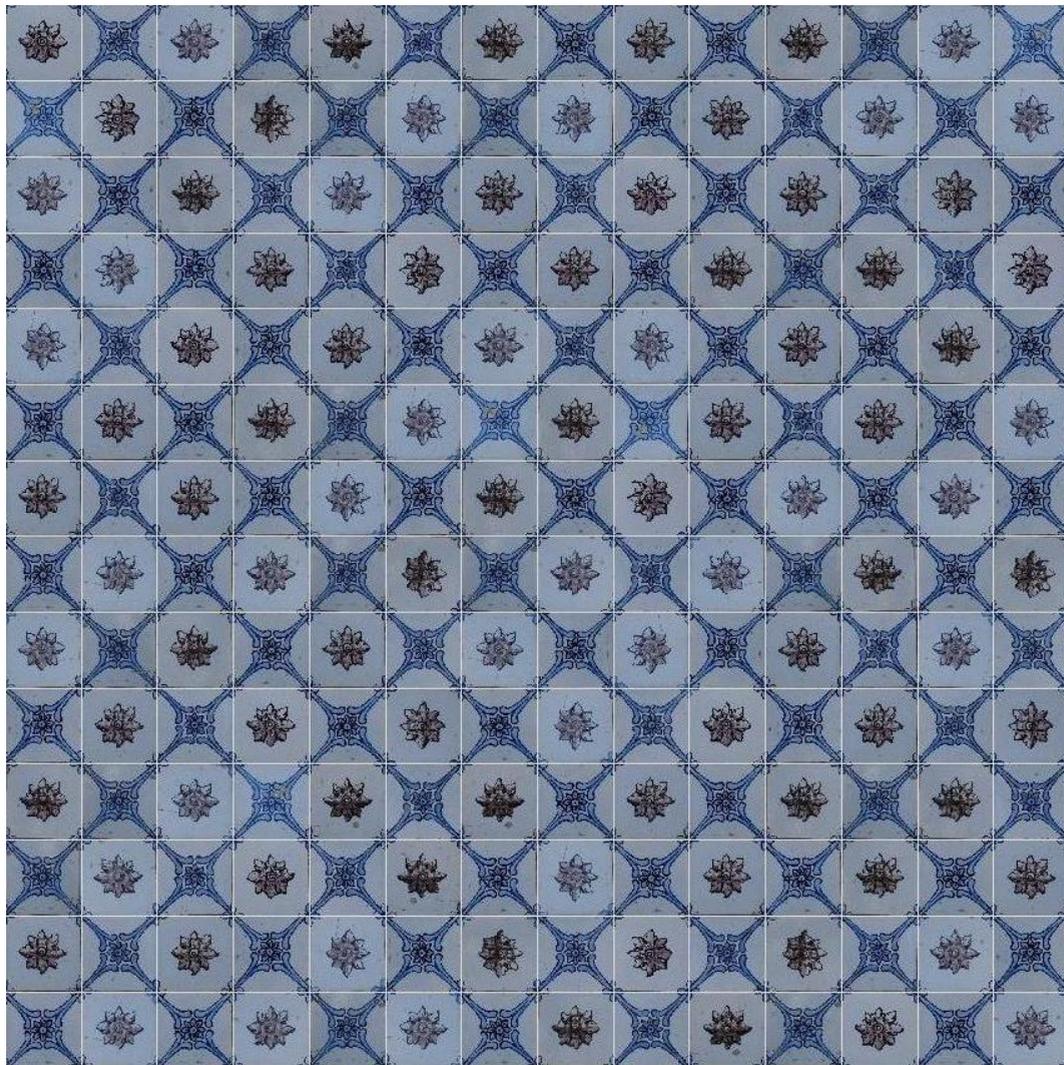


arulejo

noo

arulejo



# Azulejo não é crime!

Hugo Miguel Aguiar dos Santos

Prova final de Licenciatura em Arquitectura  
orientada pelo Prof. Dr. António Olaio

dARQ.FCT.UC

Coimbra, Setembro de 2009

em memória de meu pai

## Agradecimentos

Em primeiro, quero agradecer à Fininha e às Manas, cujo amor e dedicação tornaram este dia possível. Este trabalho é tanto meu como vosso.

Ao Prof. Dr. António Olaio por ter aceite este trabalho, um muito obrigado.

Ao Prof. Dr. António Filipe Pimentel por me ter possibilitado assistir às suas aulas de azulejaria, na Faculdade de Letras.

Aos funcionários do Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, pela simpatia com que sempre me acolheram nesta admirável instituição.

Aos amigos presentes ao longo deste processo e em tantos outros momentos, que me acompanharam nos dias de sol e de chuva. Às manas Ana e Raquel, à Catarina e à Filipa, à Larissa e à Sílvia, pelas conversas e sobretudo por serem quem são, amigas!

À Jerónima pelas dicas e ensinamentos de última hora, à Rosa pelas conversas incentivadoras e revisão de texto, e à Susana (agora distante), um obrigado mais que merecido, pela sua amizade e por nunca ter deixado de acreditar neste trabalho.

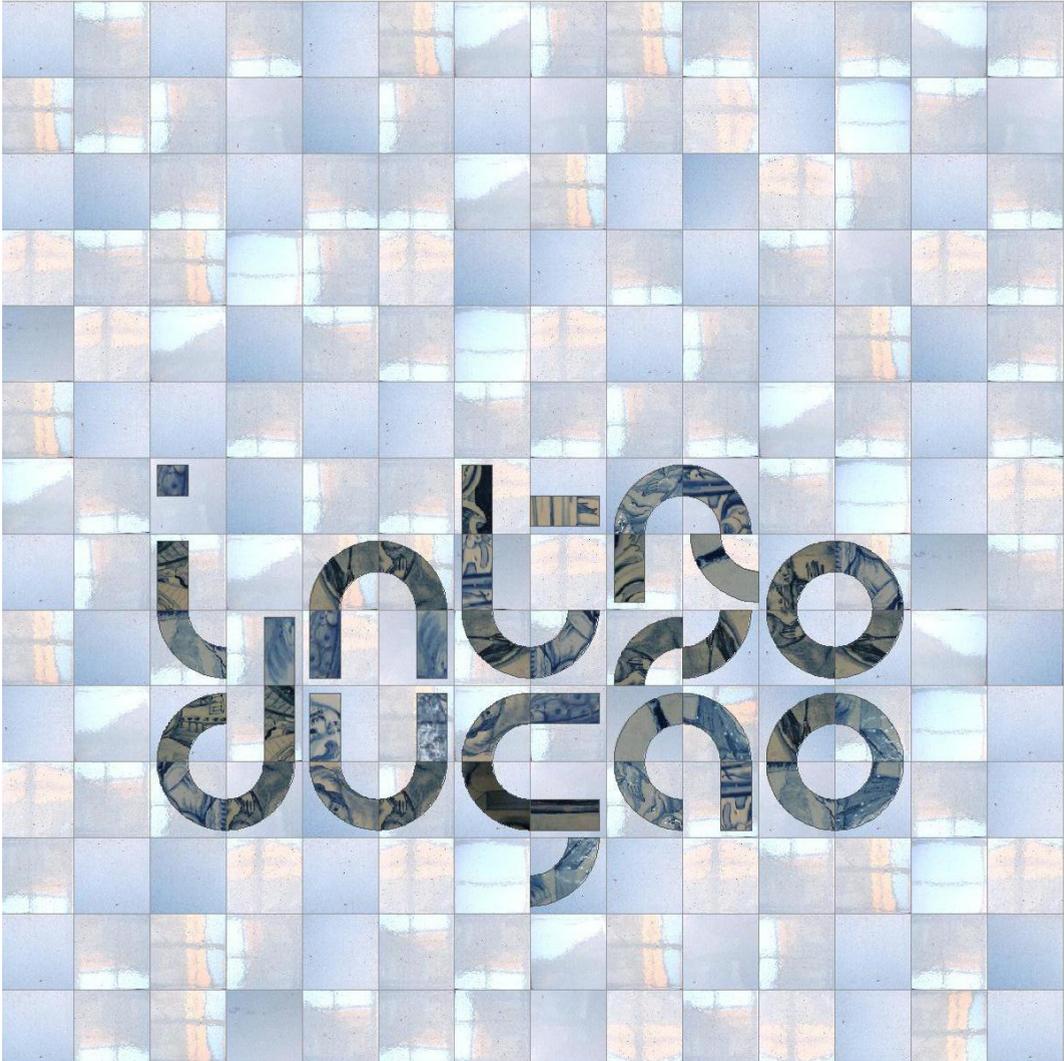
E por último, a todos aqueles que não serão citados, não por esquecimento, mas por falta de tempo. A todos, obrigado!

### Abreviaturas nas legendas

[ECF] Empresa Cerâmica do Fojo, [FA] Fábrica Aleluia, [FCC] Fábrica de Cerâmica Constância, [FCL] Fábrica Cerâmica Lusitânia, [FCR] Fábrica Cerâmica Rugo, [FCVL] Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, [FFCR] Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, [FLS] Fábrica de Louça de Sacavém, [FMC] Fundação Manuel Cargaleiro, [FSA] Fábrica Sant'Anna, [MNAz] Museu Nacional do Azulejo, [MRBP] Museu Rafael Bordalo Pinheiro, [n.d.] não datado, [OC] Oficina do Castelo, [RC] Raton Cerâmicas.

## Sumário

Introdução [9]. Primeira Parte: Do Oriente ao Ocidente [15], Da tradição islâmica à influência italiana e flamenga [20], Dos tapetes aos tecidos estampados [24], Da explosão cromática à porcelana [28], Do absolutismo azul ao terremoto da cor [32], Das fachadas seriadas às ecléticas [40], Da arquitectura ao espaço público [48]. Segunda Parte: Reflectir: azulejo liso [57], Repetir: azulejo padrão [66], Sentir: *aluzejo* ao fundo do túnel [86], Transitar: azulejo em movimento [95], Contemplar: azulejo como arte [103]. Terceira Parte: Divórcio das três artes [119], Síntese das artes? [122], Azulejofobia [125], Integração, adaptação e ruptura [127], Efeitos visuais [129], Imagem urbana [131]. Conclusão [135]. Bibliografia [139]. Fontes das figuras [161].



O azulejo constituiu um complemento perfeito da arquitectura portuguesa mais tradicional, resultante da situação geográfica de Portugal numa região de influência mediterrânica, na qual predominam a volumetria compacta, a redução das aberturas e a utilização de materiais leves ou da pedra não aparelhada no enchimento dos paramentos, contribuindo os contrastes climatéricos para a espessura e robustez das paredes e de outros elementos estruturais.

A esta arquitectura simplificada e pouco elaborada, geralmente designada por chã, correspondem interiores onde predomina a depuração estrutural e o desenvolvimento do espaço em largura, já patentes no período gótico e acentuados como no estilo manuelino, com o desenvolvimento da concepção unificada e globalizante do espaço interno, nomeadamente nas igrejas-salão de três naves construídas ao longo do século XVI. Estas tendências foram muito apoiadas com a implantação das políticas da Contra-Reforma em Portugal e a difusão dos modelos construtivos e ornamentais maneiristas, de que resultaram construções depuradas, como as igrejas de nave única. A Igreja promoveu a proliferação dos revestimentos ornamentais nas paredes, tectos e altares que, na sua concepção progressivamente cenográfica e teatral, desenvolveram um espectáculo visual cada vez mais sedutor e sumptuoso, exercendo a sua função opressora através da subjugação ou da persuasão dos sentidos.

Deste modo, ao longo do século XVI, desenvolveram-se as várias artes ornamentais que culminaram numa rica e variada eclosão nos dois séculos seguintes. O azulejo desempenhou, neste contexto, um papel decisivo, quer se assumindo como elemento ornamental único, quer pela associação coerente com as demais artes ornamentais, formando conjuntos arquitectónicos equilibrados.

Para a caracterização do azulejo português, foi essencial a sua contínua capacidade de absorver os mais variados estilos e influências, incorporando todos os elementos e motivos de um modo original.

Da tradição muçulmana, o azulejo português tomou o gosto pelas superfícies inteiramente decoradas e o conhecimento da organização geométrica das formas; da Itália, as lições técnicas de fabrico da faiança e a incorporação das composições figurativas e alegóricas maneiristas; das oficinas flamengas, a pureza dos materiais, o requinte do desenho e a especialização dos pintores; do Oriente assimilou as composições ornamentais exuberantes e fantásticas, de grande riqueza cromática, presentes em tecidos luxuosos, chitas e sedas, bem como, o esplendor e pureza do azul da porcelana chinesa.

Da arquitectura, absorveu a organização estrutural, o respeito pelos volumes e planos e a noção espacial; da geometria, o sentido de proporção e de equilíbrio, a construção ilusória da

perspectiva e da representação tridimensional do espaço fictício; da pintura ornamental de tectos, as composições não repetitivas, os ornatos barrocos e a dinâmica das formas livres dilatadas no espaço; dos livros estrangeiros, os pintores encontraram as principais fontes de inspiração para as composições figurativas: gravuras impressas de cariz mitológico.

Do Brasil, apropriou a utilização privilegiada do azulejo no revestimento de fachadas; da Revolução Industrial, as técnicas mecânicas, que acompanharam o mercado e as profundas transformações urbanas e sociais; da cultura popular, o gosto pelo decorativismo e a ingenuidade das soluções espontâneas; e da arquitectura modernista a renovação estilística e a procura de novas aplicações. Da actualidade, o azulejo adquiriu o preconceito!

Deste modo, a presente dissertação surge de uma insatisfação pessoal pela actual função do azulejo na arquitectura contemporânea portuguesa, maioritariamente, aplicado em espaços técnicos e de serviço pelas suas qualidades de resistência e higiene, e só poucas vezes assumindo um papel erudito e caracterizador da arquitectura e do espaço urbano.

A importância do azulejo na imagem urbana portuguesa, patente sobretudo nas fachadas seriadas do século XIX e princípio do XX, está hoje em perigo de desaparecimento. Não só pelo ataque desenfreado da especulação imobiliária como, também, pela tímida renovação estilística contemporânea.

Neste sentido, o campo de estudo deste trabalho cinge-se ao azulejo de exterior, de marcada presença e visibilidade urbana, capaz de acrescentar novos rumos à azulejaria e enriquecer a identidade da arquitectura e paisagem urbana nacional, num momento histórico de globalização cultural e de perda de singularidade das sociedades contemporâneas.

A única excepção faz-se às estações subterrâneas do Metropolitano de Lisboa e do Porto, pois tratando-se de espaços arquitectónicos sem visibilidade exterior, as suas fachadas são, deste modo, invertidas e constituem-se no seu interior. Por outro lado, constituem espaços públicos marcadamente urbanos e de grande fluxo, devendo ser encarados como uma forte presença no quotidiano urbano das duas metrópoles e, suficientemente, importantes para influenciar a imagem das duas cidades.

O foco no azulejo de fachada deve-se ao gosto pessoal pelos padrões seriados, por vezes o único elemento que personaliza a monotonia da arquitectura anónima dos centros urbanos portugueses, cujo meu imaginário reside, em particular, na imagem urbana de Ovar. De facto, ter nascido owarensis explica, em parte, a escolha pela investigação deste material cerâmico, entre o vasto leque de materiais de revestimento, na tentativa de adquirir bases teóricas e referências históricas úteis para uma futura prática profissional, na qual se espera que o azulejo faça parte.

Assim sendo, na primeira parte, se irá traçar a evolução do azulejo em Portugal, como forma de introdução ao tema, procurando apenas salientar os aspectos mais significativos e marcantes. Não se pretende, por isso, fazer uma história exaustiva do azulejo, até porque já existem dezenas de livros dedicados ao assunto, mas simplesmente relatar os momentos e personalidades que se consideram mais singulares das várias leituras efectuadas.

Ao contrário das obras estudadas, a evolução será efectuada, não pela descrição de cada movimento estilístico de forma individual e estática, mas sim pela condensação dos vários momentos da história em sete diferentes temas, entre tendências ou espaços que se opõem de alguma forma, respeitando, contudo, a ordem cronológica dos acontecimentos. Os títulos serão o reflexo dessa abordagem, que se pretende que seja dinâmica e sugestiva.

Na segunda parte, serão estudadas várias obras de arquitectura ou intervenções urbanas que utilizaram o azulejo como forma de expressão. As obras em análise vão desde 1949 até à actualidade, correspondendo a primeira obra à introdução do azulejo na arquitectura do Movimento Moderno, período que se considera essencial para a renovação da linguagem plástica do azulejo português. As obras mais recentes são fruto das novas tendências arquitectónicas e indicam possíveis caminhos que o azulejo poderá trilhar de forma a sair da penumbra, retomando o brilho que sempre lhe foi característico.

Os exemplos em estudo foram, sempre que possível, analisados *in loco* e pretendem ser, de certa forma, a prova de que o azulejo ainda tem lugar na arquitectura contemporânea, bastando para isso ser aplicado de forma coerente e relacionando-se, de forma adequada, com a arquitectura ou com o espaço a que se destina.

De forma a sistematizar as obras criaram-se cinco categorias diferentes, vinculadas a um verbo – *reflectir*, *repetir*, *sentir*, *transitar* e *contemplar* – que induz a uma característica de relação comum entre as obras. Cada uma das categorias não deverá ser entendida como um corpo estanque, alheio a qualquer interferência, mas antes como um instrumento de análise com o objectivo de melhor compreender os diversos conceitos que se associam às intenções expressas pelos arquitectos e artistas.

Por fim, na terceira parte, procurar-se-á fazer uma análise das relações entre a arquitectura e a arte, na tentativa de compreender as possibilidades de integração adequada da azulejaria na arquitectura. Serão também analisados os efeitos e características que o azulejo induz na arquitectura e imagem urbana.



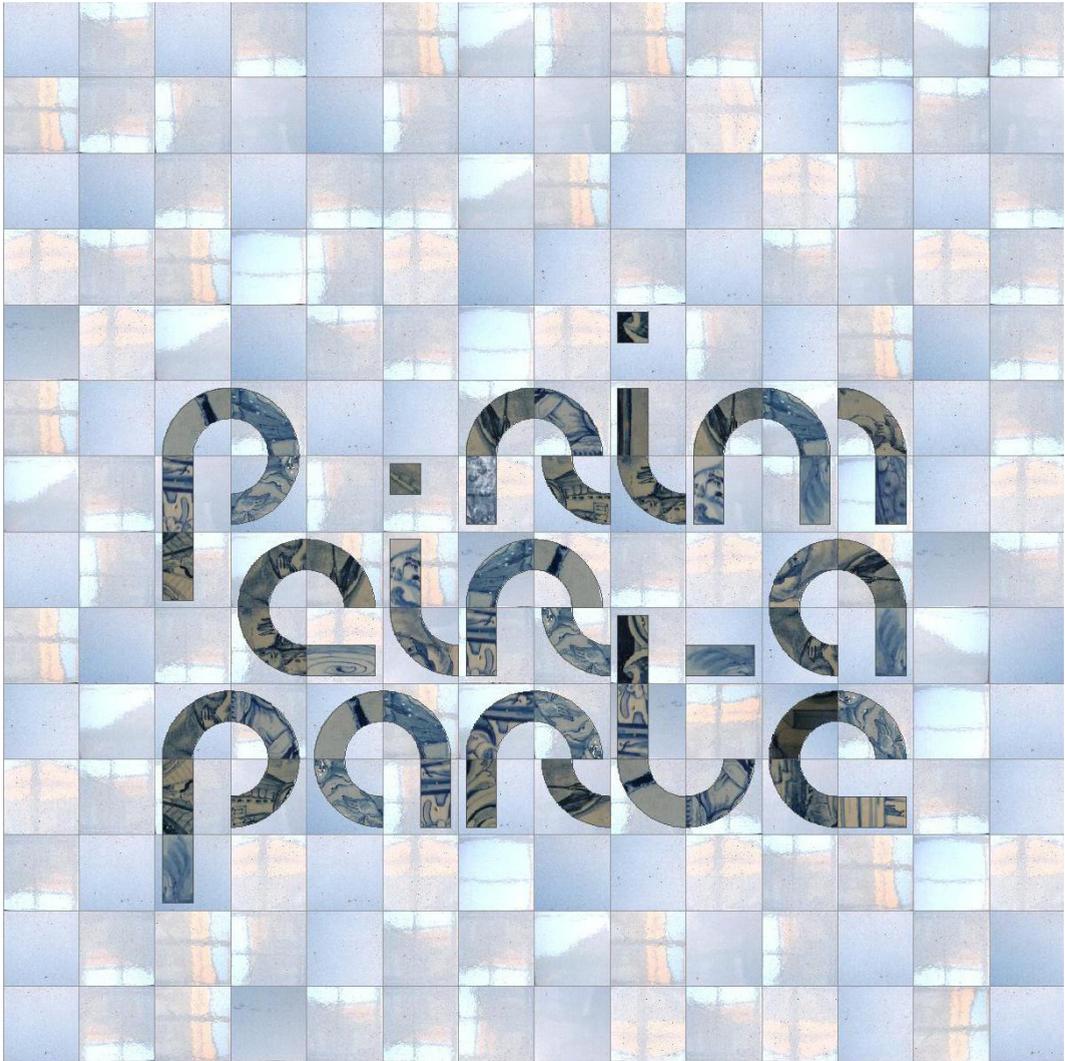




Fig. 1. Museu do Antigo Próximo Oriente, Berlim: baixo-relevo do Templo de Inanna (Uruk, c. 1413 a.C.).

## Do Oriente ao Ocidente

Mesopotâmia. Berço das primeiras civilizações. Desprovida de pedra e madeira [Upjohn, Wingert & Mahler, 1975:98], porém abençoada pela argila trazida periodicamente pelas cheias do Tigre e do Eufrates [Woermann, 1959:431]. Eis os motivos para que remontem aqui os primeiros vestígios arqueológicos de produtos cerâmicos aplicados à arquitetura – blocos de argila secos ao sol ou consolidados por processos de fogo [*Ibidem*:433]. Originalmente aplicados enquanto elementos estruturais<sup>1</sup> foram, mais tarde, dotados de efeitos relevados<sup>2</sup> que, no seu conjunto, animavam as fachadas dos monumentos. O mais antigo registo conhecido encontra-se no Museu do Antigo Próximo Oriente, em Berlim, e foi encontrado no Templo de Inanna, em Uruk (c. 1413 a.C.), durante a soberania do rei cassita da Babilónia, Karaindash [Lloyd, Müller & Martin, 1973:29].

