caso



Figs. 293 e 294 - Azulejos de padrão único do Séc. XX.

Losa utiliza uma combinação de três azulejos distintos; um liso de cor azul-claro, que faz a superfície de fundo e o mesmo azulejo dividido na diagonal, mas aqui em duas versões, uma em que um dos triângulos é azul-escuro e outro em que é branco.

O resultado obtido a partir da colocação criteriosa das peças é uma sensação de luz/sombra, como se a superfície não fosse plana e se encontrasse revestida de pirâmides triangulares, efeito que nos remete para as ilusões de óptica tão ao gosto da Op Art. Por fim, não poderíamos deixar de mencionar casos como os das figuras 293 e 294, que são azulejos de padrão único, ou seja o módulo padrão é obtido apenas com uma peça repetida em qualquer posição.

Aparentam ser casos em que as experiências da Op Art se fizeram sentir, que jogam com efeitos de percepção visual e de fusão das cores, que funcionam mais como texturas do que como motivos desenhados, pois só com uma grande aproximação conseguimos perceber os desenhos.

VI.4.3. O relevo

Vejamos agora o que poderemos inferir quanto ao aspecto da forma azulejar quanto ao relevo.

Em primeiro lugar verifica-se que muitos dos exemplos recolhidos e estudados possuem relevo, ou seja, as premissas estabelecidas com o advento do Movimento Moderno não eliminaram do azulejo a superfície modelada e relevada.

Também poderemos verificar que, de uma forma geral, os azulejos relevados são monocromáticos, ou seja, pintados apenas com uma cor. Este aspecto, obviamente, trás vantagens na rapidez de aplicação, poupando não só tempo como mão-de-obra, aspectos não pouco significativos numa época em que todos os detalhes relacionados com a busca de uma maior rentabilidade dos investimentos contam.

Por outro lado, e atendendo aos princípios da Op Art, também o relevo é propício a gerar efeitos de percepção visual susceptíveis de influenciar a superfície de revestimento e, assim, a própria arquitectura. De facto, tal como refere Márchan Fiz:

“El relieve en el óptico altera los problemas de iluminación y es generador de inúmeros efectos ópticos. Por otra parte, a nivel pragmático será el mas apto para la inserción en la arquitectura y en el urbanismo” (Fiz, 1994, p. 110).

Assim, poderemos inferir, quanto ao relevo, que este, na generalidade dos casos, é utilizado como forma de acentuar as características cromáticas do próprio azulejo. Repare-se como, de uma maneira geral, graças ao relevo, o azulejo adquire tonalidades diferentes, embora seja pintado com uma só cor.

Por estes mesmos motivos poderemos dizer que o resultado visual é obtido sobretudo pelo efeito de textura criado e não propriamente pelo padrão ou desenho.

VI.4.4. Os padrões

Assim, como resultado do que foi analisado anteriormente, relativamente à forma, ao desenho e à cor, poderemos concluir que os padrões modernos e contemporâneos derivam também dos mesmos factores apontados, ou seja, resultam geralmente do desenvolvimento de um módulo simples, de pendor geométrico, tomando como ponto de partida a própria estrutura do quadrado.

São utilizados, para a criação do resultado visual final os preceitos desenvolvidos pela psicologia da forma – gestalt – e da cor, tirando partido da junção das formas e das cores, funcionando assim como uma espécie de “textura” e não tanto como um elemento decorativo.

Da mesma forma, são também geralmente tomadas, para o desenvolvimento dos padrões, as regras básicas de composição. Ou seja, com base num módulo, chamado “módulo-padrão” (por vezes também designado “super-módulo”), são aplicadas regras compositivas básicas que permitem obter diferentes tipos de padrão a partir desse mesmo módulo. São essas regras a “repetição”, a “alternância”, a “simetria”, a “rotação” e a “irradiação”.

Tomemos como exemplo o azulejo criado pelo arquitecto José Chaves de Almeida [fig. 230], usado no projecto de José Carlos Loureiro para a rua de Faria Guimarães n.º 345.

A figura 1 apresenta o azulejo criado por José Chaves de Almeida e que irá ser utilizado como módulo-padrão. A figura 2, que é o padrão que José Carlos Loureiro utiliza no edifício de Faria Guimarães, resulta da junção de quatro

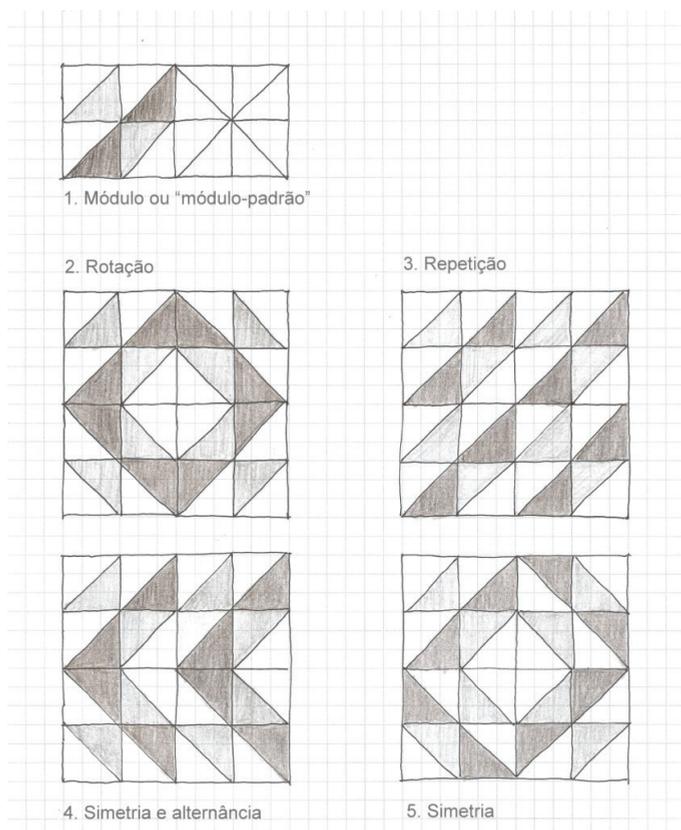


Fig. 295 - Esquemas de composição possíveis mediante as regras de composição básicas a partir do azulejo criado por José Chaves de Almeida.

azulejos que são dispostos em "rotação", ou seja, rodando sobre si próprios, com centro no meio da figura. A figura 3 é um padrão resultante da junção de quatro azulejos "repetidos", ou seja, colocados sempre na mesma posição. A figura 4 resulta da repetição de dois módulos e da sua posição simétrica. Por último, a figura 5, que é obtida a partir da simetria mediante as diagonais do quadrado.

Claro que muitos outros padrões seria possível obter, mormente utilizando um maior número de azulejos e combinando as diferentes regras compositivas, no entanto, para o efeito, cremos ser suficiente como ilustração para o presente caso.

VI.4.5. Reflexão

Respondendo, em jeito de conclusão, às questões enunciadas no início deste subcapítulo, poderemos assim dizer que:

1. Será possível definir o azulejo moderno e contemporâneo como aquele que, seguindo as correntes estéticas artísticas, usa e deriva de igual modo dos conceitos aportados para a arte pelo desenvolvimento das teorias da cor e da forma, exploradas durante o Século XX e pela procura das formas simples e geométricas.
2. Do mesmo modo poderemos também afirmar que o azulejo moderno e contemporâneo, precisamente pelos motivos apontados no ponto anterior, possuem características que, tal como sucede na arquitectura, e nas artes em geral, permitem distingui-lo dos das épocas anteriores e que, mesmo quando sucede serem aplicados azulejos de outras épocas, a expressão obtida é manifestamente distinta e identificadora da época, como é o caso dos azulejos que o arquitecto Fernando Bento usa na obra da rua do Carvalhido.
3. Pensamos que, independentemente da diversidade e multiplicidade de formas e expressões, reflexo não só do autor das peças cerâmicas, como das próprias obras arquitectónicas onde se insere, também poderá afirmar-se que existe uma estética própria do azulejo moderno e contemporâneo. De facto, neste aspecto, só poderemos estar de acordo com Eduardo Nery, quando afirma:

“(...) o azulejo moderno e contemporâneo reflecte muito bem o individualismo dos seus criadores, como afinal a diversidade da arte moderna portuguesa encarada como um todo. Por sua vez, esta encontra-se fortemente influenciada pela arte contemporânea internacional, caracterizada pela imensa multiplicidade de posições estéticas e de atitudes muito divergentes (...)” (Nery, 2007, p. 42).

Infelizmente, a amostra não é representativa da qualidade de grande parte dos azulejos utilizados na construção em Portugal, podendo mesmo considerar-se meras excepções, já que no geral a produção azulejar é manifestamente de fraca qualidade.

No entanto, cremos que a generalidade dos exemplos apresentados é, ainda assim, suficiente para justificar que houvesse uma maior procura e aceitação por parte dos arquitectos.

VII. | AZULEJOS NA ARQUITECTURA. PATRIMÓNIO E IDENTIDADE

“Incumbe ao Estado, por meio de organismos próprios e por apelo a iniciativas populares criar e desenvolver reservas e parques nacionais e de recreio, bem como classificar e proteger paisagens e sítios, de modo a garantir a conservação da natureza e a preservação de valores culturais de interesse histórico ou artístico (...)” (Barbosa, 1982, p. 3)



Fig. 296 - Raros azulejos de padrão existentes no edifício da Rua Almeida Costa, em Gaia, com indícios de acentuada degradação (ver fig. 76).