Novas inovações foram introduzidos pelos assírios: os efeitos cromáticos, através da incorporação de terras coloridas nas massas siliciosas, e o efeito esmaltado, conseguido por polimentação das superfícies [Simões, 1990:46]. São disso exemplo os revestimentos murais do Palácio de Tukulti-Ninurta I (séc. XIII a.C.), próximo de Assur [Lloyd *et al*, 1973:31].

Contudo, foi durante os períodos neobabilónico e persa que a decoração parietal foi mais exuberante, obtida pela aplicação de placas cerâmicas pintadas e esmaltadas que se combinavam em motivos ornamentais [Woermann, 1959:462]. As várias campanhas arqueológicas<sup>3</sup>, da segunda metade do século XIX, exumaram vários exemplares notáveis, sendo de destacar os que se encontram expostos no Museu do Antigo Próximo Oriente, em Berlim, e no Museu do Louvre, em Paris.

Em Berlim, encontra-se o friso da sala do trono e a porta de Ishtar, ambos construídos na Babilónia durante o reinado de Nabucodonosor II (604-562 a.C.). A porta de Ishtar, com

1) Aplicação atribuída às culturas da Suméria e Acádia. 2) Cada tijolo era moldado antes de secar e retocado após a cozedura a fogo. Esta técnica foi, posteriormente, aperfeiçoada pelos assírios tardios e neobabilónicos. 3) As primeiras escavações foram iniciadas, em 1850, pelos ingleses Loftus (em Warka e Sehkereh) e Taylor (em Mughair e Abu Shahren). Entre 1852 e 1853, Oppert dirigiu a expedição francesa à Babilónia e, em 1954, o inglês Rawlinson escavou em Birs-Nimrud. No final de 1870, Hormuzd Rassam investigou as ruínas de Abu-Habbu e, sete anos mais tarde, De Sarzec fez descobertas em Tello. Seguiram-se as investigações de Scheil, em Sippar. A Universidade da Pensilvânia subvencionou as escavações da antiga Nippur, desde 1889, a cargo de Hilprecht, Haynes e Peters. Finalmente, sob a alçada da *Deutsche Orientgesellschaft*, Delitzsch, Koldewey e Andrae exploraram desde 1899 o campo de ruínas da Babilónia, tal como outras localidades [Woermann, 1959:433].

quatro torres e uma grande câmara rectangular, é revestida por ladrilhos vidrados policromos, adornados com leões, touros e animais míticos, na sua maioria em relevo [Lloyd *et al*, 1973:60]. No museu parisiense, estão expostos vários frisos provenientes do palácio do rei aqueménidas Dário I, em Susa, incluindo o friso conhecido como *Os Imortais* (c. 510 a.C.), no qual estão representados vários arqueiros em tons de branco, preto, cinzento e amarelo sobre fundo verde azulado [Woermann, 1959:466].

No século IX, com a chegada dos abássidas a Bagdade, surgiu na região islamizada da Pérsia um novo tipo de revestimento cerâmico de efeito colorido e esmaltado [Lopes, 2001:22]. Contudo, ainda não se tratava do processo de esmalte a fogo, que só veio a surgir mais tarde, possivelmente, por influência indirecta da China, durante as invasões mongóis dos Il-Khan, entre 1256 e 1335 [Freitas & Clode, 1984]. Assim sendo, considera-se que foi durante o século XIII que surgiu e foi aplicada de forma regular a cerâmica vidrada, cuja expansão rapidamente se fez desde o Médio Oriente até ao Norte de África.

Os revestimentos cerâmicos eram conseguidos pela aplicação de formas geométricas simples e monocromáticas agrupadas em mosaico, combinadas com tijolos não vidrados. Inicialmente, revestindo espaços exteriores como torres, fachadas e cúpulas, passaram então a adornar os interiores dos edifícios, formando revestimentos de grande expressão cromática e rítmica [Simões, 1990:46].

Durante o século XIII, os revestimentos cerâmicos adquiriam uma “verdadeira personalidade artística na Pérsia durante o califado de Bagdade, desenvolvendo-se particularmente nos centros cerâmicos de Raggés e Kashan” [Simões, 1965:249], nos quais apareceram os primeiros efeitos de reflexos metálicos. As placas cerâmicas foram também normalizadas em figuras geométricas regulares – quadrado, rectângulo, hexágono e octógono – decoradas com motivos esquemáticos florais e antropomórficos. No entanto, o esquema básico mais original destes dois centros cerâmicos foi obtido pela combinação de duas formas geométricas essenciais: a estrela de oito pontas e a cruz. Foi a partir deste esquema que derivaram os motivos geométricos de laçaria característicos da arte islâmica [Simões, 1990:46].

A técnica da cerâmica esmaltada a fogo foi introduzida na Península Ibérica pelos artífices mouros do reino muçulmano de Granada, aquando das últimas migrações almorávidas, no século XIV [Lopes, 2001:25]. Na decoração dos palácios granadinos, recorreu-se ao *alicatado*, um mosaico cerâmico formando desenhos geométricos complexos obtidos pelo corte de placas cerâmicas esmaltadas de várias cores: branco de estanho, azul de cobalto, roxo de manganês, verde de cobre, amarelo de antimónio ou de ferro, sob vidrado plumbífero. O azulejo, como



Fig. 2. Museu do Louvre, Paris: friso *Os Imortais* (c. 510 a.C.). Figs. 3-4. Museu do Antigo Próximo Oriente, Berlim: porta de Ishtar (c. 1575 a.C.). Fig. 5. Casa-Museu Frederico de Freitas, Funchal: placas cerâmicas em estrela de oito pontas e cruz (Rayy, séc. XIV-XV).



Fig. 6. Alhambra, Granada: pormenor de alicatado (séc. XIV). Fig. 7. Fragmento de azulejo de *corda seca* com laçarias mudéjares de vidro estaniífero branco, organizadas geometricamente, a separar espaços pintados a azul, verde, amarelo e preto (produção de Sevilha, final do séc. XV). Fig. 8. Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa: azulejo de *aresta* com decoração mudéjar de laçarias entrelaçadas (produção de Toledo, c. 1500). Fig. 9. Museu do Mosteiro de Alcobaça: fragmento do pavimento da Abadia Cistercense de Alcobaça (possivelmente do séc. XIII).

hoje o conhecemos, sobretudo quadrado mas também rectangular, é uma simplificação do processo *alicatado* [Simões, 1965:249]. Foi aplicado principalmente como revestimento de pavimentos seguindo, aliás, uma velha tradição românica de uso em abadias e catedrais do Norte da Europa<sup>4</sup>.

Assim sendo, pela simplificação técnica do *alicatado* surgiu, na segunda metade do século XV, o azulejo de *corda seca* e, posteriormente, o azulejo de *aresta*<sup>5</sup>. Na primeira técnica, os desenhos eram limitados por sulcos preenchidos com uma mistura de óleo de linhaça e manganês que, após cozedura, funcionavam como uma barreira que mantinha a separação das cores. Com a segunda, o isolamento das cores era obtido por arestas salientes, moldadas no próprio barro antes da cozedura [Velo & Almasqué, 1989:17].

Os azulejos executados segundo estas duas técnicas são genericamente denominados por azulejos *mudéjares* ou *hispano-mouriscos*<sup>6</sup> e foram produzidos em várias cidades da Andaluzia, destacando-se Sevilha e Málaga.



4) Em Portugal, deste tipo de ladrilhos foram encontrados vestígios na Abadia Cistercense de Alcobaça, no Castelo de Leiria e no claustro dionisiaco da Sé de Lisboa [Freitas & Clode, 1984]. 5) Em Espanha, é designado por azulejo de *cuenca*. 6) Também designados por azulejos hispano-árabes [Velo & Almasqué, 1989:17].

## Da tradição islâmica à influência italiana e flamenga

As primeiras aplicações conhecidas do azulejo em Portugal, no revestimento monumental de paredes, foram realizadas com azulejos hispano-mouriscos importados de Sevilha no princípio do século XVI [IC, 2002:13].

Após a visita do rei D. Manuel I (1495-1521) a Alhambra, em Granada, vários monumentos portugueses foram revestidos com conjuntos de azulejos. Contudo, ao contrário dos revestimentos espanhóis, compostos quase sempre por um único padrão envolvido por *cercadura*<sup>7</sup>, em Portugal, os azulejos sevilhanos aplicaram-se combinando vários tipos de padrões, cercaduras e técnicas. “Desta combinação resultaram esquemas complexos, recheados de sugestões arquitectónicas e de efeitos dinâmicos”, dos quais se destacam os azulejos sevilhanos da Sé Velha de Coimbra<sup>8</sup> e os conjuntos aplicados no Palácio Nacional de Sintra [Meco, 1985:11].

No Palácio Nacional de Sintra, cuidadas e originais combinações de *alicatados*, azulejos hispano-mouriscos e também de azulejos relevados<sup>9</sup> enchem de cor, ritmo e luz várias salas e pátios. Pavimentos e paredes, enquadramentos de portas e janelas, lareiras e o próprio frontal de altar da capela foram amplamente decorados. “A colecção deste palácio é especialmente fértil em exemplares de *corda seca*, com ornatos mudéjares, ou apresentando apenas a esfera armilar de D. Manuel” [*Ibidem*].

Deste modo, mais do que os ornatos em si, surge em Portugal um gosto mourisco pelo excesso de revestimentos decorativos dos espaços arquitectónicos, como que uma “espécie de horror ao vazio” [IC, 2002:13].

Contemporânea à azulejaria mudéjar, surgiu um outro processo de produção de azulejos com propriedades técnicas e expressivas bastante diferentes – a majólica. Foi introduzida na Andaluzia, no início do século XVI, pelo pintor italiano Francesco Niculoso<sup>10</sup>.

7) A *cercadura* é uma “guarnição simples, constituída por uma série de placas cerâmicas justapostas, limitando uma composição ou unidade visual, horizontal e longitudinal” [Fragoso, 1992:53]. 8) O interior da Sé Velha era integralmente revestido de azulejos de *aresta*, em grande parte eliminados nos restauros do princípio do século XX. Mantêm-se, ainda hoje, vários painéis impressionantes pelos jogos arquitectónicos resultantes das múltiplas combinações de ornatos. 9) Este tipo de azulejos apresenta relevo acentuado, nomeadamente, os padrões com parras e folhagem de esmalte verde e as platibandas recortadas, formadas por placas rectangulares, com ornatos góticos terminados por massarocas e elementos florais. Realizados, muito provavelmente, em Sevilha, no início do século XVI, estes azulejos revelam uma execução muito influenciada pelas terracotas relevadas e esmaltadas dos Della Robbia, combinada com processos de *corda seca* e *aresta* [Meco, 1985:12]. 10) Francesco Niculoso nasceu em Pisa e, como tal, ficou também conhecido por *Niculoso Pisano*.



Fig. 10. Sé Velha, Coimbra: azulejos de *corda seca*, na nave lateral (c. 1503).  
 Fig. 11. Palácio Nacional de Sintra: Sala das Pegas (c. 1500). Fig. 12. Palácio Nacional de Sintra: padrão de *corda seca* com motivos geométricos mudéjares, na Sala das Pegas; padrão do tipo *pé-de-galo*, no Pátio Central; e padrão de vides com parras relevadas, no Quarto de D. Sebastião, (início do séc. XVI).



12



10



13



14



16



15

Fig. 13. Museu de Évora: *Anunciação*, painel atribuído a Francesco Niculoso (início do séc. XVI), proveniente do Convento de São Bento de Castris, nos arredores de Évora. Fig. 14. Palácio dos Duques de Bragança, Vila Viçosa: painel realizado na oficina de Jan van Bogaert (Antuérpia, 1558). Fig. 15. MNAz, Lisboa: painel de Nossa Senhora da Vida (c. 1580), atribuído a Marçal de Matos. Fig. 16. Igreja de São Roque, Lisboa: revestimento da capela de São Roque, realizado por Francisco de Matos (1584).

A técnica da majólica permite uma pintura livre sem necessitar de barreiras delimitadoras, como sucede na técnica de *corda seca* e de *aresta*. Tal facto ficou a dever-se à aplicação directa dos óxidos metálicos sobre o esmalte branco, que os fixa, garantindo assim o rigor do desenho e da mancha de cor [Calado, 1986:23]. Apesar das vantagens que esta técnica oferecia e da mestria das obras do pintor italiano, a majólica e o próprio Niculoso não se conseguiram impor perante um público sevilhano com gosto pelo azulejo mudéjar [Meco, 1985:15].

Paralelamente, outros ceramistas italianos instalaram-se em Antuérpia, como Guido de Savino<sup>11</sup>, tornando a cidade num dos maiores centros de produção de majólica. As complexas composições maneiristas, que floresceram na Flandres em meados do século, como as *feronnerie*, foram aplicadas nas obras dos discípulos de Guido de Savino. Um dos mais notáveis conjuntos azulejares provenientes de Antuérpia foi produzido por Jan van Bogaert, em 1558, para o Palácio dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa [*Ibidem*].

Durante a segunda metade do século XVI, iniciou-se em Portugal a produção de azulejos em majólica, através da fixação em Lisboa de ceramistas flamengos [IC, 2002:15]. Até então, o mercado nacional consumira produtos importados de Sevilha e, mais tarde, de Talavera. Desta forma, as obras portuguesas foram fortemente influenciadas pelos modelos estéticos do maneirismo hispano-flamengo [Meco, 1985:19].

Marçal de Matos e Francisco de Matos são os ceramistas mais proeminentes deste período [IC, 2002:15]. Ao primeiro é lhe atribuído o painel de Nossa Senhora da Vida (c. 1580), que se encontra actualmente exposto no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa<sup>12</sup>. O segundo foi o autor do forro da capela de São Roque, na igreja homónima, em Lisboa, que se encontra assinado e datado de 1584. No entender de José Meco, “trata-se possivelmente da obra mais importante da azulejaria mundial da época, pela monumentalidade da composição (onde se destaca a qualidade do desenho), a cuidada integração e valorização arquitectónica e a supremacia técnica” [Meco, 1985:19].

11) Guido de Savino ficou também conhecido por *Guido Andries*. 12) O painel pertenceu à capela de Nossa Senhora da Vida, na Igreja de Santo André, em Lisboa, destruída em 1845.

## Dos tapetes aos tecidos estampados

O requinte atingido pela azulejaria maneirista portuguesa do século XVI sofreu uma alteração com a viragem do século. A sociedade e economia nacional foram fortemente marcadas pelo desastre de Alcácer Quibir, em 1578. O endividamento da nobreza, provocado pelos resgates de prisioneiros de guerra, a perda de domínios coloniais e de rotas comerciais e a anexação a Espanha (1580-1640) tiveram um reflexo profundo nas artes ornamentais. O azulejo não foi exceção [*Ibidem*:21].

Foi neste cenário instável da economia nacional que a azulejaria portuguesa traçou aquela que haveria de ser “a forma talvez mais original e mais conseguida do emprego do azulejo em Portugal” [Veloso & Almasqué, 1989:19] – os *tapetes*, assim designados “pela sua semelhança com os forros dos tecidos lavrados usados na restante Europa, em que parcialmente se inspiraram” [Meco, 1985:28].

Já anunciados no final do século XVI por alguns exemplares sevilhanos em *ponta de diamante* e pelos padrões *enxaquetados*<sup>13</sup>, os *tapetes* eram formados pela repetição de padrões policromados, normalmente em tons de branco, azul, amarelo, castanho e, por vezes, verde [Veloso & Almasqué, 1989:19]. Os padrões resultavam da combinação de um número variável de azulejos. Os mais simples eram formados por unidades de repetição de 2×2 e os mais complexos por 12×12 azulejos [Simões, 1997:17]. Os módulos menores revestiam os espaços mais reduzidos ou as partes inferiores das paredes, enquanto os módulos maiores os andares superiores e mais dilatados [Meco, 1985:30].

Os vários *tapetes* justapostos e emoldurados por cercaduras e barras, que contornavam os acidentes arquitectónicos, revestiam paredes inteiras e, por vezes, também o tecto. A sua integração na arquitectura modelava os espaços imprimindo-lhes um movimento de linhas oblíquas que entravam em tensão com as linhas horizontais e verticais da arquitectura de suporte [Veloso & Almasqué, 1989:19].

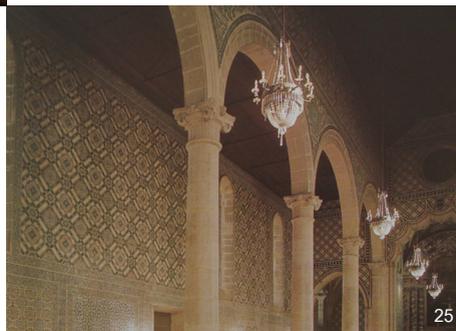
Ao contrário dos enxaquetados, que requeriam uma aplicação mais complexa e lenta, os padrões em *tapete* permitiam uma aplicação menos demorada. Desta forma, os enxaquetados

13) Os enxaquetados são “composições decorativas obtidas pela associação de azulejos, geralmente quadrado e rectangulares, de diferentes dimensões e utilizando-se duas ou mais cores. Os ritmos lineares obtidos com estas composições orientam-se na maioria dos casos, diagonalmente, conduzindo a uma leitura que contraria as linhas horizontais e verticais da arquitectura, obtendo-se, desta forma, um vigoroso efeito decorativo” [Fragoso, 1992:58]. São também conhecidos por azulejos de *caixilho* [Simões, 1997:17].

Fig. 17. Igreja de São Roque, Lisboa: revestimento do subarco, realizado em Sevilha (1596), contendo composições maneiristas e padronagem *ponta de diamante*. Fig. 18. Antigo Hospital Real, Coimbra: revestimento enxaquetado na antiga capela (c. 1600). Fig. 19. Universidade de Coimbra: revestimento de *tapete* na Capela de São Miguel, realizado por Gabriel Figueira (início do séc. XVII). Fig. 20. Ermida de São Brás, Évora: revestimento de xadrez verde e branco (1575). Fig. 21. Igreja de Jesus, Setúbal: azulejos enxaquetados no altar-mor (início do séc. XVII).



Fig. 22. Seminário de São Paulo, Almada: frontal de altar *aves e ramagens* (3.º quartel do séc. XVII). Figs. 23-24. Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra: revestimento de *tapete* na sacristia e no respectivo lavabo, sendo que este último possui, também, um revestimento enxaquetado composto, conjunto da obra realizado por Matias Fragoso (1622). Fig. 25. Igreja de Marvila, Santarém: revestimento de *tapete* nas naves (1635-1639) e enxaquetado nas paredes da cabeceira (1617).



foram gradualmente preteridos em prol dos *tapetes* [IC, 2002:17].

O sucesso destas soluções geometrizarantes está patente em inúmeras paredes revestidas de norte a sul do país. Destacam-se a Igreja de Marvila, em Santarém, e o Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, por possuírem revestimentos enxaquetados e em *tapete*.

Na Igreja de Marvila, a parede do arco triunfal, datada de 1617, possui revestimento enxaquetado em azul e branco. As naves foram profusamente decoradas com *tapetes* com módulos de repetição de 12×12, realizados entre 1635 e 1639, constituindo “o exemplo mais monumental e notável da integração da padronagem seiscentista na arquitectura” [Meco, 1985:27].

No Mosteiro de Santa Cruz foram aplicados revestimentos enxaquetados, em azul e branco, na Sala do Capítulo, nos lavabos da sacristia, na capela do claustro e no antigo refeitório. Na sacristia foi utilizado um revestimento em *tapete* (12×12), de 1622, cujo “efeito decorativo é dos mais belos, casando-se perfeitamente com a arquitectura pré-barroca da sala” [Simões, 1997:65].

Em simultâneo ao uso de revestimentos em padrão foram, também, executadas composições livres baseadas nos esquemas maneiristas dos *grotesche*<sup>14</sup>, motivos profanos da antiga Roma que o pintor Raffaello Sanzio recuperou no século XVI para decorações das *Loggie* do Vaticano. Divulgadas na Europa, em Portugal foram utilizadas no revestimento de igrejas, embora envolvendo temas religiosos [IC, 2002:19].

Dado o seu carácter fantasioso, os *grotesche* foram muito bem aceites pelo povo que diante deles tinha a possibilidade de contactar com outras culturas. Daí que os pintores de azulejos se inspirassem também em motivos exóticos, copiados de tecidos estampados orientais, nomeadamente as *chitas* provenientes da Índia [*Ibidem*]. Estas decorações, aplicadas sobretudo aos frontais de altares, ficaram conhecidas por *aves e ramagens* pois “apresentam o pano preenchido por vegetação exótica, enriquecida por deslumbrantes flores fantásticas, sobre a qual pousam vários tipos de aves, nomeadamente pavões e aves-do-paraíso, enquanto outras esvoaçam, bem como insectos” [Meco, 1985:31]. Estes motivos eram pintados com cores ricas e intensas por vezes aliados a temas ocidentais e ajustados à simbologia católica, constituindo-se assim numa das “mais interessantes evidências de transculturação nas artes decorativas portuguesas” [IC, 2002:19].

14) Estas composições foram aportuguesadas em grutesco ou brutesco [Meco, 1985:30].

## Da explosão cromática à porcelana

Durante o último quartel do século XVII, enquanto os revestimentos em padrão caíam em desuso [Veloso & Almasqué, 1989:19], iniciou-se uma renovação temática nos painéis figurativos, estimulada pela recuperação económica após a Restauração da Independência [IC, 2002:19].

A nobreza mais desafogada iniciou a construção de novos palácios, para os quais encomendou painéis com representações profanas e de carácter satírico e caricatural. As composições, conhecidas como *macacarias*, estavam carregadas de crítica mordaz à sociedade da época. O Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Lisboa, possui vários painéis aplicados, em 1669, junto à entrada da Casa de Fresco [Meco, 1985:37].

Entre 1660 e 1680, os pintores de azulejos esforçaram-se por superar o esgotamento criativo através de uma explosão cromática: aos tradicionais amarelos e azuis foram adicionados os verdes de cobre e os roxos de manganês, este último usado como contorno carregado e preenchido com as demais cores.

No final do século XVII, a pintura ornamental de tectos atingiu uma linguagem dinâmica, desenvolvida superficialmente e sem efeitos tridimensionais. A sua influência fez-se sentir na azulejaria através dos motivos ornamentais e nas composições de padrões e cercaduras, que contribuíram para a dissolução dos esquemas formais maneiristas. Por outro lado, os motivos que compunham os painéis começaram a adquirir uma movimentação quase barroca, como se observa na galilé da Capela de Santo Amaro (c. 1670-1680), em Lisboa [*Ibidem*].

Surgiu também nessa altura, a pintura a azul de cobalto sobre esmalte branco. Inicialmente, manteve o contorno a negro de manganês, apenas preenchido por aguadas azuis, para depois evoluir para o contorno a azul, permitindo uma maior maleabilidade pictural e composições mais personalizadas. Em algumas composições continuou a preponderar a temática ornamental dos tectos, como no revestimento parietal da nave da Igreja de Santa Maria (c.1680-90), em Óbidos [*Ibidem*:38].

Pouco tempo depois, a pintura a azul e branco tornou-se um fenómeno de moda entre as classes sociais dominantes, as quais encomendavam painéis holandeses de excepcional perfeição técnica e de preço relativamente acessível. Executada por artistas profissionais, de formação estética cuidada, e pintada a partir de gravuras coevas, a pintura a azul e branco não só tinha um carácter moderno como se assemelhava, na pureza da cor e do brilho, à porcelana chinesa [*Ibidem*:43]. Por outro lado, o sucesso atingido pelas obras holandesas em Portugal



26



27



28

Figs. 26-27. Palácio dos Marquês de Fronteira, Lisboa: cena de *macacarias*, entre as quais uma lição de música, no espaldar do banco lateral direito da Casa de Fresco (1669). Fig. 28. Capela de Santo Amaro, Lisboa: composições policromas de *grottesche* na gailé (c. 1670-1680), contendo uma representação de Santo Amaro e cartelas com os atributos do santo (pernas e braços). Fig. 29. Igreja de Santa Maria, Óbidos: revestimento da nave com composições pré-barrocas, em azul e branco, derivadas da pintura ornamental de tectos (c. 1680-1690).



29



30



31



32



33

Fig. 30. Palácio dos Marquês de Fronteira, Lisboa: silhares na Sala dos Painéis, pintados por Jan van Oort (c. 1670). Fig. 31. Convento da Madre de Deus, Lisboa: painéis na Capela de Santo António, pintados por Jan van Oort e Willem van der Kloet (c. 1700). Fig. 32. Igreja de Nossa Senhora dos Cardais, Lisboa: painéis com cercaduras policromas pintados por Jan van Oort (c. 1700). Fig. 33. Igreja de Nossa Senhora da Nazaré: revestimento do transepto pintado por Willem van der Kloet (c. 1709). Fig. 34. Casa do Paço, Figueira da Foz: azulejos de *figura avulsa* de Delft (final do séc. XVII).

deveu-se também ao seu esforço de aproximação ao gosto do público nacional [IC, 2002:23], como se verifica na adaptação à temática católica, apesar de na Holanda vigorar o protestantismo [Meco, 1985:41].

Dos conjuntos mais significativos destacam-se os silhares da Sala dos Painéis, no Palácio dos Marqueses de Fronteira, atribuídos à oficina de Jan Van Oort, que são os exemplares mais antigos aplicados em Portugal [*Ibidem*]. Posteriores são os painéis da nave da Igreja de Nossa Senhora dos Cardais (c.1700), em Lisboa, ainda com cercaduras policromas, pintados por Jan van Oort; os painéis da igreja do Convento da Madre de Deus<sup>15</sup> (c.1700), executados por Jan van Oort e Willem van der Kloet; e, deste último, é também o revestimento do transepto da Igreja de Nossa Senhora da Nazaré (c.1709) [MNAz, 1994].



Para além dos painéis figurativos, os holandeses fabricavam também azulejos de *figura avulsa*<sup>16</sup>, de expressão delicada e pintura miniatural [Meco, 1985:41]. Cada azulejo, representando uma cena autónoma, era produzido como peça solta sem intenções de conjunto. Em Portugal foi adaptado ao gosto nacional de revestimentos parietais, através da aplicação de pequenos ornatos nos quatro ângulos do azulejo. Desta forma era assegurada a continuidade visual entre os vários azulejos, compensado assim a falta de geometria do desenho das figuras [Nery, 2007:80].

Esta forte concorrência holandesa estimulou bastante o desenvolvimento da produção portuguesa. Os artistas nacionais viram-se forçados a alargar os seus horizontes culturais e artísticos bem para além das limitadas referências adquiridas através da pintura ornamental de tectos [Meco, 1985:43].

15) Em 1980, com a fundação do Museu Nacional do Azulejo, o convento foi escolhido para albergar a importante colecção de azulejaria nacional [Pereira, 1995:31]. 16) Na Casa do Paço, na Figueira da Foz, encontra-se a maior colecção mundial de azulejos de *figura avulsa*.

## Do absolutismo azul ao terramoto da cor

No início do século XVIII, como reacção às obras holandesas, os pintores portugueses aplicaram às suas obras uma original espontaneidade na pintura, mais liberta do contorno rigoroso do desenho e menos sujeita ao formalismo das gravuras, e uma maior criatividade nas composições, mais adaptadas aos espaços arquitectónicos [IC, 2002:25]. Este período áureo da azulejaria portuguesa, que se desenvolveu ao longo do primeiro terço de setecentos, ficou conhecido como o *Ciclo dos Mestres* [Meco, 1985:49].

O precursor deste período foi o pintor espanhol Gabriel del Barco. Fixado em Portugal desde 1669 e com actividade nos domínios da azulejaria entre 1691 e 1703 [Calado, 1986:39], Del Barco “soube conjugar eficazmente as potencialidades da decoração historiada com o dinamismo da movimentação barroca e contribuiu para que o azulejo atingisse em Portugal a sua expressão mais complexa. Continuou a renovação iniciada pelos primeiros pintores a azul e branco, enriqueceu-a consideravelmente e conferiu-lhe carácter erudito” [Meco, 1985:45].

Contemporâneos de Del Barco foram Raimundo do Couto, Manuel da Silva e o monogramista P.M.P., cada um expressou as suas características pessoais à pintura sobre azulejo, assim como António Pereira e Manuel dos Santos, que reflectiram a influência holandesa através da técnica de pintura muito dependente do desenho, embora bem adaptada à azulejaria [*Ibidem*]. Também António de Oliveira Bernardes que é, de todos os mestres, o que apresenta a obra mais vasta e notável, revelou a sua experiência em pintura de cavalete numa obra de excepcional qualidade [Calado, 1986:39]. Trabalhou apoiado por uma oficina onde se formaram os principais pintores da geração seguinte [Meco, 1985:50], entre os quais, Teotónio dos Santos, Nicolau de Freitas e seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes [Calado, 1986:43].

Durante este período, a arquitectura foi ampliada por cenas ilusórias e fantasiosas que prolongavam a sua realidade material [*Ibidem*]. O domínio das regras de representação da perspectiva em superfícies planas revelou-se, assim, fundamental, permitindo que “os painéis de azulejos desmaterializassem as paredes que revestiam, através do aumento fictício da distância visual do espaço representado; os planos desdobraram-se e subverteram os limites do espaço interno dos edifícios, a concepção das sombras e dos jogos de luz animaram a figuração” [Meco, 1985:49].

No segundo quartel do século XVIII, assistiu-se a um aumento sem precedentes do fabrico de azulejos motivado pelas necessidades sumptuárias da sociedade portuguesa durante o

Figs. 35-36. Igreja de São Lourenço de Almancil, Loulé: revestimento integral pintado por Policarpo de Oliveira Bernardes (1730). Fig. 37. Igreja das Mercês, Lisboa: revestimento de uma sala pintado por António de Oliveira Bernardes (1714). Fig. 38. Palácio Nacional de Sintra: painéis com cenas de caça, baseados em gravuras europeias, na Sala dos Brasões, pintados pelo mestre P.M.P. (c. 1720). Fig. 39. Convento dos Lóios, Arraiolos: revestimento da igreja pintado por Gabriel del Barco (1700). Fig. 40. Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa: painel representado D. João V, na Sala da Portaria, pintado por Manuel dos Santos (c. 1710).





41



42



43



44



45

Figs.41-42.Universidade deCoimbra: silhares de *albarradas* no Pátio dos Gerais (1696-1702). Fig. 43. Palácio da Mitra, Santo Antão do Tojal, Loures: revestimento da escadaria nobre com silhares de balaústres, grinaldas e uma *figura de convite* recortada (alabardeiro) no patamar, realizado por Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas (c. 1730). Fig. 44. Sé Catedral, Porto: painéis joaninos, no claustro inferior, realizado por Valentim de Almeida (1729-1931). Fig. 45. Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra: revestimento da nave com painéis joaninos de temática franciscana, produzidos em Coimbra (c.1740-1750). Destacam-se a rudeza das figuras e a hipertrofia ornamental, características típicas da azulejaria deste centro.

reinado de D. João V (1706-1750), à época enriquecida pelas grandes quantidades de ouro e diamantes provenientes do Brasil.

O aumento considerável de encomendas fomentou a utilização de composições seriadas e de motivos repetitivos como as *albarradas*<sup>17</sup>. As cenas historiadas foram perdendo destaque à medida que as molduras ganhavam importância cenográfica [IC, 2002:27]. No entanto, para o gosto barroco imperante, a extroversão e teatralidade dos elementos, as encenações faustosas e a abundância dos ornatos era suficiente [Meco, 1985:55]. Quanto aos temas, a Igreja continuava a encomendar cenas religiosas ao passo que a nobreza tinha preferência por cenas bucólicas, mitológicas, de caça ou relacionadas com o quotidiano cortesão, bem patente nas muito em voga *figuras de convite*<sup>18</sup> colocadas nas entradas [IC, 2002:27].

A *Grande Produção*<sup>19</sup> joanina foi amplamente difundida por todo o território português, nomeadamente no continente, nas ilhas Atlânticas e no Brasil. Este surto reflectiu-se na produção de Coimbra, segundo centro cerâmico nacional em importância, que forneceu o centro e norte do país com painéis densamente ornamentados. As obras mais representativas produzidas nesta cidade foram da autoria de António Vital Rifarto [Meco, 1985:61]. Pela qualidade da obra, outros dois pintores merecem ser destacados, Bartolomeu Antunes e Valentim de Almeida, ambos fixados em Lisboa.

Em meados do século XVIII, a azulejaria portuguesa foi influenciada pela gramática decorativa do estilo rococó, cuja tendência estética correspondeu ao exacerbamento das formas barrocas e ao exibicionismo sumptuoso dos últimos anos de reinado de D. João V e dos primeiros de D. José I [*Ibidem*:63].

As primeiras composições rococó, inovadoras e de notável qualidade técnica, reintroduziram a policromia no vocabulário azulejar, primeiro com discretas pinceladas a amarelo, a cortar a monotonia azul dos ornatos, e depois resolvendo os próprios efeitos decorativos. Nas molduras evidenciou-se uma preferência pelos motivos vegetais e formas orgânicas, tais como grinaldas, concheados e *asas de morcego* [*Ibidem*:64].

17) As *albarradas* são composições com vasos de flores rodeados nas laterais por golfinhos, pássaros ou *putti*, intercalados por palmitos ou outros motivos fitomórficos [Fragoso, 1992:47]. 18) As *figuras de convite* são representações setecentistas de figuras humanas, como alabardeiros, criados de librê e guerreiros, colocadas em átrios e escadarias de palácios, em atitude de receber ou acompanhar o visitante. Estão normalmente associadas a um lambrim de azulejos figurativos ou de padrão, do qual se destacam, sendo a parte superior do corpo feita com azulejos recortados. Estas figuras foram, posteriormente, aplicadas em jardins [Fragoso, 1992:61].

19) Designação pela qual este período é identificado.

Com o terramoto de 1755, a cidade de Lisboa foi grandemente destruída. No rápido esforço da reconstrução, o Marquês de Pombal incrementou a produção das unidades fabris<sup>20</sup> a fim de obter grandes quantidades de azulejos para o revestimento dos novos edifícios [Veloso & Almasqué, 1991:20]. A azulejaria deste período, pelas características próprias que desenvolveu, ficou conhecida como *pombalina*.

A padronagem foi então recuperada pela sua facilidade de produção seriada e como “meio capaz de animar uma Arquitectura que, pela urgência da reedificação, se tornara muito depurada e funcional” [IC, 2002:29]. Foi largamente aplicada em escadas, salas, corredores e cozinhas dos prédios pombalinos e, também, de muitos palácios e edifícios religiosos. Os padrões desenvolvidos caracterizam-se pela contenção de meios: “ornatos reduzidos a coloridas sugestões gráficas, realizadas espontaneamente através de pinceladas leves, com sombras sugeridas por traços mais carregados, que enriquecem de volumes discretos a planimetria das paredes” [Meco, 1985:67].

As composições ornamentais, tal como os painéis historiados – mais simples e estereotipados que os do primeiro rococó –, foram dominadas pelos concheados que se sobrepunham aos restantes elementos decorativos. A policromia desempenhou um papel importante nestes conjuntos, através das colorações carregadas ou das pinceladas subtis que compunham as cercaduras, compensado a parte figurativa dos painéis que era pintada a azul de cobalto ou roxo de manganês.

A par dos temas religiosos nas igrejas, tiveram grande divulgação os pequenos painéis ou *registos*, colocados nas fachadas dos edifícios como forma de devoção popular e de protecção contra as forças da natureza [*Ibidem*]. Registos de São Francisco de Borja foram popularizados, nessa altura, pelas qualidades protectoras do santo contra os terremotos.

Para além de Lisboa, destacou-se também a produção tardia de azulejaria rococó de Coimbra, em parte produzida nas oficinas de Manuel da Costa Briosio e de Domingos Vandelli. Sempre mais fantasiosa que a lisboeta, a produção de Coimbra caracterizou-se pela intensidade das cores, associadas frequentemente a efeitos marmoreados, pela profusão de ornatos assimétricos e pela combinação, em alguns painéis, das composições em roxo de manganês emolduradas a azul [*Ibidem*:68].

20) Devido a este fomento pombalino foram criadas duas importantes fábricas: a Real Fábrica de Faianças do Rato (1767), em Lisboa, e a Fábrica do Juncal (1770), em Porto de Mós.



46



47



48



49



50

Fig. 46. Quinta dos Azulejos, Paço do Lumiar, Lisboa: revestimento rococó do jardim (3.º quartel do séc. XVIII).  
 Fig. 47. Rua de São Marçal, Lisboa: registo numa fachada, representando entre outros, São Marçal, Nossa Senhora da Conceição e São Francisco de Borja (3.º quartel do séc. XVIII).  
 Fig. 48. MNAz, Lisboa: azulejos de padrão pombalino (c. 1760-1780).  
 Fig. 49. Colégio de São Jerónimo, Coimbra: silhar rococó na escadaira, com vasos de flores recortados, produzido em Coimbra (2.ª metade do séc. XVIII).  
 Fig. 50. Universidade de Coimbra: silhar nas escadas dos Geraís, em estilo D. José, produzido na oficina de Domingos Vandelli (2.ª metade do séc. XVIII).



Fig. 51. Palácio Nacional de Queluz, Sintra: Corredor das Mangas com azulejos de três períodos diferentes. Os painéis superiores foram realizados por Francisco Jorge da Costa (1784), evidenciando a transição do estilo rococó para o neoclássico. Na base painéis pombalinos, anteriores ao terramoto de 1755, e sobre as janelas frisos modernos da Fábrica Battistini. Fig. 52. Igreja de Santo António, Lisboa: painéis neoclássicos na sacristia, realizados por Francisco de Paula e Oliveira (c. 1800). Fig. 53. Igreja da Boa-Hora, Lisboa: revestimento neoclássico na capela do Santíssimo, realizado por Francisco Jorge da Costa (c. 1800). Figs. 54-55. Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra: silhares neoclássicos no Claustro do Silêncio, realizados por Francisco de Paula e Oliveira (c. 1800).

Ainda durante o período pombalino, a azulejaria começou a assimilar características neoclássicas, as quais se impuseram definitivamente no final do século XVIII, já sob o reinado de D. Maria I. Para tal contribuíram as influências do estilo Luís XVI, das gravuras ornamentais de Robert e James Adam, dos afrescos romanos encontrados em Pompeia e dos afrescos realizadas em Portugal por Jean Pillement [IC, 2002:31].

Os azulejos neoclássicos caracterizam-se pela leveza e frescura dos ornatos de requintada policromia e sem expressão de volume, com a exceção de discretos relevos almofadados e pilastras. As composições mais representativas apresentam “combinações livres de ramagens, grinaldas, fitas, laços, plumas e aves, associados a fundos marmoreados ou destacando-se sobre superfícies brancas” [Meco, 1985:74].

Os centros destas composições são normalmente marcados por outras composições ou medalhões monocromáticos de execução caligráfica [IC, 2002:31], que se combinam com a policromia das molduras. Estas são formadas por fitas, grinaldas onduladas, faixas rectilíneas ou placas marmoreadas, mas as mais vulgares apresentam elementos arquitectónicos, sobretudo pilastras caneladas que, por vezes, se prolongam por urnas, como em alguns painéis de Francisco de Paula e Oliveira. Contudo, o painel historiado tradicional, com a parte figurativa pintada a azul continuou a ser utilizado, especialmente em obras de Francisco Jorge da Costa [Meco, 1985:74].

Apesar do requinte cromático e da qualidade técnica da azulejaria neoclássica, a depuração ornamental anunciou o fim do azulejo enquanto material de aparato das classes dominantes do Antigo Regime. Por outro lado, os sucessivos acontecimentos históricos da primeira metade do século XIX – as invasões napoleónicas e consequente mudança da Corte para o Rio de Janeiro, a independência do Brasil e a instauração do regime liberal após prolongados conflitos – provocaram a estagnação da produção da azulejaria [Saraiva, 1984].

Durante este período conturbado, o azulejo só foi utilizado esporadicamente em obras ingénuas e de expressão rudimentar ou mantendo uma linguagem neoclássica sem renovação estilística, manifestamente tardias e decadentes. Porém, estas obras “são sobrevivências derradeiras de uma arte em extinção e singelos documentos do arreigamento popular às formas decorativas tradicionais” [Meco, 1985:74].

## Das fachadas seriadas às ecléticas

No final do século XVIII, a tímida passagem do azulejo do interior dos edifícios para o exterior dos jardins e lugares públicos portugueses, encontrou no Brasil a sua verdadeira expressão. Por terras brasileiras, os azulejos foram aplicados no exterior dos edifícios de modo a proteger as construções da erosão provocada pela forte pluviosidade e a diminuir a temperatura interior das mesmas pela reflexão do calor [Calado, 1986:76].

Quando, em 1834, foi assinado o tratado comercial entre Portugal e a ex-colónia, que estipulou a compra preferencial de louças e azulejos nacionais pelo mercado brasileiro, novas fábricas de cerâmica foram fundadas. Em Lisboa, as primeiras foram a Fábrica Constância (1836), a Viúva Lamego<sup>21</sup> (1849), a de Sacavém (1850) e a Sant'Anna (1860). No Porto, o importante surto cerâmico ocorreu devido ao capital de emigrantes que regressaram do Brasil, os quais adquiriram velhas fábricas, como a de Massarelos (c. 1830) e a de Miragaia (c. 1840), e fundaram outras, como a do Carvalhinho (1840) e a das Devezas (1865). Em Aveiro, foi importante a produção da Fábrica da Fonte Nova (1822), à qual se sucedeu a Fábrica Aleluia (1905) [Meco, 1985:76].

A retoma da produção promoveu o renascimento da azulejaria nos meados do século, em especial os *azulejos de fachada*. O azulejo saiu então da intimidade dos interiores de casas nobres e igrejas e passou a revestir, de forma criteriosa, as fachadas dos edifícios, numa moda introduzida pelos emigrantes portugueses retornados do Brasil e que, rapidamente, se generalizou à burguesia [Amorim, 1996:14].

Os revestimentos das fachadas com cores e ornatos fictícios, em profusas sugestões de riqueza e complexidade, formando conjuntos monumentais dentro das tradições da azulejaria seiscentista, são uma das manifestações mais interessantes do azulejo português. Patentes em muitas cidades e vilas do país, “estes revestimentos não constituem apenas um elemento enriquecedor da arquitectura mas essencialmente, nesta época, um contributo destacado de transformação urbana” [Meco, 1985:76].

A produção mais vulgar de Lisboa consistiu nos azulejos de padronagem semi-industrializada, através da pintura manual realizada com trincha sobre *estampilha*<sup>22</sup>, colocada na superfície esmaltada do azulejo. Ao longo do século XIX, foi produzido um grande número e variedade de azulejos estampilhados, tanto policromos como em azul e branco, com os esquemas ornamentais

21) Inicialmente, apenas designada Lamego, a fábrica apesar de fundada em 1849 só iniciou a produção em 1863. 22) Papel encerado e recortado com os desenhos que se pretendem passar para o azulejo.