Pelo que foi visto e afirmado anteriormente poderemos considerar que o azulejo constitui, indubitavelmente, um valor cultural nacional, sendo também uma das características mais importantes da cidade do Porto. De facto, o azulejo, ao difundir-se e popularizar-se, passou a integrar o Centro Histórico e a caracterizar zonas inteiras da cidade do Porto, conferindo a todo o ambiente urbano, pela introdução de uma enorme riqueza cromática, pelo brilho, pelos reflexos de luz, pela própria maneira como permitiu uma maior conservação dos edifícios, uma grande e singela especificidade.

No Porto todas estas características são exacerbadas e o uso do azulejo torna-se generalizado a partir do final do século XIX, passando a revelar-se omnipresente em todas as artérias da cidade. Desta forma, o azulejo constitui também, sem dúvida, uma parte integrante da cidade, da sua expressão urbana mais característica, da mesma forma que se tornou, pela sua singularidade na

região, parte da sua própria identidade. É também um facto que acções como a classificação do conjunto de azulejos do átrio da estação de S. Bento pelo IGESPAR, bem como do Centro Histórico como Património Mundial em 1996 pela UNESCO e as premissas que estabelece quanto à protecção das fachadas azulejadas das edificações do Centro Histórico, vieram chamar a atenção não só para o azulejo como factor de identidade e parte integrante de todo um património, como também para a necessidade de olhar com maior atenção para o seu próprio valor e necessidade de preservação.

Iniciativas como a criação do “Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto”, para além de aumentarem esta consciencialização, têm contribuído também para uma maior protecção, divulgação e valorização do Património azulejar português. Recentemente a revisão da legislação do Regime Jurídico da Urbanização e Edificação (RJUE) que era há muito desejada por grupos de defesa do património, como o “Projecto SOS Azulejo”, veio estabelecer a proibição de se demolir qualquer edifício cuja fachada se encontre revestida de azulejos, numa tentativa de estancar a tendência destrutiva dos últimos trinta anos, que fez desaparecer centenas, senão milhares, de edificações azulejadas em todo o país. O papel deste grupo tem sido fundamental, contribuindo para uma maior consciencialização das entidades e da própria população para a necessidade da preservação e valorização do património azulejar do país. Um dos aspectos sobressalientes do valor do azulejo é a sua interacção com a arquitectura, pois tal como refere o arquitecto Nuno Santos Pinheiro:

“A sua beleza, as suas características plásticas, a sua presença que tantas vezes se traduz em imponência, em dignificação da própria arquitectura, não permite que este material caia no esquecimento, mas sim que deva ser considerado como importante elemento patrimonial que deve ser protegido e salvaguardado” (Rivera, 1999, p. 127).

Assim, com esta atenção crescente e o reconhecimento do valor patrimonial do azulejo como parte integrante da arquitectura da cidade e da sua própria identidade, surge a necessidade cada vez maior da sua preservação e restauro, sobretudo os conjuntos mais significativos, isto porque apesar de actualmente o azulejo começar a ser visto como uma parte importante do património do Porto e da sua identidade, este encontra-se ainda bastante ameaçado e todos os dias é mais um exemplar que se perde.

De facto afirmava já o arquitecto Carlos Loureiro, no início da década de 60 do século passado:

“O azulejo começa a cair e não tardará muito que dele reste apenas uma saudosa recordação, se aqueles que se devem interessar pelo património artístico nacional, continuarem a ignorá-lo” (Loureiro, 1962, p. 63).

VII.1. O Porto “Património Mundial” e os seus azulejos

Em 1996 o Centro Histórico do Porto passou a fazer parte dos locais classificados como Património Mundial pela UNESCO (ref. 755). A argumentação portuguesa para essa inclusão destacava os valores da cidade como uma obra do génio criativo humano, onde convergiam interesses militares, agrícolas e comerciais (penso que poderemos juntar “industriais”). Como resultado dessa congregação surgiu uma obra de arte única de valor estético excepcional (“unique work of art of high aesthetic value”). De igual modo se salientava a cidade como sendo o resultado de um trabalho colectivo, onde se tinham congregado diferentes intervenções e que uma das suas particularidades mais distintivas era o seu carácter cénico, pautado por diferentes formas e materiais.

“One of the most relevant aspects of Oporto, and in particular of its historic center, is its scenic character, resulting from the complexity of the landform, the harmonious articulation of its roads, and the dialogue with the river. Yet, in spite of the variety of forms and materials, the historic center of Oporto maintains a visual aesthetic unity. The town also represents a successful interaction between the social and geographical environments.”

No entanto, pese embora segundo as categorias da Convenção de 1972 da UNESCO (“category of property”) o Porto fosse considerado como um conjunto de construções (“group of buildings”), não se fez qualquer referência nessa identificação inicial aos seus azulejos como parte integrante e participante desses valores estéticos e de paisagem urbana. Aquando da listagem dos seus edifícios patrimoniais mais significativos, nem sequer foram mencionados os azulejos dos monumentos que os detêm, como as Igrejas de Santa Clara e da Misericórdia, ou mesmo a estação de caminho-de-ferro de S. Bento.

Como se sabe, para que um bem cultural passe a integrar a lista do Património Mundial, deverá possuir um Valor Universal Excepcional (Unesco, 2014, pp. 31-55). Para isso deverá cumprir com um ou mais dos dez critérios UNESCO. No caso do Centro Histórico do Porto (ao qual se juntaram a Ponte Luís I e o Mosteiro da Serra do Pilar) foi o IV (“The Committee decided to inscribe the nominated property on the basis of cultural criterion (iv) considering that the site is of outstanding universal value as the urban fabric and its many historic buildings bear remarkable testimony to the development over the past thousand years of a European city that looks outward to the west for its cultural and commercial links”). Considerou-se assim, o Centro Histórico do Porto, como um exemplo eminentemente representativo de um tipo de construção e de uma paisagem, aspectos estes – construção e paisagem – que se relacionam directamente com os azulejos, tanto pela particularidade da sua execução como pelo seu efeito nos paramentos exteriores.



Fig. 297 - Os três pilares do Valor Universal Excepcional. UNESCO, 2014.

Além do mais, para ser considerado de Valor Universal Excepcional, o bem deverá reunir condições de integridade e autenticidade e deverá contar com um sistema de protecção e gestão adequado que garanta a sua salvaguarda. A primeira dessas condições – integridade – mede o carácter unitário e intacto do património. A segunda – a autenticidade – é sem dúvida uma questão complexa, porque em termos teóricos, como adverte Barbero Encinas (2003, pp. 55-63), é quase uma noção moral que depende da relação de atributos e valores, a qual não está sujeita a leis ou critérios fixos e objectivos. Poderíamos dizer que a autenticidade é a capacidade que tem um determinado atributo de transmitir de maneira fidedigna um valor. Para demonstrar essa correcta transmissão, recorre-se às “fontes de informação” que, como afirma o *Documento de Nara sobre autenticidade* (ICOMOS, 1994)⁶⁰, variam de cultura para cultura e, inclusive, dentro de uma mesma cultura.

Segundo a UNESCO, as “fontes de informação” são toda a fonte física, escrita, oral e figurativa que permite conhecer a natureza, as especificidades, o significado e a história do património cultural⁶¹. Entre os atributos que expressam de forma credível o valor encontram-se: a forma e o desenho; os materiais e a substância; o uso e a função; as tradições, técnicas e sistemas de gestão; a localização e a envolvente; a língua e outras formas de

60 <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>.

61 UNESCO, *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*, 2005. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf>.

património imaterial; o espírito e a sensibilidade; e outros factores internos e externos. Boa parte destes atributos poderá aplicar-se aos azulejos, tanto pela sua dimensão material como imaterial, uma vez que, através da sua preponderância na paisagem urbana ou pela configuração de interiores íntimos, configuram a identidade da cidade e configuram as suas gentes, as suas ruas e edifícios.

No entanto, a declaração do Porto como Património Mundial não refere nunca directamente os azulejos. Quanto à integridade, aprovou-se uma área de extensão de 51 ha com 186 de protecção (“buffer zone”), tendo-se o projecto iniciado com o arranque de inúmeras intervenções de reabilitação para garantir a mencionada propriedade ou condição⁶².

No que respeita à autenticidade, a UNESCO reconheceu que era absoluta em termos de localização e envolvente, forma e desenho, bem como materiais e substância⁶³. Como se disse anteriormente, todas estas fontes de informação têm nos azulejos uma aplicação muito evidente. E ainda, além do mais, “excepcional”. Embora presentes em outras localidades portuguesas, os azulejos são um símbolo de identidade do Porto, um factor de diferença em comparação com outras cidades, e isto adquire uma relevância especial porque os critérios da UNESCO são seguramente comparativos, ou seja, o bem proposto deve equiparar-se a outros casos análogos e demonstrar a sua excepcionalidade sobre eles.

Assim, quando se propôs a excepcionalidade do Centro Histórico do Porto a UNESCO avaliou comparando-o com o de outras cidades similares do mundo atlântico: Lisboa e Bristol. Valorizou-se então positivamente a “integridade” do Porto frente às transformações urbanas de Lisboa, após o terramoto de 1755 e de Bristol, após a revolução industrial e os bombardeamentos da II Guerra Mundial.

62 “Within the boundaries of the 51 ha property are located all the elements necessary to express the Outstanding Universal Value of the Historic Centre of Oporto, Luiz I Bridge and Monastery of Serra do Pilar, including the urban fabric and historic buildings that bear testimony to its development over the past thousand years. There is a 186 ha buffer zone. The property does not suffer unduly from adverse effects of development and/or neglect. Several rehabilitation projects included in the property’s Management Plan have been planned and partly implemented in order to contribute to the property’s integrity”. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/755/>.

63 “The authenticity of the urban fabric of the Historic Centre of Oporto, Luiz I Bridge and Monastery of Serra do Pilar is absolute in terms of its location and setting, forms and designs, and materials and substances. The property illustrates over a thousand years of continuous settlement, with successive interventions each leaving their imprints. Individual buildings, such as the rich stock of ecclesiastical properties, are similarly illustrative of this local history. Municipal managers apply regulatory and legal efforts for the preservation and maintenance of physical and intangible assets, defending the existing urban fabric and the built characteristics, monumental or not, the landscape, and its scenic importance. Solutions are being studied to address depopulation issues”. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/755/>.



Fig. 298 - UNESCO, Centro Histórico do Porto. Zona classificada como Património Mundial e respectiva zona de protecção (1996).

Desta forma, embora a classificação pela UNESCO do Centro Histórico do Porto como Património Mundial não tenha salientado especificamente o valor dos azulejos, os mesmos, cremos, poderão funcionar como Valor Universal Excepcional. Esta tese aspira precisamente contribuir para a sua percepção enquanto parte importante e distintiva da arquitectura da cidade, assim como atributo fundamental da sua paisagem urbana.

Em virtude desta importância, impõe-se a conservação e o restauro do património. Desde a década de 1970 iniciou-se na cidade um importante processo de consciencialização e reabilitação sobre o Centro Histórico então muito degradado tanto física como socialmente. Em 1974 foi fundado o CRUARB (Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira-Barredo) e começou-se a intervir sobre as áreas degradadas com critérios de reabilitação urbana, e não de destruição.

A estas intervenções das últimas décadas veio a juntar-se, mais recentemente, o Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto (2010). Este, para além de ser um requisito imposto pela UNESCO para os bens classificados como Património Mundial, é ainda um excelente documento para diagnosticar problemas e propor soluções de maneira integrada e a diferentes escalas. Os seus objectivos principais são precisamente “olhar a realidade e interpretá-la, pesar vantagens e desvantagens, olhar progressos e retrocessos, avaliar dinâmicas positivas e negativas, medir pressões, inventariar os problemas e estudar as soluções, propôr um caminho”⁶⁴.

Como documento de diagnóstico e projecção, o Plano de Gestão pode oferecer-nos várias conclusões acerca dos azulejos. Em primeiro lugar,

64 Plano de Gestão Centro histórico do Porto Património Mundial, Porto Vivo, 2010, p. 7.

transparece que, embora aprofunde a caracterização patrimonial do Centro Histórico, não parece prestar atenção especial como conjunto ou atributo generalizado aos azulejos, descritos de forma vaga no inventário dos bens patrimoniais de valor singular (Plano de Gestão, 2010, pp. 74-101). Causa estranheza que não se tenha proposto a arte azulejar nem como atributo distintivo da paisagem urbana da cidade, nem como forma artesanal tradicional ou como um recurso ou potencial a desenvolver. E tudo isto apesar de a maior parte das fotografias que ilustram a publicação do Plano de Gestão conterem sempre algum edifício com azulejos.

Seja como for, apesar desta falta de reconhecimento do azulejo como atributo característico da paisagem urbana do Porto, o Plano de Gestão contém informação muito valiosa para o seu estudo. O anexo V inclui um exaustivo levantamento dos elementos cerâmicos, assim como um catálogo individualizado realizado pela Câmara Municipal (Direcção Municipal de Cultura/DMPC-Divisão de Património Cultural). Trata-se, como costuma suceder com este tipo de instrumentos, de fichas com um carácter eminentemente descritivo e nominal, onde falta a análise crítica que especifique os valores patrimoniais dos azulejos; sendo no entanto, e ainda assim, um trabalho importante.

Através do levantamento a primeira coisa que poderemos verificar é que o revestimento azulejar é disseminado por todo o Centro Histórico, sendo praticamente impossível de detectar uma rua que não possua pelo menos um edifício com algum género de azulejo. Em segundo lugar podemos constatar que o tipo de azulejo utilizado com maior profusão é o de estampilha (definido no plano com a cor azul-claro). Tal facto afigura-se-nos bastante natural, atendendo a que este é o tipo de azulejo que se encontraria a ser fabricado com maior profusão em meados do Século XIX, quando se dá a grande aceitação e expansão do azulejo como revestimento exterior de fachadas, como vimos anteriormente.

O segundo tipo de revestimento mais utilizado (representado no plano com a cor rosa) é o azulejo esmaltado, de banho liso, onde predomina o de lingote ou biselado, de forma rectangular e, geralmente, de uma só cor. Os azulejos de relevo e meio-relevo (representados a laranja e amarelo) são também bastante utilizados, embora mais afastados do núcleo central, o que se afigura natural, já que são consideravelmente mais dispendiosos⁶⁵.

65 Parece, no entanto, haver na elaboração do Plano de Gestão alguma confusão entre a identificação do azulejo de “aresta” e o de “meio-relevo”, já que o primeiro é um azulejo muito antigo (Séc. XV-XVI), de origem hispano-mourisco ou hispano-árabe e geralmente só utilizado em interiores, enquanto o azulejo de meio-relevo é uma peça semi-industrial, já dotado da técnica majólica e que começa a ser fabricado no Porto apenas a partir de meados do Séc. XIX.

Da mesma forma, poderemos também facilmente constatar que a utilização do revestimento azulejar acontece sobretudo na periferia do Centro Histórico e não tanto no seu núcleo. Ora, sabendo que algumas importantes artérias da cidade foram abertas no Séc. XIX, como a rua de Mouzinho da Silveira (1872) e estando o azulejo, nessa época, em grande expansão, sendo um revestimento muito em voga, não será de estranhar que em muitos dos edifícios se tenha adoptado o revestimento azulejar como elemento principal das suas fachadas, para além do mais tratando-se de uma rua de forte carácter comercial, onde a burguesia mais abastada da época intentava deixar a sua marca na cidade. Por outro lado, sendo ainda o azulejo um material mais caro do que o revestimento tradicional em reboco de cal, percebe-se que a sua utilização não seja feita de forma tão intensiva nos núcleos residenciais mais pobres do centro da cidade, nomeadamente no Morro da Sé e em toda a zona da Ribeira/Barredo.

O Plano de Gestão começou por fazer o inventário dos edifícios na zona a classificar, mediante o qual se avaliou o seu estado disposto em três categorias: bom (sem necessidade de intervenção, médio (pequenas intervenções), mau (grandes obras) e ruína (inabitável). Dos 1796 edifícios inventariados dois terços estavam em bom estado/médio (649 e 575, respectivamente) (Plano de Gestão, 2010, pp. 74-101).

Através deste documento poderemos verificar que algumas das zonas mais degradadas correspondem precisamente aos locais onde há menor implementação de edifícios com azulejos, nomeadamente os que se localizam na periferia da ZONA D (Morro da Sé) e assinalados como “Conjuntos de Edifícios Degradados com Grande Interesse Patrimonial”. Este facto, aparentemente, parece estar relacionado com a constatação verificada anteriormente de serem zonas residenciais mais pobres.

Convém recordar que, embora o azulejo não seja um material caro, será sempre mais dispendioso que o tradicional reboco pintado e que esta disparidade era ainda maior no século XIX, uma vez que os processos de fabrico eram ainda semi-industriais, quando não mesmo artesanais. Por isso mesmo terá também sido usado, sobretudo no início como uma certa forma de ostentação de uma certa burguesia portuense que, desta forma, distinguia as suas habitações das demais.

No entanto outros factores deverão ser tidos em consideração. Por um lado o próprio facto de que os edifícios se possam ter degradado mais rapidamente, precisamente pela ausência do revestimento azulejar, por outro lado, a noção de que, numa acção inicial, alguns dos edifícios possam ter sido despojados dos próprios azulejos aquando das acções de reabilitação da CRUARB, como parece ter acontecido na zona da Ribeira/Barredo, antes da sua classificação como Património Mundial.

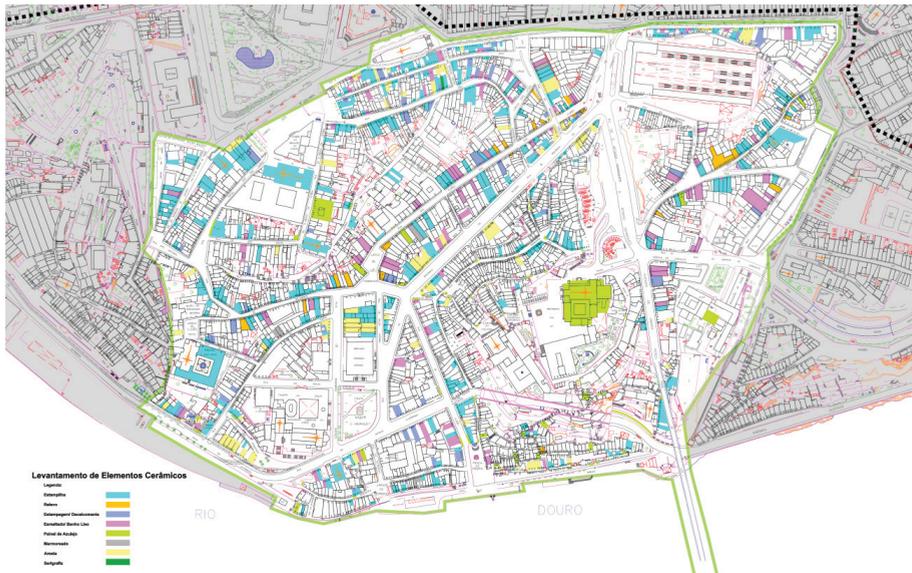


Fig. 299 - Levantamento dos Elementos Cerâmicos do Centro Histórico do Porto. Câmara Municipal do Porto / Direcção Municipal de Cultura / DMPC - Divisão de Património Cultural, 2008.