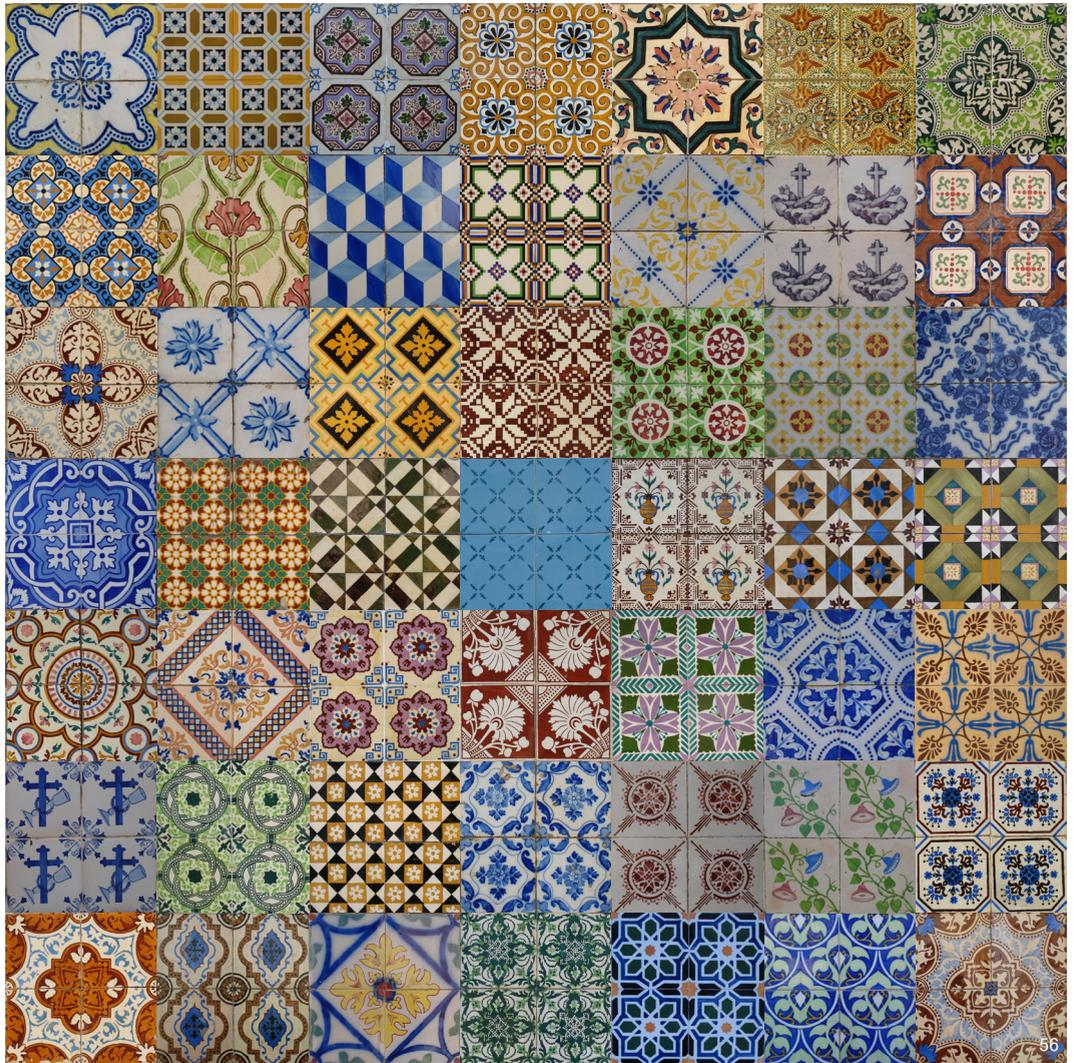
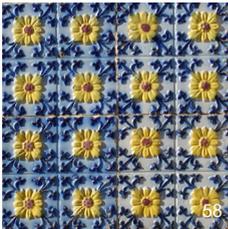


Fig. 56. (pág. anterior) Ovar: azulejos de padrão nas fachadas locais, quase todos produzidos segundo a técnica de estampilhagem.

Figs. 57-58. Ovar: azulejos de relevo (2.ª metade do séc. XIX). Fig. 59. Rua Nova da Alfândega, Porto: sequência de fachadas revestidas com azulejos de diferentes padrões e cores (2.ª metade do séc. XIX). Figs. 60-61. Rua Dr. Manuel Arala n.º 128, Ovar: azulejo padrão de estampagem mecânica aplicado numa fachada (final do séc. XIX). Fig. 62. Largo da Freiria n.º 12-13, Coimbra: painel publicitário da "Padaria Popular" (n.d.).



e motivos mais diversos e ecléticos, desde os marmoreados aos puramente geométricos, sendo os mais característicos os com motivos vegetais e florais estilizados [Amorim, 1996:60].

No Porto, os azulejos estampilhados também foram produzidos, com uma predominância dos elementos geométricos, formando padrões mais complexos e dominados por cores mais escuras [*Ibidem*:66]. Contudo, a produção portuense mais típica, em especial na Fábrica de Massarelos, consistiu na azulejaria fortemente relevada, realizada com moldes e usando geralmente uma ou duas cores associadas ao branco, revelando um gosto por fachadas com volume e contraste de luz e sombra. Esta produção foi continuada, a partir de 1868, pela Fábrica das Devezas, até ao início do século XX, geralmente com relevo menos pronunciado [Meco, 1985:79].

No final do século XIX, com a importação de técnicas de produção industrializada, de origem inglesa, a estampilhagem cedeu lugar à estampagem mecânica<sup>23</sup>, técnica “reveladora da automatização industrial crescente, visível na economia dos materiais e da paleta cromática, reduzida agora a uma só cor com variantes de tom” [Amorim, 1996:82]. Segundo o novo processo, a decoração passou a aplicar-se por estampagem sobre a camada de esmalte estanífero branco. O desenho era impresso previamente em papel, através de uma placa de zinco ou cobre gravada, e passado, por meio de uma prensa, para a *chacota*<sup>24</sup>, sobre a qual se aplicava, posteriormente, uma camada de vidro transparente. Esta inovação desenvolveu-se inicialmente no Porto, na Fábrica do Carvalhinho, com a introdução da gravura de cobre em 1853, e na moderna fábrica a vapor das Devezas [CMP, 1996. Citado por José Manuel Lopes Cordeiro].

Bastante diferente era a estampagem industrial realizada nas fábricas de Sacavém, Constância e Desterro, em que a decoração era aplicada através da impressão monocroma por ponteados sobre placas de *pó de pedra*<sup>25</sup>. De maior facilidade de produção em série, os azulejos apresentam um carácter mais utilitário, embora revelem, também, algumas preocupações decorativas. Foram largamente utilizados nas fachadas, nas entradas de prédios, nas lojas e nas zonas de serviço das habitações [Meco, 1985:79].

Apesar do preço reduzido dos azulejos seriados e da escassez de pintores ceramistas, continuou a aparecer alguma azulejaria pintada, que procurou prosseguir as tradições do azulejo artístico dos séculos anteriores. Estas tentativas integraram a linguagem eclética do século XIX e as novas utilizações para azulejo [*Ibidem*], como, por exemplo, a aplicação de anúncios e de letreiros publicitários em azulejo nos estabelecimentos comerciais [MNAz & MCL, 1995].

23) A técnica de estampagem é também conhecida por decalcomania (*transfer-prints*). 24) A *chacota* é uma “placa de barro cozido sobre a qual é aplicada o vidro”. Também denominada por biscoito [Veloso e Almasqué, 1989:106]. 25) Argila sem ferro misturada com quartzo moído [Veloso e Almasqué, 1989:106].

No terceiro quartel do século XIX, distinguiu-se o trabalho de Luís Ferreira<sup>26</sup>, que criou os painéis de azulejos mais originais da época, com vasos de flores, árvores e figuras alegóricas tratadas em *trompe l'oeil*, através de um gosto ingénuo e muito popular [Saporiti, 1993:13].

A partir deste surto figurativo e ornamental, teve início a produção romântica, nomeadamente na obra de Enrique Casanova e José Maria Pereira Júnior<sup>27</sup>, que conjugaram a linguagem romântica com enquadramentos neo-barrocos, tendência que alimentou a azulejaria historicista e nacionalista da primeira metade do século XX [Meco, 1985:79].

As fachadas de azulejo prolongaram-se pelas três primeiras décadas do século XX, num período em que diferentes correntes estéticas opostas coexistiram de forma saudável. Por um lado, as manifestações modernas, expressas na *Arte Nova* e nas *Arts Deco* e, por outro, as tradicionais, de carácter revivalista e tardo-romântico [IC, 2002:35].

A azulejaria *Arte Nova* manifestou-se com grande intensidade e “acompanhou a renovação dos hábitos sociais e desenvolvimento mundano e cosmopolita da época, cujo gosto se exprimia nas cores fortes dos azulejos, na acentuada sensualidade e plasticidade das sugestões volumétricas e na saturação dos ornatos” [Meco, 1985:83].

Algumas das expressões mais belas desta corrente encontram-se nas criações de Rafael Bordalo Pinheiro, cuja originalidade e qualidade, revelam o igual nível de produção atingido pela Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, fundada em 1884.

Entre a azulejaria, destacam-se os padrões de rãs e nenúfares em azulejos relevados policromos e os frisos também relevados e policromos de gafanhotos ou borboletas com espigas de trigo, aplicados, sobretudo, em padarias [CNCDP, 2000:19. Citado por Maria Helena Souto].

De facto, a *Arte Nova* encontrou nas lojas os locais privilegiados de aplicação, através de painéis publicitários e ornamentais bastante movimentados e de azulejos de estampagem industrial para padrões e frisos decorativos. O principal pintor foi José António Jorge Pinto, autor de numerosas composições e de painéis alegóricos para quiosques e leitarias [Meco, 1985:83].

São também comuns as fachadas com variados frisos, barras e frontões, em cores vivas, que se destacam do fundo arquitectónico e interferem na dinamização do discurso urbano, tal como os padrões realizados com azulejos ligeiramente relevados em pó de pedra e vidrados a uma ou mais cores, produzidos nas fábricas de Lisboa [Veloso & Almasqué, 2000:52].

A transformação do gosto, operada após a Primeira Grande Guerra, desenvolveu a azulejaria *Arts Deco*, que abandonou a liberdade sensual da *Arte Nova*. Todas as expressões de volume

26) Luís Ferreira ficou conhecido por *Ferreira das Tabuletas*. 27) José Maria ficou conhecido por *Pereira Cão*.

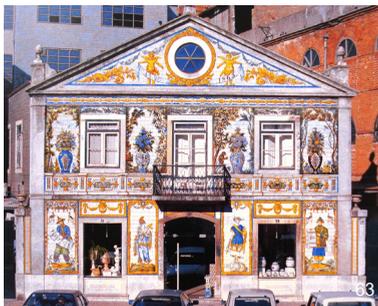
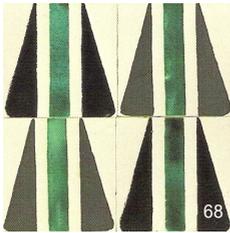


Fig. 63. FCVL, Lisboa: revestimento da fachada pintado por Luís Ferreira (FCVL, 1865). Figs. 64-65. MRBP e MNAz, Lisboa: padronagem relevada *Arte Nova* de Rafael Bordalo Pinheiro (FFCR, c. 1900). Fig. 66. Vila Papoila Magano, Ilhavo: revestimento *Arte Nova* (FA, 1933). Fig. 67. Rua dos Sapateiros n.º 155-157, Lisboa: painéis publicitários *Arte Nova* pintados por José António Jorge Pinto (1908).

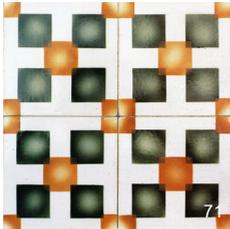




68



69



71



72



70

Fig. 68. MNAz, Lisboa: padrão *Arts Deco* de Raul Lino para a Casa do Cipreste, em Sintra (1915). Fig. 69. Igreja de Santo Ildefonso, Porto: revestimento de Jorge Colaço (1932). Fig. 70. Mercado Municipal, Vila Franca de Xira: revestimento com motivos paisagísticos e etnográficos locais, realizado por Mourinho Gomes (FLS, c. 1930). Fig. 71. Rua de São Pedro n.º 2, Póvoa de Varzim: padrão *Arts Deco* com motivos aerografados (FLS, c. 1920-1930). Fig. 72. Coleção José Meco: padrão *Arts Deco* com motivos em *tubagem* (FL, c. 1930). Fig. 73. Estação de Caminhos-de-Ferro do Pinhão, Aljô: painéis historicistas representando a paisagem local, pintados por J. Oliveira (FA, 1937).



73

foram reduzidas a elementos gráficos de construção racional, que sugerem a desmultiplicação de planos e espaços. As composições de rígido geometrismo, onde a figuração é quase nula, destacam-se quanto ao requinte técnico e à expressão formal [Lopes, 2001:96].

As principais produções *Arts Deco* foram realizadas na Fábrica de Sacavém e na Fábrica Lusitânia. A primeira recorreu à decoração *aerografada*, obtida pela pintura esbatida sobre azulejos lisos de pó de pedra, realizada à pistola, através de recortes em chapas de zinco e que permitia a sobreposição de formas geométricas [Amorim, 1996:166]. A segunda utilizou, principalmente, a técnica de *tubagem*<sup>28</sup>, através da qual produziu azulejos com desenhos geométricos de concepção depurada, definidos por finos relevos de sugestão hispano-mourisca, preenchidos por esmaltes de cores uniformes [Meco, 1985:84].

Alguns dos melhores painéis e padrões *Arts Deco* foram criados por Raul Lino para os seus projectos arquitectónicos. A sua formação académica anglo-germânica resultou num pensamento e “concepção de *arte total*, informada no espírito do *Domestic Revival*, que coloca a arquitectura e as artes decorativas numa situação de igualdade e complementaridade, garantindo a Raul Lino uma posição de entendimento do papel da azulejaria que está muito para além de meros decorativismos, e em que qualquer produção humana tem uma função útil e simbólica” [CNCDP, 2000:13. Citado por Maria Helena Souto].

Simultaneamente às manifestações *Arte Nova* e *Arts Deco*, desenvolveu-se a corrente da pintura nacionalista com obras de pendor historicista, folclórico e religioso, destinado às classes sociais mais conservadoras. Assim se expressaram os pintores Vitória Pereira, Leopoldo Battistini, Viriato Silva, Benvindo Ceia e o mais representativo de todos, Jorge Colaço [Calado, 1986:61].

Este último deixou uma vasta obra romântica de temática profundamente patriótica, tanto nas cenas típicas de hábitos e costumes provincianos, como nas composições historicistas ou mesmo na própria ilustração épica de *Os Lusíadas* [*Ibidem*]. A sua formação académica parisiense reflectiu-se na pintura de azulejos, de excelente desenho e de grande intensidade e variedade cromática, na qual procurou imitar com frequência a pintura a óleo [Meco, 1985:84].

Algumas das manifestações mais ingénuas e interessantes desta corrente encontram-se nas estações dos caminhos-de-ferro e nos mercados municipais, em painéis com temas historicistas ou em *bilhetes-postais*, representando monumentos, paisagens e motivos etnográficos regionais [*Ibidem*]. Paralelamente, foram desenvolvidos os monumentais revestimentos exteriores de algumas igrejas do Porto, em composições de temática católica [Guimarães, 1989].

28) Os azulejos realizados segundo a técnica de *tubagem* foram produzidos sob a orientação de António Costa.

## Da arquitectura ao espaço público

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, a introdução em Portugal de uma linguagem arquitectónica racionalista, que recusava a ornamentação em prol da evidência da estrutura construtiva e da pureza geométrica dos volumes, levou ao declínio do azulejo enquanto elemento decorativo.

Com a implantação do Estado Novo, António Salazar solicitou os serviços de António Ferro para criar uma imagem moderna do país adequada à política do regime. Através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) foi desenvolvida a “Política do Espírito”, que promoveu uma identidade portuguesa específica, baseada “nos valores castiços do Povo e no desenvolvimento da cultura artística dentro de um *modernismo moderado*” [CNCDP, 2000:59. Citado por Paulo Henriques].

Neste sentido, António Ferro rodeou-se dos melhores arquitectos e artistas portugueses modernos, na construção de uma nova imagem do país através de importantes presenças internacionais de Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937, na Exposição Universal de Nova Iorque e na Exposição de São Francisco, ambas em 1939, e na consagração máxima da nação que foi a Exposição do Mundo Português em Lisboa, em 1940 [*Ibidem*].

Para as exposições foram criadas algumas obras em azulejo de escala reduzida e utilizadas, principalmente, como adereços, da autoria de pintores como Lucien Donnat, Tomás de Melo, Paolo Ferreira, Carlos Botelho, Bernardo Marques e Fred Kradolfer [Meco, 1985:87].

A grande revitalização da cerâmica artística iniciou-se, em 1945, com o trabalho de Jorge Barradas na Fábrica Viúva Lamego, na qual desenvolveu um trabalho muito centrado na estilização figurativa e na procura de efeitos cerâmicos sofisticados [IC, 2002:37]. Barradas dedicou-se igualmente ao azulejo, criando uma obra vasta e aclamada “mas demasiado ambígua, abusando dos processos de cerâmica relevada e fazendo da fusão algo inconsistente da sua anterior obra moderna com uma visão tradicionalista do azulejo português” [Meco, 1985:87].

Na década seguinte e na sequência da actividade de Jorge Barradas, vários jovens artistas se interessaram pela pintura de azulejo como, por exemplo, Manuel Cargaleiro, e pela exploração da plasticidade do barro e da imprevisibilidade dos materiais e técnicas do fogo, como se constata nos trabalhos de Querubim Lapa [IC, 2002:41].

O incentivo fulcral para o renascimento do azulejo surgiu com a apresentação, por ocasião do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos em Lisboa, no ano de 1953, da exposição de



Fig. 74. FMC, Lisboa: painel *Dança* de Manuel Cargaleiro (FCVL, 1958). Fig. 75. Pavilhão de Portugal, Expo'1937, Paris: projecto de Francisco Keil do Amaral (1936-1937), com painel de azulejos intitulado *Lisbonne aux Mille Couleurs* de Paolo Ferreira (1937). Fig. 76. MNAz, Lisboa: réplica de *Lisbonne aux Mille Couleurs* (FSA, 1992). Figs. 77-78. Museu da Cidade, Lisboa: painel enxaquetado, de Querubim Lapa (c. 1991), e painel *A Virgem do Fruto* de Jorge Barradas (FCVL, c. 1950), respectivamente.



Figs. 79-81. MEC, Rio de Janeiro: projecto de Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado Moreira (1937-1943), com intervenção compositiva de Cândido Portinari, executada por Paulo Rossi Osir (Osirarte, 1941-1945). Figs. 82-83. Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte: projecto de Oscar Niemeyer (1944), com intervenção compositiva de Cândido Portinari, realizada por Paulo Rossi Osir, Mário Zanini e E. L. Germek (Osirarte, 1944). Fig. 84. Casa sobre o mar, Porto: projecto final de curso, com superfícies azulejadas em azul e branco, realizado por Fernando Távora (1950).

Arquitectura Brasileira Contemporânea [CNCDP, 2000:73. Citado por Paulo Henriques] onde se mostraram obras como o Ministério da Educação e Saúde (MEC)<sup>29</sup>, no Rio de Janeiro, com projecto<sup>30</sup> de Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado Moreira, entre 1937 e 1943, e a Igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, com projecto de Oscar Niemeyer, de 1944 [Cavalcanti, 2001].

Os dois edifícios foram revestidos com grandes painéis de azulejo em azul e branco, desenhados por Cândido Portinari e produzidos na Osiarte, em São Paulo. No Rio de Janeiro, as composições incluem motivos abstractos que intersectam padrões e azulejos de *figura avulsa*, enquanto em Belo Horizonte, foram representadas cenas da vida do santo sobre um fundo também com padrões e elementos abstractos [Burlamaqui, 1996:39].

O papel inovador que os arquitectos e artistas brasileiros conferiram ao azulejo moderno despertou o interesse de alguns arquitectos portugueses, do qual se destacou Francisco Keil do Amaral, que compreendeu as possibilidades estéticas da integração do azulejo na arquitectura moderna que procurava implantar em Portugal. A integração do azulejo na arquitectura foi, também, muito incentivada por outros arquitectos, como Fernando Távora e José Carlos Loureiro, no Porto [Meco, 1985:87].

Deste modo, a partir da década de 1950, para muitos dos edifícios e espaços urbanos projectados pela nova geração de arquitectos, foram solicitados a intervir jovens artistas plásticos como Almada Negreiros, Júlio Santos, Júlio Resende, Júlio Pomar, Alice Jorge, Rolando



29) Actualmente designado por Palácio Gustavo Capanema. 30) O projecto foi realizado sob consultoria de Le Corbusier.

Sá Nogueira, Rogério Ribeiro, Hans Stäel, Cecília de Sousa, Maria Manuela Madureira, entre tantos outros [IC, 2002:39].

Com o crescimento urbano foram desenvolvidos novos equipamentos como o Metropolitano de Lisboa, cujas estações, até 1972, foram revestidas com composições segundo projectos desenhados por Maria Keil, numa linguagem principalmente abstracta, conciliando a modernidade com o gosto tradicional por revestimentos azulejados envolventes e totais. Nas sucessivas campanhas de expansão do Metropolitano, o azulejo voltou a ser aplicado de forma monumental por artistas plásticos como Vieira da Silva, Eduardo Nery, Menez, Jorge Martins e por outros tantos nomes já referidos e por muitos mais que ficarão por mencionar.

Ainda antes do final da década de 1970, a produção começou, progressivamente, a descaracterizar-se, “revelando sintomas aflitivos de mediocridade ou de incompreensão da força expressiva dos materiais cerâmicos, fomentadas pelo abastardamento especulativo da construção actual” e pela fraca qualidade da produção industrial. A obra dos artistas referidos, entre outros, foi o único exemplo de resistência artística e profissional, só esporadicamente apoiada pelas entidades oficiais em obras de revestimento de grandes infra-estruturas e espaço públicos [Meco, 1985:90].