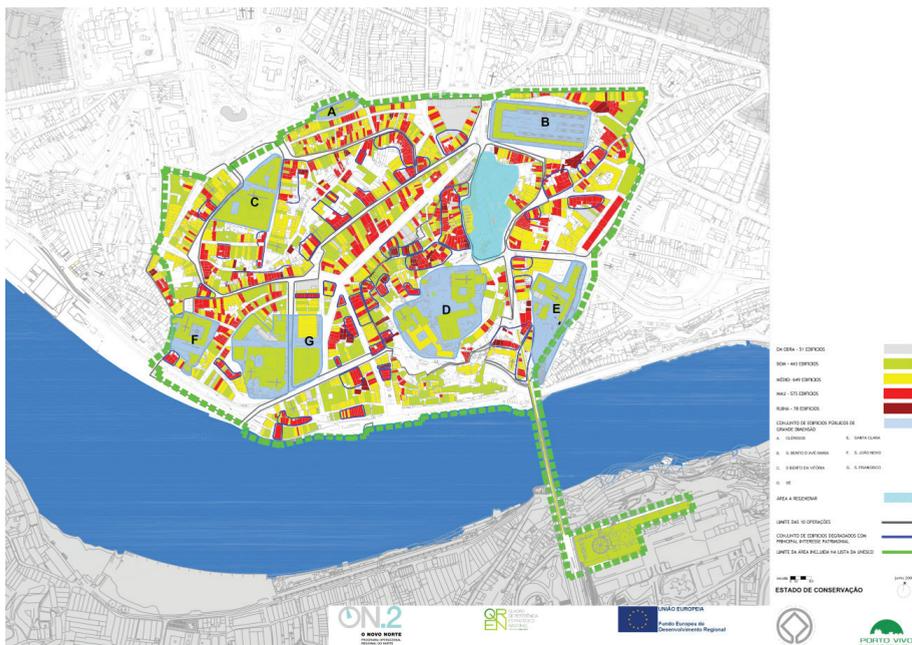


Fig. 300 - Estado de conservação dos edifícios do Centro Histórico do Porto. Porto Vivo, SRU, 2008.

Este facto não deverá causar estranheza, já que o revestimento azulejar foi, durante as décadas de 80/90, muito mal visto pelos arquitectos portugueses, uma vez que se encontrava associado a um tipo de construção de muito fraca qualidade que os emigrantes estavam a disseminar, como refere Carlos Loureiro.

EIXOS ESTRATÉGICOS	OBJ. ESPECÍFICOS	PROGRAMAS	PROJECTOS
I – PATRIMÓNIO	1. Preservar, Conservar, Restaurar	A) Protecção e Salvaguarda Patrimonial	1. Coerência e Eficácia Mecanismos Protecção 2. Unidade de Gestão Área Urbana 3. Comissão de Apreciação Conjunta 4. Ribeira/Barredo (19 Q.) 5. Sé (11 Q.) 6. Mouzinho/Flores (11 Q.) 7. Santa Clara (5 Q.) 8. São Bento (8 Q.) 9. Avenida da Ponte (2 Q.) 10. Clérigos (9 Q.) 11. Vitória (9 Q.) 12. Taipas (3 Q.) 13. São Francisco (6 Q.) 14. Requalificação Património Singular 15. Estímulos ao Investimento Privado 16. Incentivos Fiscais
		B) Reabilitação do Património	17. Intervenções Físicas 18. Intervenções Ambientais 19. Gestão Redes Infra-estruturas Saneamento 20. Requalificação das Ruas e Praças 21. Gestão da Via Pública 22. Valorização dos Jardins e Espaços Públicos
		A) Ambiente Urbano	23. Implementação do Plano de Mobilidade
		B) Requalificação e Gestão Via Pública	24. Criação de Novos Parques Estacionamento 25. Plano de Segurança 26. Prevenção e Protecção contra Incêndios 27. Escadas Mecânicas
		C) Valorização Jardins e Esp. Verdes	28. Concurso de Ideias e Actividades 29. Plano Comunicação e Envolvimento 30. Criar Plataformas de Participação
		A) Fluidez e Controlo de Tráfego	31. Desenvolvimento e Coesão Social
	2. Manter, Valorizar e Requalificar o Espaço Público	B) Estacionamento	32. Criação e Divulgação do Selo PPM
		C) Segurança e Conforto	33. Recriação Momentos Históricos 34. Dinamização de Novos Percursos Temáticos 35. Revitalização Festas Tradicionais 36. Requalificação Miradouros 37. Percorso Muralha Fernandina 38. Utilização de Tecnologias de Informação e Comunicação 39. Welcome Centre 40. Agentes “I can help” 41. Qualificação Restauração 42. Qualificação dos Circuitos Turísticos 43. Sinalética de Orientação e Interpretação
		A) Formação	44. Revitalização dos Existentes e Criação de Novos Espaços Museológicos 45. Revitalização do Mercado Ferreira Borges 46. Reforço Oferta Hoteleira
	3. Melhorar a Mobilidade, Conforto e Segurança	B) Estacionamento	47. Regeneração Criativa
		C) Segurança e Conforto	48. Educação Criativa Básico e Secundário 49. Palácio das Artes - Fábrica de Talentos
		A) Formação	50. Modelo de Mobilidade entre as 2 Margens 51. Ancoradouro na Ribeira 52. Tabuleiro inferior da Ponte D. Luís I 53. Navete Rio/Mar Terminal de Cruzeiros (Leixões) 54. Recriação dos “Barcos do Douro” 55. Percursos à Cota da Água
II – COMUNIDADE	4. Sensibilizar e educar para a importância do CHP	B) Sensibilização, Informação e Comunicação	Total: 55 Projectos
	5. Desenvolvimento Social	A) Desenvolvimento e Coesão Social	
	6. Promover o Envolvimento agentes públicos e privados	A) Selo PPM	
III – TURISMO	7. Valorizar Recursos Paisagísticos e Patrimoniais	A) Valorização Patrimonial	
		B) Valorização Paisagem	
	8. Melhorar a Promoção e Acolhimento	A) Promoção e Acolhimento	
		A) Revitalização dos Existentes e Criação de Novos Espaços Museológicos	
	9. Incentivar a Criação Novos Atractivos Turísticos	B) Criação Infra-estruturas e Serviços Turísticos	
		A) Rede de Infra-estruturas e Serviços de Suporte	
IV – INDÚSTRIAS CRIATIVAS	10. Dinamização empresarial	A) Educação Criativa	
	10. Conhecimento, Tecnologia e Competências		
V – RIO DOURO	11. Infra-estruturas de valorização e Mobilidade	A) Valorização e Mobilidade	

Fig. 301 - Organigrama de acção do Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto. Porto Vivo, SRU, 2008.

Haverá ainda que ponderar outros factores, embora, quanto a nós, de significado menos relevante, nomeadamente, o facto de se tratar da zona mais antiga da cidade, sendo que esta começa a perder importância desde o início do século, acentuando-se esta tendência a partir dos anos 50, fenómeno transversal a praticamente todas as cidades com centro histórico. Por outro lado a própria orografia, de grande declive bem como a configuração da malha urbana, de carácter medieval, de ruas sinuosas e estreitas, revela-se pouco propícia, em ambos os casos à execução de obras, sendo portanto também aí que se localiza a maior parte dos edifícios mais degradados, nomeadamente em ruínas.

Assim, podemos seguramente afirmar que o Plano de Gestão nos permite ter uma melhor noção da utilização do revestimento azulejar, bem como da forma como os azulejos se propagaram e distribuíram pela cidade. Por outro lado o Plano de Gestão é o instrumento a partir do qual se planeia a conservação e restauro do Centro Histórico. No seu plano de acção definem-se em pormenor as medidas de protecção, preservação, restauro e valorização, orientadas pela Sociedade de Renovação Urbana (SRU) Porto Vivo. Para o efeito propõem-se medidas muito variadas, que para o caso dos azulejos se aplicariam sobre a intervenção no património edificado e a valorização do ambiente urbano (objectivos I.1 e I.2). De qualquer modo, mais uma vez não se definiram medidas concretas para estes revestimentos, nem se procede a uma análise específica do seu estado e patologias. Apenas é reconhecido, de forma genérica, o mau-estado de alguns revestimentos, como azulejos, por vezes enegrecidos pela acção da poluição ou degradados pelos agentes atmosféricos.

VIII. | CONCLUSÃO

Num tema tão vasto e com um passado histórico tão rico e significativo no contexto da arte e da arquitectura nacional, parece-nos de especial pertinência o estabelecimento final de algumas deduções sobre cada um dos aspectos analisados com maior profundidade ao longo deste percurso pelo azulejo na arquitectura na região do Porto.