No final do milénio, o azulejo voltou a ser alvo de interesse por parte de artistas plásticos como Luís Camacho, Leonel Moura, Pedro Cabrita Reis, Pedro Casqueiro, Ilda David, Fernanda Fragateiro, Bela Silva e Lourdes Castro, que intervieram em espaços públicos, alguns dos quais para eventos de grande divulgação internacional como a Exposição Mundial de Lisboa de 1998.





Fig. 85. Agência Portagem do Montepio Geral, Coimbra: projecto de Guedes Cruz e Atelier do Monte, com intervenção plástica de Eduardo Nery (FCVL, 1999). Figs. 86-87. Casa da Música, Porto: projecto de Rem Koolhaas e Ellen van Loon (1999-2005), com azulejos na sala Renascença e Vip (FCVL). Fig. 88. Câmara Municipal, Matosinhos: projecto de Alcino Soutinho (1981-1987), com azulejos lisos e em meia-cana no interior (Monogrés, 1987). Fig. 89. Estação de Metropolitano de Chelas, Lisboa: projecto de Ana Nascimento, com intervenção plástica de Jorge Martins (FCVL, 1998). Fig. 90. Parque das Nações, Lisboa: mural azulejado intitulado *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis* de Ilda David (OC, 1998).

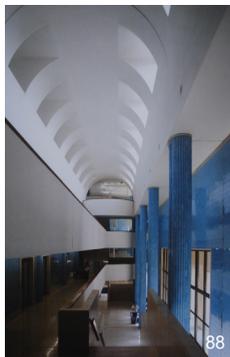






Fig. 1. SAAL – Bouça, Cooperativa Águas Férreas, Porto (2.ª fase: 2000-2006), Arqs. Álvaro Siza e António Madureira: fachada da Rua da Boavista com azulejos com as cores da bandeira nacional. Fig. 2. Av. do Brasil n.º 112-132, Lisboa (1954-1963), Arq. Jorge Segurado: vista da Rua Aprígio Mafra. Fig. 3. Complexo Residencial da Boavista, Porto (1991-1998), Arqs. Álvaro Siza e António Madureira: fachada da Rua de José Gomes Ferreira.



## Reflectir: azulejo liso

Nos casos mais elementares, os revestimentos azulejados são constituídos por azulejos lisos, formando superfícies uniformemente coloridas, com vantagem sobre o reboco pintado, uma vez que não se degradam com a mesma rapidez, sob a acção da poluição e dos elementos atmosféricos. Por outro lado, a coloração conseguida com azulejos é muito mais rica do que a obtida com uma tinta de cor idêntica, pois os brilhos e efeitos de reflexão do vidro azulejar conferem, a qualquer edifício, uma grande variação luminosa e cromática ao longo do dia.

As variações luminosas e cromáticas dependem ainda, em grande medida, da maior ou menor quantidade de matéria opacificante utilizada no vidro [Nery, 1991:40]. Estas marcações de luz e cor próprias do azulejo são um motivo de enriquecimento arquitectónico capaz de transformar uma monótona parede numa superfície plena de reflexos e tons variados.

Em 1958, o arquitecto Jorge Segurado apercebendo-se destas qualidades revestiu integralmente os oito blocos de apartamentos que projectou para a Avenida do Brasil, em Lisboa, “com um alegre e trepidante azulejo de cor amarelo-vivo” [Tostões, 1997:74]. Na memória descritiva do projecto Jorge Segurado referiu que “os paramentos exteriores serão revestidos a material cerâmico, substituindo vantajosamente o reboco habitual” [Pinto, 1994:40. Citado por Jorge Segurado]. Após meio século, os revestimentos encontram-se em bom estado de conservação garantindo, ainda hoje, os propósitos da sua aplicação: protecção, cor e brilho.

Infelizmente, poucos são os arquitectos contemporâneos que tiram partido destas propriedades inerentes a uma simples superfície de quadrados lisos. A proliferação das superfícies rebocadas e pintadas de branco, em parte, tem contribuído para a falta de cor e brilho das fachadas portuguesas da actualidade. Nada contra essa opção, quando utilizada sem maneirismos. Afinal o branco é tradicional, mas o azulejo também!

É interessante notar que Álvaro Siza, o arquitecto que o nosso imaginário associa de imediato aos volumes brancos, que tão bem sabe projectar e que muitos tentam imitar (mas sem os mesmos resultados), seja um dos poucos a utilizar nas suas obras revestimentos azulejados. Esperemos que mais arquitectos sigam o bom exemplo do mestre. Desde o Complexo Residencial da Boavista até aos Terraços de Bragança, vários projectos do arquitecto foram revestidos com azulejo, conciliando a linguagem contemporânea às técnicas tradicionais da azulejaria.

No Complexo Residencial da Boavista, no Porto, realizado em parceria com o arquitecto António Madureira, entre 1991 e 1998, as fachadas expostas sensivelmente a norte e poente foram

revestidas quase na totalidade com azulejos brancos, após um embasamento de pedra que marca o piso térreo comercial [El Croquis, 1999]. Ao final da tarde, ambas as fachadas ficam expostas à luz solar, produzindo intensos efeitos de reflexão, sendo particularmente surpreendentes os obtidos na fachada norte, devido às suaves concavidades que a caracterizam. O revestimento azulejado é interrompido por barras alinhadas com os parapeitos das janelas e a modulação das superfícies foi cuidadosamente estudada, de modo a que nenhum azulejo fosse truncado, revelando um grande domínio da malha azulejar.

O mesmo se sucede nos Terraços de Bragança, em Lisboa, concluído em 2004. O complexo de habitação, serviços e comércio ocupa um lote entre a Rua António Machado Cardoso e a Rua do Alecrim, entre as quais se encontram as ruínas da Muralha Fernandina. Os cinco edifícios, que se desenvolvem a diferentes cotas, foram revestidos com pedra lioz e azulejos de diferentes cores: cinzento, azul, branco e amarelo. O azulejo foi aplicado nos pisos habitacionais e a pedra nos restantes dois programas, sendo que, nos dois edifícios exclusivamente habitacionais confinantes com a Rua António Machado Cardoso, a pedra foi aplicada também como embasamento até ao nível do primeiro piso [Castanheira, 2007:34. Citado por Álvaro Siza].

O azulejo e a pedra, tal como, as proporções dos volumes, os ritmos e dimensões das aberturas e as varandas corridas, são a reinterpretação contemporânea de Álvaro Siza dos edifícios pré-existentes, mantendo assim uma leitura continuada das ruas pela reinvenção da história local. Esta “preocupação de criar um diálogo com a envolvente, e de encontrar aí as razões primeiras para a definição do projecto” [Ibidem], com particular cuidado de preservação e integração museológica das ruínas no espaço do logradouro, fazem deste projecto um exemplo admirável de construção do presente sem renegação do passado.

Para o Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial de Lisboa de 1998, Álvaro Siza aliou, também, os revestimentos de pedra e de azulejo nos pórticos de betão armado que definem a praça cerimonial [El Croquis, 1999], numa clara demonstração de dois materiais tradicionais que os portugueses dominam, de forma exemplar, desde há séculos. Os azulejos foram aplicados em três cores: branco e vermelho nas superfícies voltadas para a praça e verde no lado exterior, em alusão à bandeira nacional. Os reflexos luminosos do revestimento a vermelho contribuem para uma melhor iluminação da praça e acentuam a sensação de leveza da *pala*.

Dois anos mais tarde, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura associaram à pedra e ao azulejo um original revestimento de cortiça no Pavilhão de Portugal<sup>1</sup> na Exposição Universal de

1) Após a conclusão da exposição universal, o pavilhão pré-fabricado foi transportado para o Parque Verde do Mondego, em Coimbra, tendo sido rebaptizado de Pavilhão Centro de Portugal.



4a



4b



4c

Figs. 4. Terraços de Bragança, Lisboa (1992-2004), Arq. Álvaro Siza, (FCVL, 2003): a) Rua do Alecrim; bc) logradouro. Figs. 5. Pavilhão de Portugal na Expo'98, Lisboa (1995-1998), Arq. Álvaro Siza, (FCVL, 1998): a) praça cerimonial; b) pórtico do lado poente. Fig. 6. Pavilhão de Portugal na Expo 2000, Hanôver (1999-2000), Arqs. Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, (FCVL, 2000).



5a



5b



6

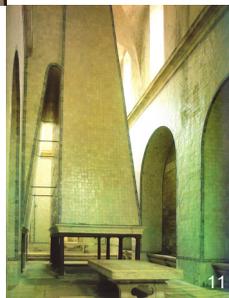


Fig. 7. Estação Metro Baixa-Chiado, Lisboa (1992-1998), Arq. Álvaro Siza, (FCVL, 1997).  
Fig. 8. Rua Dr. José Falcão n.º 272, Ovar: fachada com azulejos biselados verdes (final do séc. XIX - princípio do séc. XX).  
Figs. 9. Estação Metro São Bento, Porto (1997-2006), Arq. Álvaro Siza. Figs. 10. Institut Franco-Portugais, Lisboa, Arqs. Jean Pierre-Buffi e Gonçalo Byrne, intervenção plástica de Manuel Cargaleiro (FCVL, 1983).  
Fig. 11. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: revestimento da cozinha com azulejos de diferentes tons de esmalte e ondulação superficial da chacota, devido à cozedura artesanal (1752).

Hanôver de 2000. A escolha de materiais baseou-se na premissa ecológica da exposição e no desejo de conciliar modernidade e tradição: a pedra lioz foi aplicada na fachada principal, representando o calcário branco e luminoso de Lisboa; os azulejos foram aplicados na fachadas do pátio, formando superfícies em azul e amarelo, numa evocação à azulejaria e talha dourada do período barroco; e a cortiça negra envernizada para revestir as demais superfícies da estrutura de aço pré-fabricada, constituindo uma nova possibilidade para a indústria do tradicional material [<http://www.hannover2000.mct.pt/>, consulta: 14 Julho 2009].

A vontade de manter viva a tradição azulejar está também patente nas duas estações de metropolitano que Álvaro Siza projectou para Lisboa e Porto. Em Lisboa, na Estação Baixa-Chiado foram retomados os azulejos biselados rectangulares, muito difundidos durante o final do século XIX e princípio do XX, de cor branca à semelhança de muitas estações antigas do Metropolitano de Paris [Nery, 2007:18].

No Porto, a Estação São Bento foi revestida com azulejos brancos tal como a maioria das estações do metropolitano portuense. No entanto, nesta estação os azulejos têm uma outra alma. As diferentes matizes do vidrado, com grande poder de reflexão, formam um revestimento extremamente elaborado, que recria efeitos semelhantes aos que se podem observar nas cozinhas do Palácio Nacional de Sintra e do Mosteiro de Alcobaça. Por outro lado, os azulejos possuem desenhos do próprio Álvaro Siza que, com grandes traços a negro, definiu os contornos das pontes sobre o Douro. Pequenas cenas, vagamente figurativas, foram também esboçadas em alguns azulejos convexos que revestem os elegantes pilares cilíndricos do *mezzanino* alto [Castanheira, 2007:298].

A riqueza da textura dos azulejos de São Bento, que seguem a tradição dos azulejos brancos antigos, demonstra o quanto a azulejaria contemporânea perdeu ao produzir azulejos normalizados, todos perfeitamente iguais, sem a menor oscilação de cor e brilho. A constatação deste facto, levou também o arquitecto Jean-Pierre Buffi, com a colaboração de Gonçalo Byrne, a convidar Manuel Cargaleiro para criar azulejos brancos com diferentes matizes para as fachadas do Institut Franco-Portugais, em Lisboa. As fachadas do edifício, concluído em 1984, revelam um excelente efeito cromático de claro-escuro e um respeito absoluto pela malha quadrangular, não se verificando um único corte de azulejo em qualquer das duas fachadas. Trata-se de um edifício de “concepção global com rigores de pormenores construtivos indispensáveis em qualquer obra de mérito” [Ferreira, 1998:83. Citado por Luís Fernandes Pinto].

Nos mesmos parâmetros, Manuel Cargaleiro produziu, em 1956, o revestimento azulejado da fachada da Igreja de Santo António de Moscavide, em Loures, projectada pelos arquitectos

António Freitas Leal e João de Almeida. A obra é fruto do MRAR<sup>2</sup> – Movimento para a Renovação da Arte Religiosa – formado por católicos progressistas, que implementaram a integração moderna das diferentes artes nos espaços religiosos. A composição, inserida na fachada do corpo saliente em consola, baseia-se na própria dimensão da unidade do azulejo, numa alternância entre barras escuras horizontais de dois diferentes tamanhos, que se destacam contra um fundo claro. A disposição das barras enquadra, discretamente, as pontuais aberturas da parede. Os azulejos, numa paleta de azuis e brancos, “oferecem uma infinidade de tons, revelando assim a subtil riqueza visual da matéria, afastada de qualquer ostentação figurativa e autoral, pela singularidade rara da manufactura” [Nunes, 2005:25. Citado por Paulo Henriques].

Com apenas duas cores foi revestido o volume cilíndrico do Edifício Simopre, projectado pelo *Trio Maravilha*<sup>3</sup> em parceria com Jorge Silva e Francisco Sequeira [Tostões, 2008:30]. O volume foi tratado com faixas horizontais largas, em branco e azul-escuro, que enfatizam a sua curvatura. Apesar da simplicidade da intervenção, concebida pelo pintor António Mendes, os ritmos de alternância entre as duas cores permitem uma boa leitura do volume à distância e funcionam como um bom ponto de referência [Nery, 2007:120].

A maioria das composições azulejadas de Eduardo Nery parte, também, da geometria elementar do quadrado, como se pode testemunhar em várias das suas intervenções arquitectónicas. Para a Fábrica da Sociedade Central de Cervejas e Bebidas (Centralcer), em Vialonga, projectada em 1965 pelo arquitecto Eduardo Iglésias [Afonso, 2006:171], Eduardo Nery criou uma composição com bandas horizontais e verticais que constroem gradações e rupturas entre zonas de luz e sombra e entre diferentes cores e tons. Deste modo, a partir de “mecanismos ópticos o plano da parede foi modelado virtualmente, sugerindo avanços e recuos, tensões contrastadas e geradoras de movimentos da superfície do painel”. O painel aplicado em 1968 acabou por ser removido no ano seguinte, dada a incompatibilidade técnica entre os azulejos, o suporte arquitectónico e o material de assentamento na parede, sendo substituído por outro de módulos metálicos com relevos geométricos [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:79].

Em 1995, Eduardo Nery ficou encarregue do tratamento de uma empena cega lateral à entrada principal do edifício da Associação Nacional das Farmácias, em Lisboa, obra do arquitecto Manuel Martins Garrido. A composição<sup>4</sup> que elaborou simula uma fachada de três pisos com nove

2) O MRAR foi fundado em 1952 e era constituído pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira, Lino Pimentel e João de Almeida e pelos pintores José Escada, Madalena Cabral e Manuel Cargaleiro, entre outras personalidades.

3) O *Trio Maravilha* era formado pelos arquitectos Carlos Tojal, Carlos Roxo e Manuel Moreira. 4) Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria 1995, atribuído pela Câmara Municipal de Lisboa.

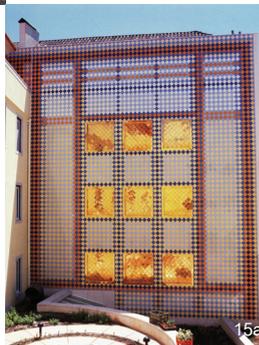


Fig. 12. Igreja de Santo António de Moscavide, Loures (1955-1956), Arqs. António Freitas Leal e João de Almeida, intervenção plástica de Manuel Cargaleiro (FCVL, 1956). Figs. 13. Edifício Simopre, Lisboa (1972-1976), Arqs. Carlos Tojal, Carlos Roxo, Manuel Moreira, Jorge Silva e Francisco Sequeira, intervenção plástica de António Mendes (FCC). Fig. 14. Centralcer, Vialonga, Vila Franca de Xira (1965-1968), Arq. Eduardo Iglésias, intervenção plástica de Eduardo Nery (FCC, 1966-1968). Figs. 15. Associação Nacional das Farmácias, Lisboa, Arq. Manuel Martins Garrido, com intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery (FA, 1995-1996).



Figs. 16. Jardim na margem do Rio Trancão, Sacavém, Loures, HP – Hidrotécnica Portuguesa, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery (FCVL, 1998).  
Figs. 17. Silo Automóvel Calçada do Combro, Lisboa (2003-2005), Arqs. João Appleton e Isabel Domingos. Figs. 18. Incubadora de Empresas, Vila Verde (2006-2008), Arqs. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

janelas e regradas por pilastras e vigas. O revestimento foi aplicado a meia esquadria e os planos foram organizados por diferentes cores, sendo que as janelas foram revestidas com azulejos de brilho metálico dourado. O desenho rigoroso da composição e a proporção equilibrada cuidada entre os vários elementos elevaram a empena cega ao estatuto de falsa fachada.

De facto, as ilusões ópticas são uma constante na obra de Eduardo Nery, quer se trate de azulejaria, tapeçaria, pintura ou tantas outras disciplinas com que o arquitecto-artista trabalha. Nos revestimentos que criou para vários muros, escadas e canteiros num espaço público na margem do Rio Trancão, em Sacavém, os mecanismos *Op* estão novamente presentes.

As extensas composições, que se desenvolvem ao longo dos muros, formam um contínuo de cores em constante mutação, que funcionam como fundo de uma estrutura regradada de azulejos individuais que se sobrepõem com cores contrastantes. O quadrado do azulejo, sempre em cores lisas, é mais uma vez a unidade que rege a intervenção, de onde emergem, em pontos estratégicos do espaço, animais marinhos que proporcionam uma “leitura desta composição em atmosfera aquática fluida” [*Ibidem*:205]. A diversidade cromática conseguida pelo uso de azulejos lisos, pontualmente interrompida com azulejos figurativos, cria uma atmosfera luminosa capaz de atenuar a imagem poluída do Rio Trancão.

Já neste século, foram realizadas duas obras com revestimentos azulejados muito simples, porém bastante eficazes nos seus objectivos e suficientemente marcantes para caracterizarem a arquitectura: a primeira pelo poder de reflexão da luz e a segunda pelos efeitos visuais de uma vibrante composição bicolor.

Os arquitectos João Appleton e Isabel Domingos exploraram os poderes de reflexão do azulejo artesanal na fachada do Silo Automóvel Calçada do Combro, em Lisboa. O revestimento foi, premeditadamente, colocado de forma irregular no sentido de acentuar os efeitos de reflexão, desmultiplicando as lâminas verticais da fachada. O azulejo azul de vidro brilhante “confere à fachada uma qualidade mutante ao longo do dia e de acordo com o clima. De manhã e ao entardecer torna-se acobreada e reverberante. À noite é quase branca. Em dias de chuva é cinzenta e em dias de sol é azul” [*Arquitectura Ibérica*, 2006:46].

Em Vila Verde, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira criaram uma imagem assumidamente marcante para a Incubadora de Empresas, sediada num local sem referências visuais. O edifício de dois pisos, desenvolvido em duas alas unidas numa espécie de L, foi totalmente revestido com “azulejos, nas cores branco e azul forte, colocados em xadrez e contrafiados de modo a provocarem um sugestivo efeito óptico que caracterizará o conjunto, criando-lhe uma imagem forte e misteriosa que um grande letreiro, depois, descodificará” [*Arq./a.*, 2009:52].

## Repetir: azulejo padrão

Segundo Eduardo Nery, em azulejaria, o conceito padrão “encontra-se intimamente ligado ao da repetição de um motivo gráfico ou pictórico, organizado segundo eixos de simetria ou de outros esquemas estruturantes, quase sempre de raiz geométrica, mesmo quando os motivos ornamentais se inspiram na natureza” [Saporiti, 1998:198. Citado por Eduardo Nery].

A malha azulejar forma, por si só, um padrão gerado pelas juntas resultantes entre cada módulo, normalmente quadrangular. Daí que os motivos de padrão aplicados ao azulejo se apoiem, preferencialmente, na geometria do quadrado, tendo por base a subdivisão interna proporcionada pelos seus quatro lados e vértices, pelas medianas, diagonais e respectivo centro e, também, pelas relações que estabelece com outras formas geométricas.

Contudo, existem padrões que ignoram a geometria do azulejo, formados pela simples repetição de um ou mais motivos que no seu conjunto se lêem enquanto padrão. É uma estratégia possível, desde que a malha azulejar não seja também esquecida. Caso aconteça, sai dos domínios da padronagem e incorpora outros conceitos e temas.

Portanto, “espera-se que cada padrão se mantenha igual a si próprio, podendo estender-se assim até ao infinito” [*Ibidem*]. Não significa, porém, que alguns padrões não possam admitir pequenas variações formais e cromáticas sem se descaracterizarem. É difícil de se conseguir pois, por norma, essas alterações originam novos padrões, como variantes do anterior, ou dão lugar a composições.

Por outro lado, a legibilidade de um padrão pode variar mediante o grau de afastamento ou de proximidade entre os módulos. No primeiro caso, quando os módulos se encontram bastante afastados entre si, quebrando as ligações e a unidade de conjunto, a percepção enquanto padrão fica comprometida. No segundo caso, pelo contrário, quando é bastante reduzido, a ponto de não se distinguirem os módulos, o padrão passa a compor uma textura, uma vez que a superfície fica indiferenciada.

Da mesma forma, interfere a distância a que se encontra o observador, podendo o padrão ser mais ou menos compreensível. Se a esta “dupla valência visual” [Nery, 1991:41] se introduzir a noção de movimento, a experiência do observador poderá sair enriquecida pela metamorfose do padrão em diferentes tempos sequenciais, passando de textura a padrão e depois a módulo, ou vice-versa. Assim sendo, a escala visual de um padrão é importante mediante a(s) distância(s) a que vai ser observado e consoante a percepção que se pretenda da arquitectura.