Assim, em primeiro lugar, vimos que o azulejo é um material cerâmico que nos chega do Oriente e que, inicialmente, é fabricado e importado do sul da Península Ibérica aquando do domínio muçulmano, começando a ser produzido em Portugal durante o Século XVI, não deixando mais de se produzir a partir de então. Até ao Século XIX a arte azulejar foi predominante a Sul do território, tendo sofrido uma evolução constante e sido ininterruptamente reinventado.

Poderemos também afirmar com toda a certeza que o primeiro tipo de azulejo caracteristicamente português é o designado azulejo de caixilho ou “enxaquetado”. No entanto, ao contrário do que acontecia no Oriente, o azulejo português raramente é utilizado como revestimento exterior e mesmo quando tal acontece, a sua aplicação fica-se geralmente por claustros e jardins (Quinta da Bacalhôa, Palácio dos Marqueses de Fronteira, Claustro da Sé do Porto, etc....) e mesmo nesses casos apenas como elemento meramente decorativo.

É somente a partir de meados do Século XIX que começamos a ver, sobretudo no Norte do país, fachadas inteiras de edifícios serem revestidas de azulejos, numa aplicação directamente relacionada com a arquitectura, com a sua funcionalidade, com a melhoria da impermeabilização e do comportamento térmico, bem como com a modificação estética dos próprios edifícios e do próprio carácter urbano.

É nessa altura que, na sequência de todas as alterações advindas com a Revolução Industrial e mercê também da conjugação de uma série de factores particulares favoráveis, como o regresso dos emigrantes “brasileiros” e a criação de várias e importantes fábricas no Porto e em Gaia, que a expressão azulejar irá adquirir, na região do Porto, uma expansão e desenvolvimento inéditos a nível regional e até do país.

As características de que então se reveste o revestimento azulejar propiciam uma aplicação profusa que se verifica sobretudo a partir de meados do século XIX nesta região, alterando de forma intensa a arquitectura e dando uma nova característica e aparência visual a todo o núcleo urbano.

A cidade, até então pautada por um “cinzentismo” que lhe advinha da sua raiz granítica, do clima húmido e das ruas escuras, estreitas e sinuosas, começa a ser banhada com os reflexos luminescentes e coloridos das fachadas recobertas pelos “mágicos” quadradinhos vidrados, que rapidamente se propagam por todas as ruas, num peculiar fenómeno de “moda” e de generalização do gosto.

A Estação de S. Bento, projectada pelo arquitecto portuense Marques da Silva no início do Século XX, cujo átrio seria integralmente revestido de azulejos figurativos, passando a ser o maior conjunto de azulejos do país, viria a ter uma influência enorme na arquitectura da cidade e no aparecimento do revestimento exterior com azulejos desse tipo. Mercê destas condicionantes e influência, as igrejas do Porto, que haviam a partir do terceiro quartel do Século XIX passado a ser revestidas com azulejos de padrão, começam, desta feita, a partir do início da segunda década do Século XX, a ser revestidas com azulejos figurativos.

A Arte Nova, que prenuncia o início do Movimento Moderno, viria a ser um campo de experiências para as capacidades expressivas e decorativas do azulejo. Usado nesta época sobretudo como elemento decorativo, como forma de fazer sobressair algumas das partes do edifício, ao mesmo tempo que lhe conferia uma certa riqueza plástica e compositiva, o azulejo passaria a ser usado também como cartaz informativo e publicitário.

O Movimento Moderno, que entretanto começa a ganhar importância em Portugal, viria a ter uma maior capacidade de se exprimir na região do Porto, uma vez que Lisboa se encontrava sob uma forte influência do poder autocrático do Estado Novo, chegando mesmo o revestimento azulejar a ser proibido de ser aplicado nas fachadas dos edifícios.

Os arquitectos do Porto, porém, independentemente das circunstâncias, e seguindo a tradição liberal da cidade, irão continuar a utilizar o azulejo nas suas obras, quer como material de características singulares e bem adaptadas ao meio, quer como objecto de uso tradicional. A sua utilização era, no entanto, ainda um pouco tímida e ainda bastante vinculada aos princípios herdados do movimento Arte Nova.

O I Congresso dos Arquitectos Portugueses, realizado em 1948 e o consequente Inquérito à Arquitectura Popular, viriam a alterar esta situação ao preconizar uma maior reflexão por parte dos arquitectos sobre a arquitectura popular e tradicional do país, levando a que houvesse uma maior

aceitação para que os materiais e técnicas tradicionais pudessem “conviver” pacificamente com a arquitectura moderna, atitude que veio a preconizar o aparecimento do Movimento designado por “Regionalismo Crítico”⁶⁶, o qual viria a influenciar fortemente muitos dos arquitectos da chamada “Escola do Porto”.

Serão estes antecedentes que irão, assim, tornar possível que o azulejo continue a ser utilizado de forma intensa e continuada ao longo do tempo na arquitectura moderna e contemporânea na região do Porto. É assim que, na sequência do debate estabelecido então em torno da “Tradição e Modernidade”, o estudo desenvolvido pelo arquitecto José Carlos Loureiro nos anos sessenta⁶⁷ e o seu empenho na renovação da aplicação do azulejo na arquitectura irão dar um impulso fundamental, que irá ter enormes repercussões sobre esta arte milenar.

Posteriormente, outros arquitectos como, por exemplo, António Menéres, Duílio Silveira ou Fernando Bento, irão seguir as pisadas do “mestre” e desenvolver outras interessantes soluções. É também a partir deste momento que os arquitectos irão trabalhar com artistas e ceramistas contemporâneos como Júlio Resende e Jorge Barradas, integrando nas suas obras painéis cerâmicos, os quais embora sejam geralmente meramente decorativos, irão permitir a integração de autênticas obras de arte em muitos edifícios, atribuindo-lhes não raras vezes um superlativo interesse que a arquitectura não soía alcançar.

Malgrado este renovado interesse e as boas experiências e resultados obtidos, as décadas de setenta e oitenta veriam decrescer o interesse dos arquitectos pela utilização da arte azulejar. De facto, o advento da emigração levaria a que a qualidade da produção, tanto azulejar como arquitectónica, decaíssem enormemente pelo que os arquitectos, de forma geral, passam a rejeitar o material que se banaliza em obras medíocres, quando não clandestinas, que utilizam materiais de péssima qualidade e mal aplicados.

No entanto, recentemente eventos importantes como a Expo 98 em Lisboa ou o Porto 2001-Capital Europeia da Cultura viriam ajudar a alterar esta situação. No caso do Porto terá sido sobretudo a classificação do Centro Histórico da cidade como Património Mundial pela UNESCO, que terá sido preponderante para estabelecer e focar uma redobrada atenção no valor patrimonial, cultural e artístico do azulejo, pese embora o pouco relevo que lhe foi dado em todo o processo de classificação.

66 FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

67 LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.

Embora abrangendo todo o território nacional não poderemos também esquecer a importância e influência crescente que teve o momento em que Portugal decidiu através Direcção-Geral do Património Cultural, em parceria com o Laboratório Nacional de Engenharia Civil e a Comissão Nacional da UNESCO, a candidatura do Azulejo Português a Património Mundial em Maio de 2015.

Da mesma forma, também a criação do “Projecto SOS Azulejo”, iniciativa do Museu de Polícia Judiciária (MPJ), “que nasceu da necessidade imperiosa de combater a grave delapidação do património azulejar português que se verifica actualmente, de modo crescente e alarmante, por furto, vandalismo e incúria”⁶⁸ e a consequente aprovação da Lei 79/2017, que protege o Património Azulejar, proibindo a demolição ou remoção de azulejos das fachadas dos edifícios, veio igualmente aumentar a atenção sobre o azulejo português.

Na região do Porto o enorme crescimento do turismo, alavancado por estes eventos, tem levado também a um redobrado e cada vez maior interesse pela arte azulejar da cidade e da sua região, tendo inclusive até sido criados roteiros turísticos que passam por algumas das obras mais interessantes e significativas.

Neste mesmo sentido alguns projectos importantes de arquitectos reconhecidos, como a Casa da Música de Rem Koolhaas, as estações da rede do Metro do Porto de Álvaro Siza e Souto de Moura, o Oceanário e os Pavilhões de Portugal para a Expo 98 em Lisboa e para a Expo de Hannover, vieram dar um novo e forte impulso à utilização do azulejo na arquitectura contemporânea, o qual começa, desta forma, a ser utilizado por arquitectos de uma geração mais recente como Luís Pedro Silva no incontornável Terminal de Cruzeiros de Matosinhos.

Sintetizando e sistematizando, poderemos assim estabelecer as seguintes conclusões em doze pontos essenciais quanto ao azulejo português, nomeadamente:

1. O azulejo é uma “herança” da cultura oriental, sobretudo da que foi aportada à Península Ibérica pela civilização árabe-islâmica.
2. A tradição azulejar em Portugal não deixa evoluir e de se reinventar desde o momento em que o azulejo começa a ser fabricado no país, no Século XVI.
3. Até ao Século XIX o revestimento azulejar na arquitectura processa-se essencialmente no interior dos edifícios, manifestando-se sobretudo

68 http://www.sosazulejo.com/?page_id=16.

em Palácios e Igrejas. Quando existem espaços exteriores (jardins e claustros) revestidos a azulejo estes têm uma função essencialmente decorativa e lúdica.