Deste modo, é importante que a escala do padrão esteja em equilíbrio com a fachada, para que não ocorram desajustes de proporção que, geralmente, desvirtuam a arquitectura. Este facto é bastante comum na arquitectura popular da segunda metade do século XX.

Preponderante é, também, o diálogo que o próprio esquema do padrão estabelece com a fachada. Na maior parte dos casos, os padrões são compostos por motivos ou eixos directores que se desenvolvem na diagonal e que contrastam com a verticalidade e horizontalidade que a arquitectura por norma define. Segundo Eduardo Nery “um padrão de diagonais constitui sempre um factor enriquecedor na decoração de uma fachada” [*Ibidem*:42]. Poderá ser que sim, mas será mais sensato dosear essa tensão, pois cada padrão e cada fachada têm características particulares.

Em diferentes graus de relação com a arquitectura, mais ou menos complexos, mais ou menos bem conseguidos, as possibilidades de composição dos azulejos de padrão em fachadas são, de facto, ilimitadas. Desde os casos mais simples, mas bastante expressivos, nos quais são utilizados dois tipos de azulejos monocores que uma vez alternados podem criar padrões em barra ou xadrez, até aos mais complexos, em que um único módulo é capaz de estabelecer sempre ligação com os demais, permitindo uma infinidade de possibilidades [Nery, 2007:90].

Na segunda metade do século XX, o azulejo de padrão foi alvo de interesse de alguns artistas plásticos e arquitectos que o exploraram pelas suas possibilidades de criação de módulos capazes de construir múltiplos padrões. Mais do que inventar um tema visual, o interesse nos azulejos de padrão foi “o de fornecer ao público um veículo para a invenção de cada utilizador. Do mesmo modo, como o revestimento das fachadas no século XIX parecia indicar uma democratização da qualidade estética do quotidiano, também agora esta proposta *aberta* do uso do padrão parece indicar uma democratização do gesto criador, acessível, pela extensão das combinatórias, a qualquer indivíduo” [Henriques, 1998:254].

A pintora Maria Keil foi uma das primeiras artistas que se interessou pelo azulejo de padrão, o qual observou, atentamente, nas fachadas lisboetas da viragem do século. No entanto, ao contrário dos padrões fechados destas fachadas, os padrões de Maria Keil criaram composições contínuas através da simples variação de alguns módulos, possibilitando assim uma diversidade de combinações.

A sua obra será analisada no tema seguinte, que foca a primeira fase do Metropolitano de Lisboa, onde Maria Keil executou um trabalho admirável, entre 1959 e 1972. Porém, tratando-se de uma das maiores criadoras de azulejos de padrão do século XX, não poderia deixar de ser mencionada também neste tema dedicado ao assunto.



Figs. 19. Rua do Vale do Pereiro n.º 2, Rua do Salitre n.º 132, Lisboa (1947-1949), Arq. Porfírio Pardal Monteiro, intervenção plástica de Almada Negreiros (FCVL, 1948).



A primeira fachada moderna revestida a azulejo, após décadas de ausência, foi precisamente de padrão. Surgiu num prédio lisboeta, no ano de 1949, da autoria do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro e foi elaborada pelo seu colaborador habitual José de Almada Negreiros, através da técnica de estampilha e produzida na Fábrica Viúva Lamego [CNCDP, 2000:71. Citado por Paulo Henriques].

Dada a ousadia da reabilitação do revestimento azulejado, Pardal Monteiro justificou a proposta na memória descritiva, fundamentando que procurou “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 objectivos de ordem económica e portanto anti-artísticos”. Deste modo, considerou que nunca antes se justificara tanto “a tentativa de ressurgimento duma indústria tão portuguesa como é a da cerâmica, na sua aplicação à construção civil” [Caldas, 1997:80. Citado por Pardal Monteiro].

A fachada do prédio de gaveto, entre a Rua do Vale do Pereiro e a Rua do Salitre, foi resolvida pela marcação do piso térreo, do ângulo e do volume<sup>5</sup> saliente mais baixo por um revestimento de pedra, a qual também emoldura as janelas e forma a cornija. Os dois panos de fachada azulejada surgem assim totalmente delimitados pelo trabalho de cantaria.

Neste edifício, o padrão de 8x8 azulejos forma uma malha quadrangular de linhas ondulantes que se desenvolvem obliquamente e que enquadram círculos de menor dimensão<sup>6</sup>. Formada por linhas duplas a preto e branco, a malha sobrepõem-se a um fundo verde-água com pequenos círculos brancos formados pelos ângulos dos azulejos. Pela sua grande dimensão, o padrão resultou desproporcional em relação aos vãos das janelas que parecem inscrever-se “neste fundo cerâmico como que recortados pela textura fluida do azulejo” [CNCDP, 2000:72. Citado por Paulo Henriques]. Esta tensão revelou-se, contudo, positiva pela sinuosidade da malha que quebra a rigidez da fachada. Por outro lado, o revestimento azulejado destaca o corpo principal do edifício e marca a transição entre o piso térreo e o último piso recuado.

O ritmo largo e diagonal do padrão descrito reaviva a memória das grandes composições de *tapete* seiscentistas. Porém, Almada Negreiros não a citou por mimetismo, preferindo uma linguagem geométrica que apenas lhe faz alusão através da monumentalidade do módulo abstracto [*Ibidem*].

5) No ângulo e volume saliente do edifício foram também aplicadas pequenas esculturas cerâmicas de Jorge Barradas [Burlamaqui, 1996:16]. 6) O padrão é composto por apenas seis módulos diferentes.

Sensivelmente no mesmo período, cerca de 1949-1950, um outro revestimento de fachada com as mesmas características foi realizado por Júlio Santos e produzido na Fábrica Viúva Lamego. O prédio, com projecto do arquitecto João Simões, situado no cruzamento da Rua Sanches Coelho com a Avenida das Forças Armadas em Lisboa, destaca-se pelas três varandas de esquina que têm como pano de fundo um revestimento azulejado. Este não só enriquece a fachada como ainda acentua o carácter de excepção das formas arredondadas das varandas sobre os volumes rectilíneos.

O padrão de 6×6 constrói um xadrez de 3×3 azulejos, em dois tons de azul, ao qual se sobrepõe uma malha linear a 45°. No cruzamento desta malha foram inscritos motivos figurativos alusivos à cidade de Lisboa, como caravelas, corvos, rosas-dos-ventos, âncoras, entre outros. A malha e os motivos em castanho, realçados pelo contraste com o fundo azul, destacam e pontuam a fachada<sup>7</sup>.

Mais uma vez, a opção tomada teve de ser argumentada pelo arquitecto na memória descritiva do processo de obra apresentado à Câmara Municipal de Lisboa [Burlamaqui, 1996:17]. No entanto, o pioneirismo destas duas obras acabou por possibilitar que novos projectos também adoptassem o azulejo como revestimento exterior e, em 1956, sob encomenda do próprio município surgiu o Centro Comercial do Bairro do Restelo.

O projecto desenvolvido pelo arquitecto Raul Chorão Ramalho visava suprimir a falta de estabelecimentos comerciais no bairro que, desde inícios da década de 1940, vinha crescendo com a construção de moradias [IPPAR, 2004:206. Citado por Sandra Vaz Costa]. O conjunto é formado por dois blocos simétricos e paralelos à rua, ambos com três pisos, sendo o piso térreo transformado em cave das lojas, possibilitando a elevação do piso comercial de modo a separar o movimento comercial do movimento da rua [Tostões, 1997:75]. O piso comercial possui uma galeria coberta sustentada por *pilotis* que serve de laje para a varanda contínua dos apartamentos recuados do piso superior<sup>8</sup>.

O revestimento de vários panos de fachada foi criado por Querubim Lapa, com um padrão de 2×2 azulejos, constituído por dois módulos diferentes dispostos em xadrez, que produzem um ritmo ondulante nas superfícies murais. Os azulejos de estampilha em tons de verde, vermelho, cinzento e branco foram produzidos na Fábrica Viúva Lamego, em 1954.

7) A fachada possui também uma placa escultória de Júlio Santos, representando uma caravela rodeada por estrelas e sustentada por três cavalos-marinheiros [Burlamaqui, 1996:17]. 8) O projecto inicial previa ainda dois blocos de maior dimensão, que nunca chegaram a ser construídos [CCCAC, 1997:96].



20a



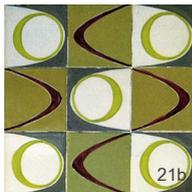
20b



20c



21a



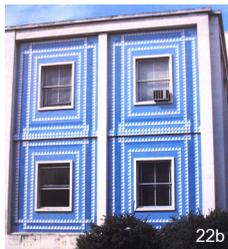
21b



21c

Figs. 20. Rua Sanches Coelho x Av. das Forças Armadas, Lisboa, Arq. João Simões, intervenção plástica de Júlio Santos (FCVL, c. 1949-1950). Figs. 21. Centro Comercial do Bairro do Restelo, Lisboa (1951-1956), Arq. Raul Chorão Ramalho, intervenção plástica de Querubim Lapa (FCVL, 1954).

Figs. 22. Reitoria da Universidade de Lisboa (1952-1961), Arqs. Porfírio Pardal Monteiro e António Pardal Monteiro, intervenção plástica de Fred Kradolfer (FCVL, 1961). Figs. 23. Hotel Ritz, Lisboa (1952-1959), Arqs. Porfírio Pardal Monteiro, Jorge Chaves, Frederico Santana, Anselmo Fernandez, António Pardal Monteiro e Eduardo Medeiros, intervenção plástica de Hans Stäel (FCVL, 1958).



Desde então, Querubim Lapa desenhou vários padrões, quer para produção industrial, quer para obras em particular, como por exemplo, a filial dos Armazéns do Minho, na cidade de Moçamedes (1955), em Moçambique, do arquitecto Conceição Lima; a Estação de Tratamento de Esgotos da Linha de Cascais (1960); e a Embaixada de Portugal em Brasília (1976), também do arquitecto Raul Chorão Ramalho [Lapa, 2001. Citado por José Meco].

Entre 1952 e 1961, foram erguidos os três edifícios que definem a Alameda da Universidade, em Lisboa: a Faculdade de Direito, a Faculdade de Letras e a Reitoria concluídos, respectivamente, em 1957, 1959 e 1961 [França, 1991:449]. O autor do projecto foi o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro que, na sequência do seu interesse em renovar a tradição secular do azulejo, decidiu utilizá-lo como material caracterizador do conjunto a edificar. Os estudos realizados, com a colaboração de Almada Negreiros, demonstram um revestimento integral das fachadas que tinha em consideração a modulação da estrutura, cobrindo-a em sucessivos panos. No entanto, o revestimento proposto pela dupla nunca se chegou a concretizar [Pinto, 1994:36].

Posteriormente, foi aplicado um revestimento na fachada da Reitoria, por Fred Kradolfer, o qual não respeitou na íntegra os estudos originais. A composição geométrica se, por um lado, reveste cada viga intermediária, por outro, também a delimita, criando uma tensão entre a sua possível negação ou afirmação. A resposta a esta leitura ambígua é resolvida pela clareza dos remates junto aos pilares que denunciam a intenção de Kradolfer em minimizar a modulação quadrangular da estrutura através de um novo módulo maior vertical. Contudo, não deixa de ser um trabalho notável de Kradolfer que, tirando partido de um módulo de diferentes cores, revelou um grande domínio da malha quadrangular imposta pelo azulejo.

O padrão desenvolvido por Almada Negreiros para a Reitoria, em 1956, não sendo aí aplicado, entrou na linha de produção da Fábrica Viúva Lamego. Formado por 2x2 azulejos, com desenho a formar uma sobreposição de malhas foi, posteriormente, aplicado numa moradia da Rua de Alcolena n.º 36, em Lisboa [Saporiti, 1998:107].

Em 1958, foi a vez de Hans Stäel criar três padrões para uma obra de Pardal Monteiro, no caso, o Hotel Ritz em Lisboa, concluído em 1959. Dois dos padrões encontram-se no exterior<sup>9</sup>: o padrão com maior visibilidade, formado por 2x2 azulejos, forra uma monótona parede de embasamento ao longo da Rua Marquês de Suberra, conferindo-lhe cor, textura e brilho; o outro, formado por 2x8 azulejos com quatro módulos diferentes, em tons de azul e cinzento, reveste várias superfícies exteriores de acesso privado.

9) O padrão interior é conhecido por *Ritz* e encontra-se no bar do hotel, tendo sido produzido pela Fábrica Viúva Lamego [Saporiti, 1998:109].

No norte do país, surgiram também vários projectos com revestimentos azulejados exteriores. No Mercado Municipal da então Vila da Feira<sup>10</sup>, Fernando Távora utilizou o azulejo pelas suas qualidades de resistência ao uso intensivo e de facilidade de limpeza [Vanez, 2005:126. Citado por Fernando Távora]. Nos quatro volumes, que dispôs em torno de um pátio, foram revestidas várias superfícies com um padrão formado por um módulo que, através de uma diagonal, separa dois campos triangulares de cores diferentes. Apesar da simplicidade do desenho, o padrão é capaz de criar um dinamismo vibrátil que contrasta com os elementos estruturais de betão bujardado.

Em 1962, o arquitecto José Carlos Loureiro publicou um trabalho de reflexão intitulado *O azulejo: Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*<sup>11</sup>. A partir da análise da azulejaria em Portugal e no Brasil, o autor propôs a reintegração do azulejo na prática arquitectónica, pois considerava-o “um exemplo refinado de sabedoria para enfrentar as necessidades de um clima hostil e, simultaneamente, obter resultados plásticos que nunca podem ser alheios à obra de arte que é a arquitectura” [Loureiro, 1962:47].

Passando da teoria à prática, refere, na introdução, que “o azulejo aparece agora num pequeno edifício da R. de Faria Guimarães realizado com a colaboração do Arq.º L. Pádua Ramos e surgirá, em larga escala, em três grandes blocos residenciais do Campo do Luso – Porto, de 9 e 12 pisos” [*ibidem*:11].

O projecto da Rua de Faria Guimarães serviu como ensaio para o grande empreendimento do Campo do Luso, em que “o azulejo deveria ser tomado como peça pré-fabricada de tamanho certo, produzindo um desenho de padrão determinado e comandar a dimensão da superfície a cobrir para que não houvesse fechos e ele não aparecesse, conseqüentemente, truncado” [*ibidem*:67]. Para além desta consciência da importância do módulo do azulejo, ambos os arquitectos tiveram a preocupação de estudar a repercussão do revestimento azulejado numa estrutura de betão. Neste sentido, para evitar fissuração, o revestimento foi limitado aos panos de enchimento das fachadas, deixando apenas aparentes as vigas da estrutura de betão armado. Para a leitura clara e harmoniosa dos edifícios, contribuiu o rigor do dimensionamento dos panos de fachada azulejada [Pinto, 1994:44].

Sobre os dois padrões utilizados, Carlos Loureiro refere que “na falta de novos padrões de

10) Com a elevação a cidade, em Agosto de 1965, foi rebaptizada Santa Maria da Feira [<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=29842>, consulta: 30 Agosto 2009]. 11) O trabalho foi, originalmente, apresentado para o concurso para o provimento de um lugar de professor do 1.º grupo da Escola Superior de Belas Artes do Porto.



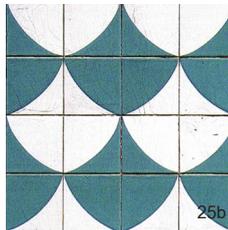
24a



24b



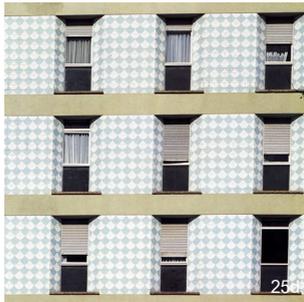
25a



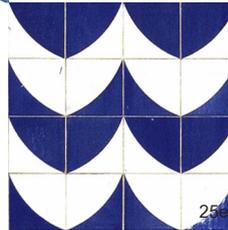
25b



25c



25d



25e

Figs.24. Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959), Arq. Fernando Távora. Figs. 25. Campo do Luso, Porto (1959-1963), Arqs. José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos.



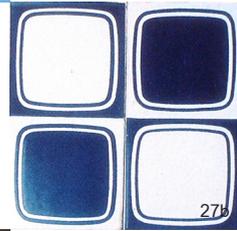
26



27a



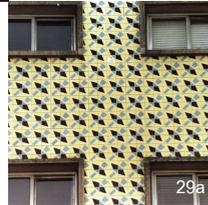
27b



27c



28b



29a



29b

Fig. 26. Clínica Santo Tirso (1959-1960), Arq. Germano Costa Pinheiro. Figs. 27. Estação da Corporação de Pilotos do Douro e Leixões, Leça da Palmeira, Matosinhos (1966), Arq. António Menéres. Figs. 28. Abrigo Maternal da Junta Distrital do Porto (1967), Arq. António Menéres, padrão do Arq. Duílio Silveira. Figs. 29. Edifício Miradouro, Porto (1969), Arqs. David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva.

qualidade, ainda parece preferível utilizar antigos desenhos que se podem integrar perfeitamente na arquitectura dos nossos dias” [Loureiro, 1962:65]. Ambos os padrões são formados pelos mesmos dois módulos, os quais são divididos por uma diagonal com uma ligeira curvatura, que separa um campo branco e outro azul, que permitem a criação de vários padrões diferentes.

O conjunto residencial do Campo do Luso, para além da articulação do betão com o azulejo, também reinterpreta o uso de técnicas e de outros materiais da tradição construtiva portuense, como o granito, o xisto e a telha, “conseguindo deste modo formular expressões formais, originais, que se enquadram na melhor investigação linguística contemporânea” [Vanez, 2005:84. Citado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà].

O sucesso desta obra de Carlos Loureiro e Pádua Ramos repercutiu-se na prática arquitectónica da cidade invicta. Durante a década de 1960, vários foram os arquitectos que optaram por revestir as fachadas dos seus projectos com azulejo, entre os quais, António Sérgio Menéres, estudioso da matéria e que participou, activamente, na renovação do azulejo.

Em 1966, projectou a Estação da Corporação de Pilotos do Douro e Leixões, em Leça da Palmeira, com azulejos de sua autoria e, no ano seguinte, o Abrigo Maternal da Junta Distrital do Porto<sup>12</sup>, com azulejos criados pelo arquitecto Duílio Silveira [Burlamaqui, 1996:109]. O padrão forma um motivo ondulante em azul e branco, que contrasta com a severidade da fachada, muito marcada pelo ritmo das janelas de pequena dimensão. O revestimento cobre a fachada em três sucessivos panos que contornam os vãos e deixam apenas as vigas e algumas molduras das janelas a descoberto.

No final da década, o *skyline* do Porto ficou marcado pelo Edifício Miradouro dos arquitectos David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva, tendo como cliente a Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses. O edifício-torre é marcado pelos volumes das varandas, que “parecem colados à fachada” e que têm como pano de fundo um padrão em tons de amarelo, cinzento e preto, que se lê ao longe como uma textura. Para além do azulejo, é também utilizado o granito, indicando “uma clara intencionalidade na continuidade com os materiais da tradição urbana” [Vanez, 2005:138. Citado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà].

A prática deste tipo de construções, segundo parâmetros de qualidade funcional, estética e ambiental foi introduzida pelos novos arquitectos da década de 1960 e conduziu a uma concepção do azulejo de padrão que contemplava uma grande variedade de utilizadores e de situações de aplicação. Os desenhos de padrão deste período basearam-se “numa empírica

12) Actualmente designa-se Lar Luísa Canavarro [<http://www.larluisacanavarro.com/>, consulta: 30 Agosto 2009].

metodologia projectual, essencial à prática do *design*, disciplina sujeita a partir de então a uma atenção mais sistemática em Portugal” [Henriques, 1998:258].

Com efeito, tornou-se necessária a criação de padrões modernos, capazes de resistir a uma utilização massificada e adequados aos novos processos tecnológicos da indústria cerâmica. Foi neste sentido que, em 1966, a Fábrica Estaco – Estatuária Artística de Coimbra – promoveu, em colaboração com a revista *Arquitectura* e o Sindicato Nacional dos Arquitectos, um concurso destinado a premiar os melhores desenhos de azulejos padrão [*Ibidem*:259].

No ponto dois do regulamento do concurso pode-se ler o seguinte: “Os desenhos destinam-se à reprodução em azulejos planos na dimensão de 15×15 cm; o conjunto, constituído por elementos de repetição, deverá ter características especialmente decorativas para a utilização em revestimentos interiores e exteriores. Deverão também ser tomadas em consideração a facilidade e economia na execução industrial do desenho proposto” [*Apud* Henriques, 1998:259].

Na página central do folheto de apresentação dos resultados do concurso, o azulejo foi caracterizado como sendo o revestimento mais estável e económico, permitindo superfícies alegres com o seu poder de refacção da luz e mantendo-se inalterável ao longo do tempo sem se riscar ou absorver a água quando lavado. Em nota de rodapé é mencionado que se trata de uma material aprovado e controlado pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil [*Ibidem*].

O vencedor do concurso foi o arquitecto Homero Gonçalves, com um módulo de repetição que permitia elaborar múltiplos padrões. O módulo baseia-se em duas secções de circunferência colocadas em dois lados opostos do azulejo e uma linha diagonal em contracurva. Daqui resultam quatro formas – duas secções de círculo simétricas e duas secções de uma espécie de triângulo deformado que se ajustam de forma inversa – que são preenchidas com duas cores em alternância numa relação de positivo-negativo. Deste modo, fica assegurada a continuidade dos motivos do revestimento, pois cada azulejo estabelece ligação com o adjacente, independentemente da forma como seja colocado.