4. A partir do Século XIX, com o desenvolvimento da industrialização e com alguma influência dos portugueses que então regressam do Brasil (os chamados “brasileiros”), onde se havia difundido o gosto pela utilização do azulejo como revestimento integral de fachadas ir-se-á dar uma propagação enorme da utilização do azulejo. É a partir deste momento que a cidade do Porto, onde se constroem múltiplas fábricas, se torna preponderante na utilização deste material, começando a ser revestidas as próprias igrejas com azulejos de padrão.
5. O Movimento Arte Nova, na transição do Século XIX para o XX, irá continuar a servir-se do azulejo, agora sobretudo como elemento decorativo mas introduzindo-lhe uma nova função informativa e publicitária.
6. Os arquitectos do Porto, cientes dos bons resultados obtidos com o revestimento azulejar face às adversidades do clima portuense irão continuar a utilizar o azulejo nas suas obras, agora já com um sentido essencialmente funcional. Algumas obras proto-modernas surgem na cidade pela mão de autores como Marques da Silva; Aucíndio dos Santos ou Januário Godinho, sendo nesta época o azulejo “de lingote” o preferido dos arquitectos.
7. O advento do Movimento Moderno e sobretudo o funcionalismo e o estilo internacional ao rejeitar o decorativismo irá fazer decair a utilização do azulejo, sem que, no entanto, consiga impedir que alguns arquitectos continuem a utilizar o azulejo rectangular, de cor única, como material de revestimento.
8. O I Congresso dos Arquitectos Portugueses em 1948, ao preconizar uma fusão entre “tradição e modernidade”, virá a ser responsável pela alteração desta situação, estabelecendo uma nova linha de pensamento e assim a possibilidade de conjugar materiais e técnicas tradicionais em conjugação com as técnicas e materiais “modernos” (Regionalismo Crítico).
9. A chamada “Escola do Porto”, que se começa nesta altura a definir pela mão do Mestre Carlos Ramos, conta nas suas fileiras com professores como o arquitecto José Carlos Loureiro que na tese com que ascende à cátedra da escola defende a “reintegração do azulejo na arquitectura” surgindo então na cidade alguns exemplos notáveis de edifícios revestidos de azulejos, como o Complexo Luso-Lima, do próprio Carlos Loureiro.

10. As décadas de 70 e 80 marcam um novo declínio na utilização do revestimento azulejar uma vez que este começa a ser conotado com a arquitectura dos emigrantes que então começam a construir medíocres habitações revestidas de idênticos azulejos, um pouco, por todo o país.
11. A partir da década de 90, com o advento de eventos como a Expo-98 em Lisboa e o Porto Capital Europeia da Cultura em 2001, em que notáveis arquitectos utilizam de forma brilhante o revestimento azulejar este passa a ter uma maior aceitação, processo que se acentuou com a classificação pela UNESCO do Centro Histórico do Porto a Património Mundial.
12. Actualmente a arquitectura contemporânea do Porto possui alguns exemplares notáveis em que o azulejo é utilizado de forma preponderante, como a Casa da Música de Rem Koolhaas; a Estação de Metro de S. Bento de Álvaro Siza Vieira e a Estação de Santa Catarina de Eduardo Souto de Moura ou o edifício do Terminal de Cruzeiros de Matosinhos de Luís Pedro Silva.

Chegado a esta fase cremos que poderemos já responder satisfatoriamente às quatro questões colocadas no início deste périplo sobre o azulejo na região do Porto. Assim, quanto à primeira questão: “Por que motivo se dá, a partir de determinada altura, uma generalização da utilização do azulejo como revestimento integral de fachadas nos edifícios da cidade?”. Pensamos que ficou provado que tal se deveu a uma conjugação de factores para que o azulejo, que até essa época apenas era utilizado pontualmente, passasse a ser usado de forma generalizada no revestimento integral das fachadas.

Esses factores foram, em primeiro lugar a percepção que se começou a ter, nomeadamente pela influência dos portugueses que voltavam do Brasil, de que o revestimento azulejar contribuía de sobremaneira para a manutenção das cores dos edifícios, melhorava a impermeabilização e o comportamento térmico dos mesmos, além de que conferia luz e côr a uma cidade granítica, cinzenta e que se pautava pelas ruas estreitas e escuras.

A segunda pergunta, “Qual a época em que isso acontece e qual ou quais, os factores que motivaram esse aparecimento e disseminação?”, encontra-se directamente relacionada com a anterior e é já também passível de ser respondida, pois sabemos hoje que a época em que se generaliza a utilização do azulejo como revestimento integral de fachadas na região do Porto sucede apenas a partir de meados do Século XIX e tal deve-se em grande parte à influência que teve sobre a população da região o regresso dos portugueses do Brasil, após a independência e a esse gosto pela utilização dos azulejos nas fachadas, que ajudaram largamente a difundir. Esses portugueses

que haviam ido para o Brasil eram, como se sabe, maioritariamente do Norte de Portugal e da região do Porto. Acresce que a indústria cerâmica se encontrava também em fase de modernização e expansão e que muitos desses “brasileiros”, graças ao elevado poder económico de que dispunham, compram, transformam e constroem novas fábricas.

Esse crescimento da indústria cerâmica é também impulsionado pelo facto de haver na região matérias-primas que possibilitavam o fabrico industrial, nomeadamente o veio de caulino que atravessa a região de Matosinhos, Porto e Gaia, mas também, seguramente, pelo contacto que a cidade tinha com os industriais ingleses, graças ao comércio do vinho do Porto, do qual eram grandes investidores, que ajudam a fomentar a modernização das fábricas e a introduzir nova maquinaria e inovadores processos de produção, como parece ser o caso dos azulejos de relevo, tão ao gosto portuense.

A terceira pergunta, que nos colocávamos no início da investigação era: “Atendendo à profusão de exemplos, será que existe uma característica específica dos azulejos da arquitectura portuense?”. Embora possamos admitir que há alguns azulejos que são, de facto, característicos da região do Porto e cuja utilização é profusa e se encontra muito generalizada, não poderemos afirmar que exista uma característica específica da arte azulejar da região. Ou seja, embora tenhamos alguns exemplos de azulejos que foram utilizados profusamente e tenham sido utilizados (e fabricados) sobretudo na região do Porto, como é o caso do azulejo de relevo, seguramente o mais “portuense” dos azulejos, não nos parece contudo que com os mesmos se tenha criado uma “linguagem”, um gosto ou sequer um modo de fazer próprio, que seja característico da região.

Por fim, perguntávamo-nos se “É a arquitectura portuense moderna e contemporânea marcada ainda pela tradição da utilização do azulejo?” e, neste caso, creio que teremos que responder afirmativamente, já que alguns dos exemplos analisados nos permitem, indubitavelmente, estabelecer a necessária relação de tradição e continuidade, tanto a nível criativo, como expressivo e funcional, como seguramente serão os exemplos do Terminal de Cruzeiros de Matosinhos, da Casa da Música ou das Estações de Metro de S. Bento e de Santa Catarina, entre outras.

Em todo este processo de análise há três arquitectos que são incontornáveis em cada uma das épocas para o desenvolvimento da relação da arte azulejar com a arquitectura, nomeadamente: Marques da Silva, José Carlos Loureiro e Álvaro Siza.

Marques da Silva é não só o “primeiro dos modernos” (Cardoso, 1997, p. 559), como diria José Augusto França como, provavelmente, o primeiro arquitecto a perceber claramente todas as potencialidades do azulejo,

começando a utilizá-lo de forma integrada nos seus projectos ainda no final do Século XIX.

Além do mais é o autor de uma das obras que, seguramente, mais influenciou a utilização do azulejo no Século XX. Referimo-nos, obviamente à Estação de caminho-de-ferro de S. Bento.

De José Carlos Loureiro bastaria referir a sua obra teórica, nomeadamente o seu livro *“O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa”* para estar garantida a sua posição junto dos arquitectos que mais contribuíram para o desenvolvimento da arte azulejar na arquitectura, no entanto os seus créditos relativamente à temática em análise são muito mais alargados uma vez que Loureiro viria a pôr em prática os princípios que enuncia na sua obra teórica, do qual o melhor exemplo será, sem dúvida, o conjunto residencial Luso-Lima.

Loureiro marca ainda o momento de charneira entre o período anterior e posterior ao I Congresso dos Arquitectos Portugueses, sendo também um dos pioneiros do *“Regionalismo Crítico”*, facto a que não será alheio o seu interesse pelo azulejo.

Por último, Álvaro Siza Vieira que, para além de ser o mais conceituado dos arquitectos portugueses contemporâneos e que, como discípulo de José Carlos Loureiro, segue uma vertente de exploração das capacidades expressivas e funcionais do azulejo. Álvaro Siza desenvolve e ultrapassa o próprio o conceito de *“Regionalismo Crítico”* numa obra superlativa de modernidade em que o azulejo assume relevo e preponderância em obras incontornáveis de grande rigor e qualidade, como a Estação de Metro de S. Bento, o pavilhão de Portugal para a Expo 98 ou o bloco residencial da Boavista.

Assim, poderemos concluir de uma forma geral que o azulejo, já de si de importância e originalidade ímpares na história da arte em Portugal, atinge no Porto, sobretudo a partir do Século XIX, aspectos verdadeiramente significativos e peculiares, que se irão revelar de grande importância na evolução não só da arte cerâmica e azulejar, como da própria arquitectura portuguesa moderna e contemporânea da região.