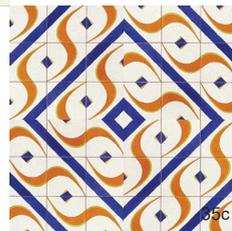
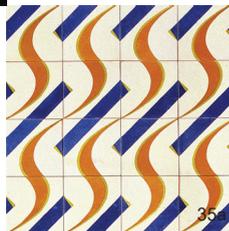
A engenhosa simplicidade do módulo permite uma grande variedade de padrões e, conseqüentemente, facilita a produção industrial e a própria utilização por parte do público. A eficiência da solução baseia-se “na geometria interna do quadrado e numa métrica precisa que estabelece sempre continuidades visuais. Por outro lado, a aplicação das linhas curvas ilude a presença do quadrado do azulejo, podendo criar ritmos orgânicos de grande fluidez, quer pelo encadeamento das linhas curvas quer pela ambigüidade espacial resultante da relação forma/fundo do módulo que se divide rigorosamente em duas partes iguais, tanto nas formas como nas áreas de cor” [*Ibidem*:260].



Figs. 30. MNAZ, Lisboa: padrões obtidos a partir do módulo de repetição desenhado pelo Arq. Homero Gonçalves, em 1966. Figs. 31. Av. 5 de Outubro n.º 85, Aveiro: edifício revestido com azulejos de padrão de Homero Gonçalves.



Fig. 32. Coleção Eduardo Nery: módulo de repetição do Arq. Eduardo Nery, realizado em 1966. Fig. 33. Agência do Banco Nacional Ultramarino (actual Caixa Geral de Depósitos), Torres Vedras, MC Arquitectos, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery na entrada (FCVL, 1971-1972). Fig. 34. Centro de Saúde de Mértola, MC Arquitectos, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery no pátio (FCVL, 1981). Figs. 35. Coleção Querubim Lapa: padrões obtidos através do módulo de repetição desenhado por Querubim Lapa, em 1968.



Para o mesmo concurso, Eduardo Nery apresentou um módulo que permite também a criação de uma infinidade de padrões ou mesmo de superfícies descontínuas, pela sucessão articulada de diferentes padrões. O módulo é composto por uma barra diagonal do quadrado intersectada por uma meia diagonal, ambas formando um T. Daí resultam três triângulos: dois entre ambas as diagonais e um maior do lado da diagonal maior. Os primeiros são delimitados em dois dos seus lados por uma barra, o segundo desenvolve barras paralelas à diagonal maior. A métrica foi estudada cuidadosamente de forma que os triângulos fechem as barras ou criem quadrados quando colocados frente a frente, possibilitando assim uma infinidade de sucessões de formas [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:73].

Posteriormente, o módulo foi aplicado em três situações diferentes: em 1972, na agência do Banco Nacional Ultramarino<sup>13</sup>, em Torres Vedras; em 1981, em volumes de alvenaria no pátio do Centro de Saúde de Mértola; e, em 1994, na Estação de Caminhos-de-Ferro de Contumil, no Porto [*Ibidem*].

Em 1968, foi a vez de Querubim Lapa criar um módulo de repetição capaz de grande variedade de padrões bastante diferenciados, quer na escala quer na diversidade dos ritmos decorativos [Lapa, 2001:63. Citado por José Meco]. O módulo tem “em paralelo à diagonal, uma barra puxada a um dos vértices, num dos lados opostos um pequeno triângulo, e no outro uma forma em vírgula cujo lado maior está centrado no lado e termina em ponta num dos vértices mais afastados do quadrado. A barra e o pequeno triângulo são azuis, tendo este último um pequeno traço a verde, motivo que contorna um dos limites da forma curva amarela” [Henriques, 1998:260]. Também aqui, é o acerto métrico que assegura a continuidade do desenho, acentuado pelos contrastes formais e cromáticos, entre a sinuosidade orgânica a amarelo de um motivo e a rigidez geométrica em azul do outro.

Entre a década de 1970 e 1990, os revestimentos com azulejo de padrão foram fracos, como consequência do surto da produção industrial e das cópias de qualidade duvidosa de padrões tradicionais [Burlamaqui, 1996:111]. Um dos poucos revestimentos dignos de nota foi realizado por António Lapa, no edifício de gaveto da Companhia dos Telefones, em Lisboa [Saporiti, 1998:119]. Através da disposição de um módulo com duas variações cromáticas, o artista organiza três composições geometrizes que dispõe, respectivamente, em três pisos da fachada nos espaços entre as janelas, enchendo de cor e ritmo o Largo Rafael Bordalo Pinheiro.

13) Na actualidade, a agência é ocupada pela Caixa Geral de Depósitos.

Interessante é também o revestimento de um muro da Rua Marcos Portugal, em Lisboa, que através da repetição de um painel de 11×8 azulejos, criado por Menez, forma um padrão composto por elementos figurativos. O painel foi, inicialmente, executado pela artista para a galeria Ratton Cerâmicas, em 1993. Por iniciativa do município foram, posteriormente, aplicados em banda doze desses painéis, produzidos de forma seriada em azul e branco [Nery, 2007:93].

Durante a Expo'98, o azulejo de padrão ganharia um novo alento com o monumental painel *Azulejos dos Oceanos* de Ivan Chermayeff, aplicado no edifício de apoio do Oceanário de Lisboa, projectado por Peter Chermayeff e a sua equipa da Cambridge Seven Associates.

Durante o desenvolvimento do projecto, Ivan Chermayeff foi solicitado para resolver uma ampla parede de 117×17 metros, cheia de limitações arquitectónicas e que não podia ser observada na sua totalidade. Resolveu então revesti-la com azulejos, pois no seu entender “a linguagem das paredes em Portugal são os azulejos. Não são as tintas, nem as pedras, nem o betão, mas sim os azulejos” [MNAz & OL, 1997. Citado por Ivan Chermayeff].

A parede, vista de longe, revela-nos uma grande variedade de fauna marinha, ajustada à dimensão da fachada e numa gradação entre o azul carregado e o branco, segundo o artista “azul, como a cor dos oceanos, azul e branco, como os azulejos de Portugal” [*Ibidem*]. No entanto, numa visão aproximada, as grandes figuras decompõem-se em inúmeros azulejos com variados desenhos geométricos e diferentes graus de azul e branco.

As grandes composições de Chermayeff foram obtidas através de registos fotográficos de animais marinhos transformados em *pixels* de diferentes percentagens de azul e branco, sendo que cada *pixel* correspondia a um azulejo. Mediante a análise computadorizada das percentagens foram, então, criados 65 azulejos padrão que permitiram compor as diversas figuras marinhas e as diferentes gradações de sombra e luz [*Ibidem*].

As figuras marinhas foram depois resolvidas pela distribuição calculada pelo computador dos diferentes azulejos de padrão, possibilitando múltiplas leituras da obra, como bem descreve Paulo Henriques: “do necessário impacto imediato da visão global das paredes, imposta pela monumentalidade, mergulha-se gradualmente, à medida que nos aproximamos, na descoberta minuciosa de numerosos azulejos de padrão articulados entre si, não por qualquer lógica de repetição, mesmo que aleatória, mas por imposições próprias à percepção visual das figuras em ilusão de volume e realidade” [Henriques, 1998:267].

Deste modo, com esta obra, o conceito de azulejo padrão foi alargado, deixando de ficar apenas associado a revestimentos repetitivos e poder abarcar um novo conteúdo e estabelecer outro tipo de relações próprias.



Figs. 36. Companhia dos Telefones, Largo Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa, intervenção plástica de António Lapa (c. 1970-1075). Figs. 37. Rua Marcos Portugal (próximo da Praça das Flores), Lisboa, intervenção plástica de Menez (RC, 1993).





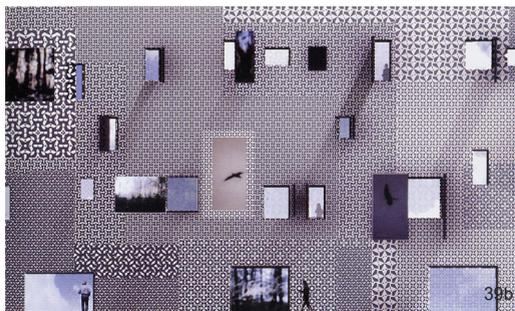
Figs. 38. Oceanário de Lisboa (1994-1998), Arqs. Peter Chermayeff, Peter Sollogub e Bobby C. Poole, intervenção plástica de Ivan Chermayeff (FCC, 1997). Figs. 39. Complexo urbano Alcântara Mar, Lisboa (2003-2010), Arq. Jean Nouvel.





Foram necessários 54 mil azulejos para revestir a totalidade da parede, os quais foram produzidos pela Fábrica Constância, em Lisboa, e executados em chacota industrial recorrendo, porém, à técnica manual de estampilha, adequada à simplicidade geométrica dos padrões [*Ibidem*:265].

Recentemente, está prevista a construção de um projecto do arquitecto Jean Nouvel, incluído no plano de pormenor Alcântara XXI, em Lisboa. A proposta prevê a criação de vários quarteirões num lote triangular, limitado entre a Avenida da Índia, a Avenida 24 de Julho e a Rua de Cascais. O complexo é formado por quatro volumes principais, cada um organizado em torno de um pátio público central, cujo acesso é feito através de passagens estreitas, à escala das ruas e praças do centro antigo de Lisboa. O programa inclui 160 apartamentos, comércio, nos pisos térreos, e restaurantes, cafés e esplanadas, nas coberturas [<http://www.jeannouvel.com/>, consulta: 14 Julho 2009].



O arquitecto francês optou por incorporar no projecto materiais tradicionais e presentes no contexto urbano próximo, tal como, pedra calcária, para os pavimentos, e azulejos, para as fachadas voltadas para as ruas pedonais. Os azulejos em azul e branco, formando diferentes padrões em vários tamanhos, produzem uma espécie de manta de retalhos texturados, numa composição original de grande efeito visual.

## Sentir: *aluzejo* ao fundo do túnel

Quando na década de 1950, nasceu o Metropolitano de Lisboa, em parte graças à competência do casal Keil, o azulejo passou a ser a imagem de marca da cidade subterrânea que se desenvolveu por debaixo das sete colinas. O resultado foi um conjunto original de estações, completamente individualizadas, que aprovam a versatilidade do azulejo, quando bem utilizado, em se adaptar às mais variadas circunstâncias. A grande sensibilidade de Maria Keil em interpretar a arquitectura ficou, claramente, expressa na diversidade das soluções plásticas que soube encontrar para os espaços de acesso às plataformas de dezanove estações.

O público aprovou e, na maioria das estações que se sucederam, o quadrado luminoso voltou a ser aplicado em intervenções de inúmeros artistas plásticos. Manuel Cargaleiro, Júlio Pomar, Rolando Sá Nogueira, Júlio Resende, Vieira da Silva, Rogério Ribeiro, Eduardo Nery, Martins Correia, Júlio Resende, Menez, Nadir Afonso, António Dacosta, Querubim Lapa, Jorge Martins, Joaquim Rodrigo, Hundertwasser, Yayou-Kussuma, Abdoulaye Konaté, António Sérgio, Zao Wou Ki, Arthur Boyd, Sean Scully, Raza e Errö, são só alguns nomes [Pereira, 2000].

Das intervenções realizadas resultaram algumas estações notáveis, com excelentes composições harmoniosamente integradas na arquitectura, formando um conjunto uno e indivisível. Em outras porém, a arquitectura foi tratada como uma mera estrutura de suporte, em que várias composições foram colocadas lado a lado, como se de telas se tratassem, sem diálogo entre si, sem intenção de conjunto, sem vontade de integração, apenas belas composições para serem contempladas, uma a uma. E a arquitectura? Quem quer saber disso!

Infelizmente, o legado de Maria Keil nem sempre foi estudado e alguns resultados mais desastrosos são facilmente identificáveis. Algumas das estações revestidas pelas composições da artista, ao longo dos acessos até às plataformas, foram posteriormente alvo de “melhoramentos”. Os objectivos foram: revestir o espaço da gare ou a criação de novos acessos. Os resultados conseguidos: revestimentos que ignoram os pré-existentes e, nos piores casos, a própria destruição das composições de Keil. Porquê? Nada de perguntas difíceis!

Por isso mesmo, este tema será apenas dedicado ao estudo dos revestimentos azulejados da primeira fase de expansão do Metropolitano de Lisboa, praticados quase na íntegra por Maria Keil, e que revelam uma compreensão do papel arquitectónico do azulejo.

Assim sendo, as primeiras onze estações foram desenvolvidas por Keil do Amaral, com a colaboração do arquitecto Falcão e Cunha, entre 1949 e 1959 [CML, 1999:250]. Devido às

limitações orçamentais impostas, Keil do Amaral viu-se forçado a desenhar uma só estação padrão que, com pequenas alterações, pudesse ser adaptada a todos os diferentes terrenos [Burlamaqui, 1996:58]. Dentro do mesmo espírito de economia, procurou encontrar soluções de revestimento capazes de transformar as estações mais agradáveis para que não ficasse “cimento no chão, cimento nas paredes” [Monteiro, 2008:16. Citado por Maria Keil].

O material escolhido para os átrios e escadas de acesso às plataformas foi o azulejo<sup>14</sup>, ficando encarregue do revestimento de dez estações Maria Keil, que já tinha realizado alguns trabalhos de azulejaria. Segundo a artista, a escolha do azulejo pelo seu marido Keil do Amaral deveu-se à “resistência daquele material ao atrito da passagem dos milhares de pessoas que correm apressadas pelas escadas. Outra razão foi o brilho e a frescura desse material, condições indispensáveis para uma obra onde predominava o cimento e a falta de luz natural. A maior parte das pessoas não vê as paredes. Mas sentem-nas e isso é que é realmente importante” [Pereira, 1989:47. Citado por Maria Keil].

Assim sendo, Maria Keil viu-se confrontada com a oportunidade de criar diferentes revestimentos para as estações de Sete Rios, Pavalhã, São Sebastião, Parque, Rotunda, Picoas, Saldanha, Campo Pequeno, Entre Campos e Restauradores, ficando a estação Avenida entregue a Rogério Ribeiro, por sugestão da artista. Durante as duas décadas seguintes, seria ainda responsável por mais nove estações do metropolitano: Rossio, em 1963; Socorro, Intendente e Anjos, em 1966; e Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade, em 1972, ficando assim o seu nome associado a um total de dezanove estações<sup>15</sup>.

O empenho de Maria Keil foi decisivo para a caracterização diferenciada dos ambientes que personalizam as estações, sendo cada uma assumida como um problema específico para o qual a artista encontrou adequadas composições contínuas, entre átrios e escadarias de acesso às plataformas [ML, 1991:17. Citado por Rafael Salinas Calado].

As composições de carácter não figurativo, segundo directiva do Metropolitano [Pereira, 1989:47. Citado por Maria Keil], têm por base azulejos padrão que a artista manipula de modo a elaborar uma sucessão de padrões numa “dinâmica transparente de formas, planos e cores sabiamente conjugadas para servir, valorizar e modelar os espaços” [ML, 1991:17. Citado por Rafael Salinas Calado].

14) As estações, propriamente ditas, foram revestidas com mosaico de vidro monocromo. 15) Quatro das estações mudaram posteriormente de nome, sendo os actuais os seguintes: Jardim Zoológico (Sete Rios), Praça de Espanha (Pavalhã), Marquês de Pombal (Rotunda) e Martim Moniz (Socorro) [<http://www.metrolisboa.pt/>, consulta: 31 Agosto 2009].

Das estações inauguradas em 1959, Parque, Rotunda, Pavalhã e Restauradores são quatro bons exemplos para se analisar, por um lado, pela concepção de revestimentos em azulejo de Maria Keil e, por outro, pela relação que estabelecem entre a tradição e a modernidade da azulejaria portuguesa.

Na estação Parque, o revestimento desenvolve-se a partir de um tema geométrico simples, tendo como módulos dois triângulos inscritos em um ou dois azulejos que constroem superfícies mais ou menos densas, definidas entre o “ocre amarelado e o verde seco, o branco e o preto. O revestimento resulta numa decidida modernidade, sucessão de formas e cores agrestes, forte marcação muito característica dos finais de 1950” [CNCDP, 2000:78. Citado por Paulo Henriques].

A mesma lógica de repetição foi praticada na estação Rotunda, onde um motivo se desenvolve em espiral citando a esfera armilar, ocupando um ou quatro módulos e desenhado em verde ou azul anilado contra um fundo azul ou, por vezes, branco [Pereira, 1990:18]. Ao contrário da estação Parque, em que o princípio da repetição contribui para uma experiência com base nas diferenças de densidade, na Rotunda, o motivo repetido precisa-se na inscrição clara de um sinal.

Na estação Pavalhã, o revestimento tem por base um módulo com um quadrado desenhado em linha cinzenta sobre fundo amarelo ou o inverso, linha amarela sobre fundo cinzento. A este fundo plano, Maria Keil adicionou uma ilusão de tridimensionalidade através da utilização de um desenho em *ponta de diamante*, formado por um ou dois módulos, e de uma escolha cuidada das cores, branco e amarelo para o efeito de exposição à luz e verde e cinzento para o efeito de sombra [Pereira, 2000:22].

Para a estação Restauradores, Maria Keil realizou duas paredes notáveis, partindo de dois módulos, um com barras paralelas e outro com barras desenhando um ângulo recto, ambos em azul e branco ou lilás e branco. Os módulos constroem nas paredes percursos labirínticos verticais, horizontais ou emoldurando um motivo, que conduzem o olhar para um fim determinado. As *albarradas* e as formas em *ponta de diamante* que pontuam a composição, mais do que uma alusão histórica, são aplicadas pela ideia criativa de confronto de um elemento tradicional com um moderno. As formas geométricas que pontuam a composição com tons fortes de preto, azul e laranja, apesar de aparentemente desligadas do total da obra, são utilizadas “para aquecer a parede de cor fria e quase indicativos do caminho a percorrer, como os avisos que se costumam colocar para que as pessoas não se percam no labirinto, que, na verdade, é o próprio Metro” [Burlamaqui, 1996:59].

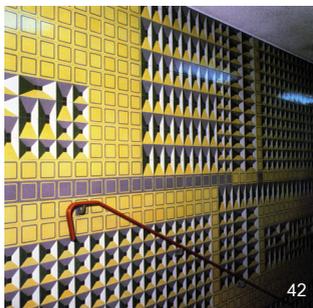
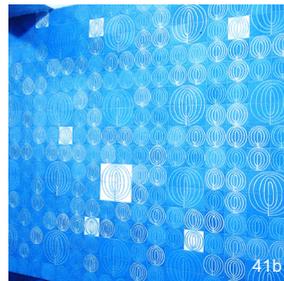
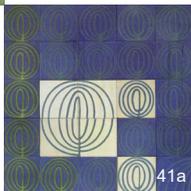
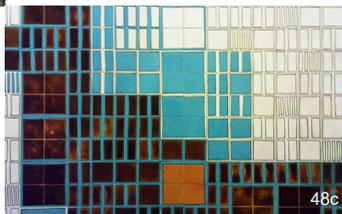
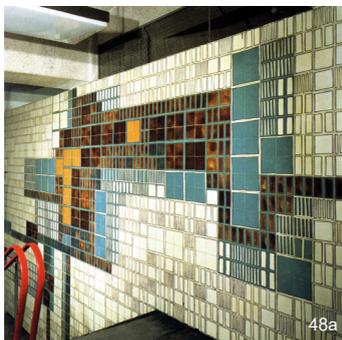
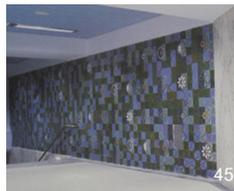


Fig. 40. Estação Metro Parque, Lisboa (1949-1959), Arq. Keil do Amaral, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1959). Figs. 41. Estação Metro Rotunda, Lisboa (1949-1959), Arqs. Keil do Amaral e Falcão e Cunha, intervenção de Maria Keil (FCVL, 1959). Fig. 42. Estação Metro Pavalhã, Lisboa (1949-1959), Arq. Keil do Amaral, intervenção de Maria Keil (FCVL, 1959). Fig. 43. MNAZ, Lisboa: azulejo de *corda seca* com esfera armilar (Oficina de Martinez Quijarro, Sevilha, 1508-1509), proveniente do Palácio Nacional de Sintra. Fig. 44. Estação Metro Restauradores, Lisboa (1949-1959), Arq. Falcão e Cunha, intervenção de Maria Keil (FCVL, 1959).

Fig. 45. Estação Metro Rossio, Lisboa (1963), Arq. Dinis Gomes, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1963). Fig. 46. Estação Metro Anjos, Lisboa (1966), Arq. Dinis Gomes, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1966). Fig. 47. MNAZ, Lisboa: painel de Maria Keil com composição realizada para a Estação Metro Rossio (1963). Figs. 48. Estação Metro Intendente, Lisboa (1966), Arq. Dinis Gomes, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1966).



A alusão a temas e técnicas da azulejaria antiga integrando-as, porém, numa lógica visual absolutamente moderna, também foi aplicada em algumas das estações da década seguinte, como a do Rossio, a dos Anjos e a do Intendente.

No Rossio, a alusão foi feita através da recuperação da técnica arcaica da *corda seca*, aplicada em motivos geométricos estrelados, formando uma teia preta por vezes interrompida pela inclusão de motivos em roseta, em grupos de quatro módulos. Esta citação dos azulejos hispano-mouriscos foi realizada numa paleta de tons de azul, violeta e verde que formam a base da composição [Pereira, 2000:90].

Por outro lado, a memória à azulejaria arcaica utilizada em Portugal, entre finais do século XV e inícios do XVI, faz também referência à própria história do Rossio, onde “durante aquela época, se fundou e desenvolveu uma instituição central da cidade, o Hospital de Todos os Santos, destruído com o terramoto de 1755 e do qual se encontraram muitos vestígios precisamente durante a construção do Metropolitano” [CNCDP, 2000:79. Citado por Paulo Henriques].

De facto, Maria Keil procurou que cada estação fosse detentora de uma identidade visual própria, mediante as características dos lugares de implantação. Neste sentido, na estação Anjos, a artista dialoga azulejos de padrão industriais com longas barras de fundo branco com motivos estilizados de cardos enrolados, por vezes floridos, cujos ritmos se encontram nas platibandas em azulejos *Arte Nova* dos edifícios da zona, urbanizada no princípio do século XX. As barras foram pintadas por Maria Keil, permitindo-lhe, assim, executar o seu vocabulário pictórico por uma única vez, num total das dezanove estações de sua autoria [ML, 1996:8. Citado por Margarida Botelho].