IX. | FONTES E BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Pedro Vieira de (coord.), *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Editorial Presença, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, S. Paulo, Livraria Pioneira, 1980.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, AAP, 3.ª edição, 1988.
- BAEZA, Alberto Campo, *Pensar Com as Mãos*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013.
- BALDERRAMA, Alejandro Alva (et al.), *El estudio y la Conservación de la Cerámica Decorada en Arquitectura*, Roma, (ICCROM) Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, 2003.
- BARBERO ENCINAS, J. C., *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*, Madrid, 2003.
- BARBOSA, Pedro Gomes, *Património Cultural*, Algueirão, FAOJ, 1982.
- BARDESCHI, M. DEZZI, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (imposibile) teoria*, Milán, UP, 1991.
- BRANDI, C., *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1988.
- BROCHADO, Alexandrino, *O Porto e suas igrejas azulejadas*, Porto, Livraria Telos Editora, 1989.
- BURLAMAQUI, Suraya, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, Placas e Relevos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.
- CALADO, Rafael Salinas e ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Aspectos azulejares na Arquitectura Ferroviária Portuguesa*, CP-Caminhos de Ferro Portugueses, E.P., 2001.

- CARDOSO, António, *J. Marques da Silva, arquitecto, 1869-1947*, Secção Norte da Associação dos Arquitectos Portugueses, Porto, 1986.
- CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Séc. XX*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.
- CARVALHO, Carlos (coord.), *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Estar Editores, 1998.
- CARVALHO, Rosário Salema (coord.), *Azulejos. Maravilhas de Portugal, Famalicão*, Editora Centro Atlântico, 2017.
- CASAL, Conde de (D. Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana), *La Azulejería Como Elemento Decorativo de la Arquitectura*, Madrid, «Mateu» Artes Gráficas (S. A.), 1928.
- CASTRO, Cármen Sofia (coord.), *Viana de Lima*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.
- CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard, Álvaro Siza 2001-2008, *El Sentido de las Cosas*, El Croquis n.º 140, Madrid, Editorial Croquis, 2008.
- CERVEIRA PINTO, Manuel, *Casa da Aboinha, Quinta da Aboinha, Estalagem Santiago... ou apenas um equívoco?*, in *A Obra Nasce* n.º 7, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2012.
- CERVEIRA PINTO, Manuel, *As Dimensões da Arquitectura*, in *A Obra Nasce* n.º 8, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2014.
- COELHO, Paulo, *Fernando Távora*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.
- CRUZ, Valdemar, *As ousadias de um arquitecto*, Lisboa, Revista Expresso, 1996.
- DEGEORGE, Gérard, *L'Art de la Céramique dans l'Architecture Musulmane*, Azzano S. Paolo, Flammarion, 2001.
- DIONÍSIO, Sant'Anna, *Guia de Portugal, 4.º vol. Entre Douro e Minho. Douro Litoral*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s. d.
- DORFLES, Gillo, *A Arquitectura Moderna*, Lisboa Edições 70, 1986.
- DORFLES, Gillo, *Introdução ao Desenho Industrial. Linguagem e História da Produção em Série*, Lisboa, Edições 70, 1990.
- DROSTE, Magdalena, *Bauhaus. Bauhaus Archive*, Colónia, Taschen, 1992.
- EUSÉBIO, Jaime (coord.), *Páginas Brancas II*, Porto, Associação de Estudantes FAUP, 1992.

- FERNANDES, Fátima e CANNATÁ, Michele, *Guia da Arquitectura Moderna, Porto 1925-2002*, Porto, Edições Asa, 2002.
- FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cotovia, 1993.
- FERREIRA, Jorge (coord.), *J. Carlos Loureiro-Arquitecto, Casal de Cambra, Edições Caleidoscópio*, 2012.
- FERREIRA, Maria João, *Por Entre Pássaros e Flores. Repercussões dos Têxteis Chineses na Azulejaria Portuguesa do Século XVII*, in CURVELO, Alexandra (ed.), *O exótico nunca está em casa? A China na faiança e azulejo portugueses, séculos XVII-XVIII* (pp. 107-121), Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 2013.
- FIZ, Simón Márchan, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Epilogo Sobre la Sensibilidad "Postmoderna"*, Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna, São Paulo*, Martins Fontes, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica (Nos Séculos XIX e XX)*, Lisboa, Editora Livros do Brasil, s. d.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Carlos Ramos. *Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.
- GARCÍA CUETOS, M^a. P., *Humilde condición El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*, Gijón, Trea, 2009.
- GRAÇA DIAS, Manuel, *Casa da Música, O.M.A./Rem Koolhaas, Porto, 1999/...*, in *Jornal Arquitectos*, n.º 195, Lisboa, Ordem do Arquitectos, 2000, p. 83.
- GUIMARÃES, Agostinho, *Azulejos do Porto*, Porto, Litografia Nacional, 1989.
- GUISADO, Jesús Aparício (dir.), *Ensayos sobre Arquitectura y Cerámica*, Madrid, Mairca Libros, 2009.
- HATTSTEIN, Marcus e DELIUS, Peter (ed.), *El Islam. Arte y Arquitectura*, San Mauro, Könemann, 2001.
- HENGL, Jaqueline e HUSTINX, Veronica, *Painéis de Azulejos no Século XX*, Caixa Geral de Depósitos, 1986.
- HENRIQUES, Paulo (coord.), *Júlio Resende. Obra Cerâmica*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1998.
- HENRIQUES, Paulo, *A Salvaguarda do património Cerâmico*, in *Cidade Termal*, n.º 9, Julho 2005.

- HENRIQUES, Paulo (coord.), *Cecília de Sousa, Obra Cerâmica, 1954-2004*, Lisboa, Museu Nacional do azulejo, 2004.
- JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- JODIDIO, Philip, *Architecture Now*, Köln, Taschen, 2001.
- LEMMEN, Hans van, *Azulejos na Arquitectura*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.
- LINO, Raúl, *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Lisboa, Cotovia, 2007.
- LOPES, Flávio e CORREIA, Miguel Brito, *Património Arquitectónico e Arqueológico. Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004.
- LOUREIRO, José Carlos, *O azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1962.
- MADRIGAL, José Manuel Pagés, *Andrade revisitado. As propostas para o edifício da Fiat na rua Latino Coelho. Contexto e apontamentos*, in *A Obra Nasce*, n.º 7, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2012, pp. 49 a 55.
- MAGRI, Lucio/TAVARES, José Luís, *Arménio Losa. Cassiano Barbosa, Vila do Conde*, QuidNovi, 2011.
- MANDEL, Gabriele, *Como Reconhecer a Arte Islâmica*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- MARCONI, P., *Il restauro e il architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venecia, Marsilio Editore, 1993.
- MARTINS, Fausto S., *Azulejaria Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, 2001.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, *Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa, QuidNovi/INMC, 2011.
- MCCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Londres, Phaidon, 1999.
- MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, 1985.
- MENDES, Manuel, *(In)formar a Modernidade. Arquitecturas Portuenses, 1923-1943: Morfologias, Movimentos, Metamorfoses*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.
- MIDAN, Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'Architecture du XX.e Siècle*, Paris, Hazan/Institut Français d'Architecture, 1996.
- MONTEIRO, João Pedro, *O Azulejo no Porto*, Lisboa, Editora Estar, 2001.

- NERY, Eduardo, *Apreciação estética do Azulejo*, Lisboa, Edições Inapa, 2007.
- OSTROWER, Fayga, *Universos da Arte*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1983.
- PAIS, Alexandre Nobre, *Atmosferas de Luz. O azulejo na Arquitectura de Siza Vieira*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo/CITAR, 2018.
- PEREIRA, João Castel-Branco /VILARINHO, António Júlio (coord.), *As Idades do Azul*, Lisboa, IEFP, 1998.
- PEREIRA, João Castel-Branco (coord.), *Azulejos* (Catálogo da Exposição Euroália), Lisboa Euroália, 1991.
- PEREIRA, João Castel-Branco (et al.), *Querubim, Obra Cerâmica, Ceramic Works*, (1954-1994), Lisboa, Electa, 1994.
- PEREIRA, João Castel-Branco (org.), *Maria Keil, Azulejos*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1989.
- PEREIRA, João Castel-Branco, *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa*, Instituto Português de Museus/Zwemmer, 1995.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, *Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional*, in *Jornal dos Arquitectos*, n.º 195, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2000.
- PÉREZ GIL, Javier e CERVEIRA PINTO, Manuel, *Estación de São Bento*, in VILLALOBOS, Daniel e PÉREZ, Sara (ed.), *21 Edifícios de Arquitectura Moderna en Oporto* (pp. 43-55), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- PINTO, Luís Fernandes, *Azulejo e Arquitectura. Ensaio de um Arquitecto*, Lisboa, Getecno Lda., 1994.
- PORTELA, Miguel, *A Arte do Azulejo em Portugal nos Séculos XVII-XVIII: À (Re) descoberta dos Seus Mestres*, Artison, n.º 6, 2018.
- PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna*, Lisboa, edições 70, 1982.
- RIBEIRO, Orlando Miguel da Silva Nunes, *Mário Bonito, Vida e Obra. Um Pequeno Grande Percurso*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2008.
- RIVERA, Javier (coord.), *Congreso Internacional Sobre Restauración del Ladrillo (Sahagún, León, España)*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura/Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1999.
- ROCHA, Nuno Alexandre, *Fachada Cerâmica na Cidade das Caldas da Rainha*, in *Cidade Termal*, Ano IV, n.º 9, Caldas da Rainha, Centro Português de Design, 2005.

- SABO, Rioletta e FALCATO, Jorge Nuno, *Azulejos. Arte e História*, Lisboa, Edições Inapa, 1998.
- SANTOS, Reynaldo dos, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Editora Sul. Lda., 1957.
- SAPORITI, Teresa, *Azulejos Portugueses, Padrões do Século XX*, Lisboa, s. e., 1998.
- SEARA, Ilda e COIMBRA, Jorge, *Sine Qua Non. A Ideologia do Habitar*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1986.
- SEDLMAYR, Hans, *A Revolução da Arte Moderna*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.
- SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria Romântica. Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974.
- SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, *I Congresso Nacional de Arquitectura, Promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocínio do Governo*, Lisboa, SNA, 1948.
- SOARES, Rogério Lisandro Pereira, *Os Materiais e os Sistemas Construtivos*, Porto, UFP, 2010.
- STIERLIN, Henri, *Islão: De Bagdad a Córdoba. A Arquitectura Primitiva do Século VII ao Século XIII*, Colónia, Taschen, 1997.
- TAFURI, Manfredo, *Projecto e Utopia*, Lisboa, editorial Presença, 1985.
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, ESBAP, 1982.
- TORRES, Cláudio e MACIAS, Santiago, *O Legado Islâmico em Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.
- TORSELLO, B. P., *Che cos'è il restauro?*, Venecia, Marsilio Editore, 2005.
- TOSTÕES, Ana, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa, IPPAR-Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993.
- UNESCO, *Gestión del Patrimonio Mundial Cultural*, París, 2014.
- VASCONCELOS, Maria João, *Azulejos no Porto*, Porto, CMP (Divisão de Património Cultural), 1996.

VELOSA, Ana Luísa, (et al.), *Manual de Materiais e Técnicas Tradicionais de Assentamento de Azulejos de Fachada, Ovar*, Câmara Municipal de Ovar, 2012.

VELOSO, A. J. Barros e ALMASQUÉ, Isabel, *Azulejaria de Exterior em Portugal*, Lisboa, Inapa, 1991.

VENDRELL, Toni Cumella (et al.), *Moldear, Ensamblar, Proyectar. La Cerámica en Arquitectura*, Castellón, ASCER, 2006.

VILLALOBOS, Daniel e PÉREZ, Sara (ed.), *21 Edifícios de Arquitectura Moderna en Oporto*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

WEELLEN, Guy, *O Azulejo*, Porto, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

ZEVI, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, S. Paulo, Martins Fontes, 1978.

Documentos

CARTA DE CRACOVIA. *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*, 2000.

Carta Sobre a Conservação e Restauro dos objectos de Arte e Cultura.

PORTO VIVO, *Plano de Gestão do Centro Histórico do Porto*. Porto Vivo, SRU, 2008.

PORTO VIVO, *Plano de Gestão Centro histórico do Porto Património Mundial*, Porto Vivo, 2010.

PORTO SEMPRE – N.º 37 – Julho 2013, “Prémio SOS Azulejos para o Banco de Materiais”.

Internet (por temas)

Álvaro Siza Vieira (1933)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Álvaro_Siza_Vieira

António Luís Novais Madureira (1943)

https://pt.wikipedia.org/wiki/António_Novais_Madureira

António Sérgio Menéres (1930)

<http://arquivoatom.up.pt/index.php/antonio-meneres-2>

https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=443

https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/02/antnio-menres-d.html

<https://www.publico.pt/2017/11/19/culturaipilon/noticia/o-douro-o-rio-as-pessoas-e-sobretudo-as-casas-1791689>

Athos Bulcão (Brasil)

https://www.archdaily.com.br/br/898979/athos-bulcao-100-anos-100-dias-100-fotos?utm_medium=email&utm_source=ArchDaily%20Brasil&kth=2,522,211

https://pt.wikipedia.org/wiki/Athos_Bulcão

David Moreira da Silva (1909-2002)

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=p%c3%a1gina%20est%c3%a1tica%20gen%c3%a9rica%202171

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20david%20moreira%20da%20silva

https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Moreira_da_Silva

Eduardo Nery (1938-2013)

<https://www.wikiart.org/pt/eduardo-nerly>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Nery

Egas José Vieira (1962)

<http://www.bomsucesso.com.pt/architects/egas-josé-vieira-143216>

http://www.penart.pt/1/contemporanea_911312.html

Fernando Távara

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora

Germano Castro Pinheiro

<http://germanocastropinheiro.com/>

José Carlos Loureiro

<http://arquivoatom.up.pt/index.php/jose-carlos-loureiro>

Luís Pádua Ramos (1931-2005)

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20lu%c3%ads%20p%c3%a1dua%20ramos

https://pt.wikipedia.org/wiki/Luís_Pádua_Ramos

Luís Vassalo Rosa (1935-2018)

https://www.rtp.pt/noticias/pais/vinte-anos-expo98-entrevista-com-luis-vassalo-rosa_v1077875

Manuel Graça Dias (1953-2019)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Graça_Dias

Maria José Marques da Silva (1914-1994)

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20maria%20jos%c3%a9%20marques%20da%20silva

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Maria_José_Marques_da_Silva

Mário Bonito

https://sigarra.up.pt/up/pt/WEB_BASE.GERA_PAGINA?P_pagina=1005957

Pedro Ramalho

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20pedro%20ramalho

Sérgio Fernandez

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20s%c3%a9rgio%20fernandez

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sérgio_Fernandez

I Congresso dos Arquitectos Portugueses

MILHEIRO, Ana Vaz, Momento de ruptura com o estilo “português-suave” – I Congresso Nacional de Arquitectura foi há 50 anos”. Disponível em: <http://www.arkitectura.net>

Inquérito

https://pt.wikipedia.org/wiki/Inquérito_à_ArquitECTURA_Popular_em_Portugal

Igreja de Cortegaça

https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Santa_Marinha_de_Cortegaça

Igreja da Rua Firmeza

www.redentoristasporto.pt/a-igreja

Igreja Nova de Ramalde (S. Salvador)

<https://www.paroquiaderamalde.pt/wrdp/about/patrimonio-4/igreja-nova/>

<https://www.publico.pt/2002/06/13/local/noticia/igreja-de-s-salvador-sera-inaugurada-no-domingo-151469>

Património

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>

<https://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf>

<https://whc.unesco.org/en/list/755/>

<https://whc.unesco.org/en/list/755/>

Património Mundial da Humanidade

<https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1548-azulejos-conhecer-melhor-um-dos-mais-ricos-patrimonios-portugueses>

<http://patrimoniocultural.gov.pt/pt/news/comunicados/azulejo-portugues-candidato-patrimonio-mundial/>

Área Metropolitana do Porto

https://pt.wikipedia.org/wiki/Área_Metropolitana_do_Porto

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/10705228/>

Azulejos de Olinda - Brasil

<https://www.archdaily.com.br/br/890664/cobogos-e-azulejos-designer-mapeia-afetivamente-a-arquitetura-de-olinda?fbclid=IwAR31nZpwhWj5cHjmwJd8I0VtZMGarWMay1uSqTqO8fOXk34VqEaJENOfnf0>

SOS Azulejos

http://www.sosazulejo.com/?page_id=16

Lei 79/2017

<https://dre.pt/application/file/a/108016626>

“A arte do azulejo”

http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=16

El azulejo y su uso en arquitectura en la región de Oporto es todavía un tema poco estudiado, a pesar del cierto interés que ha despertado recientemente, especialmente desde mediados del siglo pasado. Parece, sin embargo, que los estudios realizados acaban por relacionarse principalmente con los aspectos artísticos, históricos, técnicos y formales del propio objeto cerámico, olvidando reiteradamente la relación primordial con la arquitectura. Es decir, aún no se tiene conciencia de la importancia del azulejo como un material de construcción, destacando especialmente sus características “decorativas” y sobreestimando su “escala monumental”.

Este análisis, que observa el azulejo de manera descontextualizada, resulta algo extraño ya que la arquitectura es su soporte por excelencia. Difícilmente será posible realizar un planteamiento verdaderamente completo sin tener en cuenta el objeto arquitectónico en el que se encuentra insertado. Esta cuestión puede justificarse por el hecho de que estos estudios raramente han sido hecho por arquitectos.

El azulejo, presente en la región de Oporto desde el siglo XVI, pasará a tener una preponderancia y un uso generalizado a partir de mediados del siglo XIX, especialmente como revestimiento de fachadas. Esto dará a la ciudad nuevas características de luz y color, de tal manera que hoy Oporto es conocida, incluso a nivel internacional, por sus azulejos, que son muy apreciados tanto por especialistas y estudiantes, como por turistas y visitantes. Es más, podemos afirmar que el azulejo es hoy una característica de la identidad de la ciudad, mientras que el papel y la importancia de los arquitectos se ha subestimado generalmente en cuanto a su evolución y permanencia. Sin embargo, el azulejo fue ampliamente utilizado por los arquitectos del Movimiento Moderno, continuando así como material escogido en la arquitectura contemporánea. Se podría decir que el azulejo y su relación con la arquitectura contemporánea aún no se ha estudiado lo suficiente. Un vacío que se pretende llenar.

“A arquitetura da luz, o azulejo na arquitetura contemporânea na região do Porto” es la obra derivada del trabajo que su autor, Manuel da Cerveira Pinto, realizó para su tesis doctoral, defendida en 2021 en la Universidad de Valladolid y que fue dirigida por Javier Pérez Gil.

Publicaciones del