No Intendente, os revestimentos produzem uma estrutura composta por quadrados, formados por um ou quatro módulos, e rectângulos, inscritos em grupos de dois ou cinco em cada módulo. As formas foram desenhadas a negro sobre branco nascardado, recordando a técnica da *corda seca*, ou então, cheias com manchas lisas em tons de castanho, azul e amarelo. A clara superfície reticulada alude a formas arquitectónicas e “produz transparências que contrastam com a opacidade física das superfícies escuras, habilmente agrupadas, evocadoras do caos organizado dos volumes das cidades. Situações múltiplas – virtuais recuos e avanços dos planos, atmosferas luminosas e sombrias, contrastes de densidade e dimensão das formas – sugerem ao espectador múltiplos percursos do olhar, num vaguear sem fim” [Pereira, 1990:17].

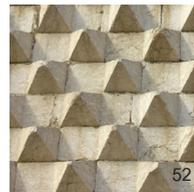
Para as estações de 1972, Maria Keil produziu revestimentos azulejados desprovidos de referências imediatas e que atingiram uma maior simplicidade e eficácia visual, como se pode verificar nas estações Alameda e Arroios.

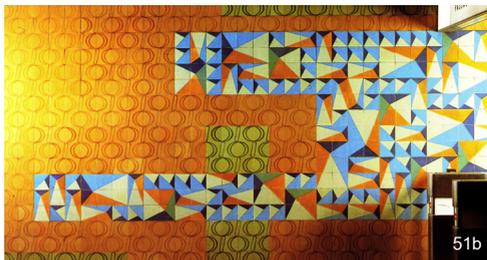
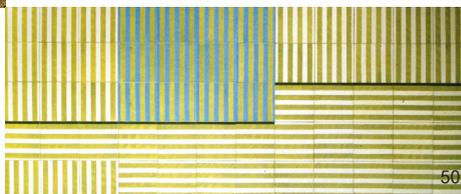
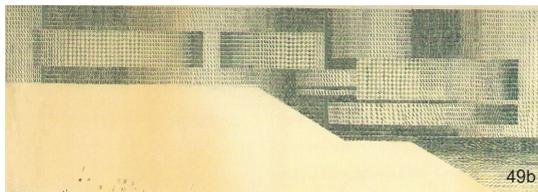
Na Alameda, a composição é constituída por rectângulos inclinados em seis diferentes módulos, entre um e quatro rectângulos por módulo, e três rectângulos, em dois módulos iguais. Partindo daqui, Maria Keil elaborou grandes superfícies modeladas pela gradação do tamanho dos rectângulos e das cores, entre o amarelo esverdeado e o verde azulado, criando um efeito ondulante sobre a parede [CNCDP, 2000:80. Citado por Paulo Henriques].

Apenas com um módulo de barras paralelas, alternando verde com branco ou azul-cinza, a estação de Arroios é composta por planos geométricas rectangulares que se destacam, quer pelas cores, quer pela orientação horizontal ou vertical das barras. Os planos, por vezes, parecem adquirir um ligeiro volume, através da marcação, com uma linha vertical em verde-musgo, de alguns limites de transição ou de cor ou de orientação das barras [Pereira, 2000:80].

Em suma, a obra de Maria Keil para o Metropolitano de Lisboa revela uma preocupação pela humanização dos espaços deste equipamento, que tão bem soube caracterizar de forma simples, porém, sofisticada. Utilizando poucos módulos de variação para cada estação, foi capaz de criar composições fluidas, plenas de cor, luz e formas, meticulosamente pensadas de modo a sugerir ritmos graduais de percepção, partindo apenas do princípio que o azulejo, mais do que para ser visto, era para ser sentido.

A mesma preocupação teve Rogério Ribeiro ao conceber o revestimento para a estação Avenida, demonstrando um entendimento do azulejo muito próximo ao de Maria Keil. A composição é baseada num módulo que cria formas circulares unidas por um elemento recto ligeiramente oblíquo, originando um padrão de fundo amarelo ou verde, ao qual se sobrepõem formas piramidais em quatro tamanhos diferentes. Tal como Maria Keil na Pavalhã, também Rogério Ribeiro faz uma alusão ao tema da *ponta de diamante* numa “confessada alusão à Casa dos Bicos, em Lisboa” [Pereira, 1990:44]. No entanto, aqui, os vértices das pirâmides surgem descentrados transgredindo a regularidade do motivo tradicional. Por outro lado, as pirâmides foram aglomeradas em diferentes posições que contrariam o princípio de uma única fonte luminosa, gerando uma composição fragmentada, porém eficaz.





Figs. 49. Estação Metro Alameda (1972), Arq. Dinis Gomes, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1972): b) estudo de projecto. Fig. 50. Estação Metro Arroios (1972), Arq. Dinis Gomes, intervenção plástica de Maria Keil (FCVL, 1972). Figs. 51. Estação Metro Avenida (1959), Arq. Falcão e Cunha, intervenção plástica de Rogério Ribeiro (FCVL, 1959). Fig. 52. Casa dos Bicos, Lisboa (c. 1523), projecto de reconstrução dos Arqs. José Daniel Santa-Rita e Manuel Vicente (1982-1983).



Figs. 53. Av. Calouste Gulbenkian, Lisboa: intervenção plástica do Arq. João Abel Manta num muro de suporte (FCC, 1970-1972 e FSA, 1982).

## Transitar: azulejo em movimento

Desde o século passado que as cidades portuguesas enfrentam como grande desafio na área do planeamento urbano, a questão da inter-relação entre mobilidade, acessibilidade, espaço público e, mais recentemente, sustentabilidade. Assim sendo, pensar em mobilidade requer, para além de redes de comunicação e transporte, uma interacção dos cidadãos com os próprios percursos e espaços urbanos, promovendo o acesso amplo e democrático ao espaço público. É, neste sentido, que várias intervenções urbanas têm vindo a ser realizadas, numa tentativa de caracterização de percursos e espaços sem personalidade, estabelecendo-se assim novos pontos de referência e novas visões da urbanidade.

No que respeita ao azulejo, o seu potencial caracterizador de percursos e espaços sem identidade foi utilizado, pela primeira vez e com esse intuito claro, nas primeiras estações do Metropolitano de Lisboa, abertas ao público em 1959. Mas só a partir da década de 1970 e, sobretudo, mais recentemente, é que tem vindo a marcar uma presença maior no quotidiano dos fluxos pendulares das cidades portuguesas, proporcionando experiências únicas de trânsito.

Uma das intervenções de referência é o revestimento mural de João Abel Manta para a Avenida Calouste Gulbenkian, integrado no tratamento paisagístico daquela zona de Lisboa, com projecto<sup>16</sup> do arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles e encomendado pela Câmara Municipal de Lisboa [CNCDP, 2000:85. Citado por Paulo Henriques].

O revestimento de João Abel Manta, produzido em 1972 e aplicado dez anos mais tarde<sup>17</sup>, teve como grandes desafios as dimensões<sup>18</sup> monumentais do muro, contornando um dos lados da avenida assente num terreno muito inclinado, e a sua proximidade ao Aqueduto das Águas Livres, construção setecentista monumental e emblemática da paisagem lisboeta [Pinto, 1994:50]. João Abel Manta teve bem presente o contexto que exigia à sua obra uma percepção rápida, a dos automobilistas que circulam em grande velocidade, e estruturou a composição numa sucessão de barras verticais de cores que alternam gradualmente entre tons quentes e frios com diferentes graus de saturação.

Contudo, a concepção do mural não se baseia apenas no seu tratamento cromático, sendo valorizado pelas diferenças de densidade gráfica, obtidas através de técnicas de serigrafia, que

16) O projecto paisagístico de António Ribeiro Telles não foi concluído na totalidade. 17) O revestimento foi produzido na Fábrica Constância e aplicado pela Fábrica Sant'Anna. 18) O muro é uma mole de betão armado com uma extensão total aproximada de 300 metros e altura média de cerca de 10 metros, variável consoante o perfil longitudinal da via e dos níveis do patamar superior do terreno, onde estão implantadas diversas habitações.

sugerem planos diferenciados pelo tom, cor e textura. Dadas as dimensões da intervenção, o azulejo foi aqui aumentado para um quadrado composto por duas placas rectangulares [CNCDP, 2000:86. Citado por Paulo Henriques].

De dimensões também monumentais, são os revestimentos de Eduardo Nery para os viadutos da Avenida Infante Santo e da Avenida de Cintura do Porto de Lisboa, concluídos em 2002. O artista, partindo de uma paleta de cores variadas<sup>19</sup>, criou uma sucessão de barras verticais de azulejos lisos que aplicou, ora em gradação de cores, ora numa sucessão de contrastes cromáticos. As barras de diferentes dimensões sucedem-se em variados ritmos e compassos criando um efeito marcadamente cinético [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:225].

No mesmo ano, Eduardo Nery executou ainda o revestimento de um outro viaduto próximo à Estação de Caminhos-de-Ferro de Queluz-Massamá. Neste projecto, optou por definir cinco bandas horizontais, com faixas oblíquas de diferentes cores e tamanhos, que se ligam entre si por linhas quebradas. Esta composição, sugerindo uma modelação das paredes por articulação de planos perpendiculares entre si, produz um eficaz dinamismo que parece acompanhar o movimento do tráfego viário, ao qual o automobilista não ficará alheio [*Ibidem*:231].

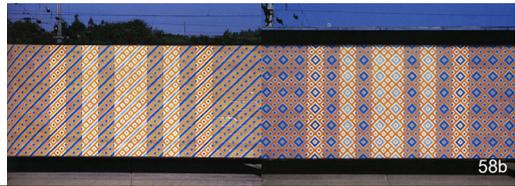
Esta noção da percepção da obra em movimento foi também explorada por Pedro Casqueiro, na sua intervenção em dois muros inclinados da Praça D. Manuel I, realizada para a Exposição Mundial de Lisboa de 1998. Como refere o artista, “o trabalho seria para ser visto com velocidade, em movimento [...] porque a maior parte dos potenciais observadores são pessoas que vão dentro de um carro e que têm uma visão muito instantânea da obra” [Expo'98, 1998:55]. Nesse sentido, Casqueiro criou duas composições geométricas, com base numa estrutura a preto que delimita diferentes quadriláteros brancos que contrastam com outros coloridos, numa sucessão de cheios e vazios cromáticos, numa longínqua referência à pintura do artista.

Outra intervenção para a Expo'98 foi projectada por Pedro Cabrita Reis no Viaduto de Cabo Ruivo, o qual foi revestido com um xadrez azulejar em preto e branco. Este jogo geométrico, muito intenso e eficaz, foi completado por vários volumes de betão [Nery, 2007:49], parcialmente revestidos com azulejos das mesmas cores. A obra, disposta no interior de uma grande rotunda, por onde passa também o viaduto, pode ser observada a 360º enquanto o automobilista circula, revelando diferentes facetas pela oposição entre superfícies em betão aparente e superfícies azulejadas, estas últimas formando variadas composições geométricas.

19) A paleta de cores límpidas e intensas era impossível de se realizar na sua totalidade ainda há poucos anos atrás [Nery, 2007:50].



Figs. 54. Viadutos da Av. Infante Santo e da Av. de Cintura do Porto de Lisboa, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery (FCVL, 2001-2002). Fig. 55. Viaduto em Queluz-Massamá, Sintra, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery (FCVL, 2001-2002). Fig. 56. Praça de D. Manuel I, Parque das Nações, Lisboa, intervenção plástica de Pedro Casqueiro (FCR, 1998). Figs. 57. Viaduto de Cabo Ruivo e Rotunda da Expo'98, Lisboa, intervenção plástica de Pedro Cabrita Reis (1998).



Figs. 58. Estação de Caminhos-de-Ferro de Contumil, Porto, Arq. Luís Vassalo Rosa, intervenção plástica do Arq. Eduardo Nery (FCC, 1992-1994). Fig. 59. Túnel da Via Rápida (AEP), Porto, intervenção plástica do Arq. Abreu Pessegueiro (1994). Fig. 60. *Ribeira Negra*, Rua do Clube Fluvial Portuense, Porto, mural de Júlio Resende (ECF, 1985-1986).



Esta preocupação em criar composições de fácil leitura, para locais de fluxo rápido, é fundamental para que o observador, movendo-se ao ritmo da máquina, possa com maior facilidade apreender a obra. Eduardo Nery compreendeu essa importância ao projectar sessenta e cinco painéis para três plataformas da Estação de Caminhos-de-Ferro de Contumil, no Porto. Reutilizando o módulo de padrão criado em 1966, aplica-o nesta estação com diferentes cores e contrastes entre figura e fundo. Esta alteração garantiu a unidade das superfícies pela continuidade gráfica do motivo e permitiu criar composições de planos com diferentes intensidades luminosas, geralmente organizados em barras verticais [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:153]. Deste modo, o passageiro observa uma sucessão de ritmos resultantes dos diferentes padrões e das barras obtidas pelas variações de cor, que mediante a velocidade do comboio poderão proporcionar experiências visuais variadas.

Em 1985, Júlio Resende teve o mesmo cuidado no mural de azulejos *Ribeira Negra*, situado num local de passagem junto ao túnel da Ribeira, no Porto. O mural revela a preocupação do artista em criar uma composição “que não tivesse pormenores, grandes pormenores, mas que vivesse sobretudo de uma animação rítmica, de formas circulares, com grandes intervenções na vertical, ou na diagonal” [Resende, 1989:31]. Dividido em quatro painéis contínuos que acompanham o desnível do terreno paralelo ao rio, o mural, de fundo esbranquiçado sobre o qual se inscrevem manchas e silhuetas de cores escuras, reflecte e acompanha as cores e a atmosfera da cidade, representada aqui por cenas quotidianas da população ribeirinha: “mulheres, rapazes, cães e gatos, todo um universo popular que se desenrola perante os olhos de quem passa” [CNCDP, 2000:167. Citado por Luísa Soares de Oliveira]. E, independentemente do ritmo de quem passa, a composição nunca se esgota. Se por um lado, possibilita ao automobilista, em ritmo acelerado, uma visualização dinâmica de manchas e formas coloridas facilmente identificáveis, por outro, permite ao peão, em ritmo mais lento, a contemplação sequencial das diferentes cenas representadas.

A composição de Júlio Resende, representando o universo ribeirinho portuense, cumpre aquilo que, segundo o austríaco Werner Fenz, deveria ser a função da arte pública, relacionar-se com a localização específica da obra realçando a sua natureza, espaço, história e contexto social específico [Dornburg, 2002:11].

Nas Escadinhas da Mãe-d'Água, em Lisboa, Luís Camanho partiu deste princípio ao revestir o muro ao longo das escadas com uma composição plena de referências locais. A proximidade à Mãe-d'Água das Amoreiras serviu-lhe de inspiração para criar um fundo de água transposta para o painel. As sete colinas foram também representadas, isoladas num “alfabeto

de signos visuais, verbais e gráficos” [CNCDP, 2000:186. Citado por Luísa Soares de Oliveira], procurando uma certa “ambiência dos bairros de Lisboa” [Tomás, 1994:47. Citado por Luís Camacho] para cada uma delas. Numa faixa lateral, foram representados dois fadistas e dois poetas: o fado foi homenageado simbolicamente pelas figuras estilizadas de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, enquanto a poesia foi representada por Cesário Verde e Mário Cesariny. Luís Camacho utilizou três tons de azul e amarelo, fazendo referência ao azulejo português setecentista, enquadrando a composição no espaço envolvente e permitindo uma “inter-relação entre o painel e a arquitectura e a luz que o envolvem” [*Ibidem*]. Segundo o artista, o mural “é a perspectiva de Lisboa vista daquele espaço. A vista é revelada aos poucos e nunca se tem a noção do plano total” [*Ibidem*].

Uma alusão à história local encontra-se no túnel da Rua das Portas de Santo Antão, em Lisboa. O transeunte, ao cruzar o túnel, depara-se com uma sequência de dez imagens repetidas de Luís de Camões, que revestem a curvatura do arco, acompanhadas da inscrição “Sempre Portugal”. O revestimento azulejar realizado, em 1992, por Leonel Moura através da técnica de *fotocerâmica* [Nery, 2007:49], assinala o acesso a um pátio que no passado pertenceu à Cadeia do Tronco, local onde Luís de Camões esteve preso durante alguns meses no ano de 1552 [Braga, 1873:402].

Para finalizar este tema, dedicado ao *azulejo em movimento*, optou-se pelos revestimentos azulejares de António Dacosta, na Estação Intermodal do Cais do Sodré, com projecto arquitectónico de Nuno Teotónio Pereira e Pedro Viana Botelho, entre 1996 e 2000. A estação é, possivelmente, um dos lugares mais movimentados de Lisboa, uma vez que estabelece a correspondência directa entre a linha verde do metropolitano, a linha de Cascais e o transporte fluvial [Fernandes & Cannatà, 2001:95. Citado por Nuno Teotónio Pereira e Pedro Viana Botelho].

Neste sentido, captando a atmosfera transitória e volátil da estação, António Dacosta esboçou alguns coelhos apressados para o revestimento dos espaços da estação de metropolitano, os quais viriam a ser aplicados, após a sua morte, segundo uma interpretação do pintor Pedro Morais. Os grandes painéis de azulejos representam, de forma sequencial, vários coelhos a correr, numa evocação ao personagem do clássico da literatura universal *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll [Pereira, 2000:94]. Deste modo, as sequências dos coelhos a correrem – ao longo das passadeiras rolantes dos extensos corredores ou tentando saltar vigas nas plataformas da estação – não só se observam em movimento como, também, são a própria transcrição do movimento aplicado ao azulejo.

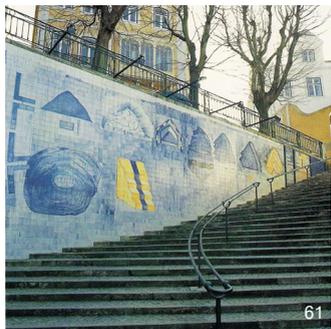


Fig. 61. Escadinhas da Mãe-d'Água, Lisboa, intervenção plástica de Luís Camacho (FSA, 1993-1994). Fig. 62. Túnel do Tronco, Rua das Portas de Santo Antão, Lisboa, intervenção plástica de Leonel Moura (FCR, 1992). Figs. 63. Estação Intermodal do Cais do Sodré, Lisboa (1996-2000), Arqs. Nuno Teotónio Pereira e Pedro Viana Botelho, intervenção plástica de António Dacosta na estação de metropolitano (FCR, 1998).



Figs. 64. Palácio Atlântico, Porto (1945-1951),  
Arqs. Fortunato Cabral, Cunha Leão e Morais  
Soares (ARS Arquitectos), intervenção  
plástica de Jorge Barradas (FCVL, 1950).



## Contemplar: azulejo como arte

Em meados do século XX, os revestimentos azulejados totais de fachadas, intervenção fulcral na definição da paisagem urbana portuguesa, não foram incorporados aos modelos arquitectónicos racionalistas das décadas de 1920 e 1930, acabando por desaparecer. Durante a década seguinte, a política do Estado Novo fomentou uma arquitectura nacionalista e historicista, sobrepondo elementos decorativos às estruturas construtivas modernas. Não sendo tido como um material nobre, também aqui o azulejo não encontrou o seu lugar.

As propostas arquitectónicas mais oportunas do pós-guerra definiram-se em ruptura a esta política, integrando-se no movimento funcionalista internacional. A afirmação dos valores nacionais foi procurada, não pela associação a sinais colhidos do folclore e da história, mas sim pela procura de modelos arquitectónicos baseados na “análise de uma filosofia portuguesa do estar e das suas representações de estrutura e forma” [CNCDP, 2000:70. Citado por Paulo Henriques]. Neste sentido, a ideia de um inquérito sobre a Arquitectura Regional Portuguesa foi expressa, em 1949, sendo posta em prática, entre 1955 e 1961, pelo Sindicato dos Arquitectos.

O papel do azulejo foi, então, reavaliado pelas suas potencialidades, enquanto material de revestimento e de qualificação da estética arquitectónica e urbana, passando a ser integrado nos projectos de jovens arquitectos. Estimulados pelos projectos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa com azulejos de Cândido Portinari, solicitaram também a colaboração de artistas plásticos em ascensão no panorama da arte portuguesa.

Foram definidos dois modos de abordar o material cerâmico na sua articulação com a arquitectura: “uma via conceptual onde o azulejo é pensado como meio de transformação visual e significativa do espaço, o autor desenhando projectos para revestimentos de azulejo, executados pelos técnicos das fábricas; e uma outra via material e concreta onde o azulejo é suporte de trabalho directo do ceramista, o autor questionando os materiais e as suas potencialidades expressivas” [*Ibidem*:71].

A revitalização da prática da cerâmica artística, em Portugal, coube em grande medida ao trabalho de Jorge Barradas. A sua actividade, muito focada na estilização figurativa e procura de efeitos cerâmicos sofisticados iniciou-se, em 1945, na Fábrica Viúva Lamego, onde se tornou mestre de cerâmica de muitos dos artistas que se viriam a revelar posteriormente [IC, 2002:37].

No final da década, Jorge Barradas recebeu a sua primeira grande encomenda de ceramista para a sede social do Banco Português do Atlântico, no Porto, projecto do gabinete

ARS Architectos<sup>20</sup>. Para o Palácio Atlântico, como ficou conhecido o edifício, Barradas criou três painéis cerâmicos relevados para o átrio e nove painéis de azulejos para o tecto do pórtico.

Nestes últimos, foram representados vários motivos da azulejaria setecentista, como *putti*, pássaros, sereias e cestos de flores aos quais se associaram peixes e barcos com pescadores da iconografia popular, ligados por elementos vegetalistas estilizados em padrões também setecentistas, “assim reunindo e fixando os motivos ornamentais da maior parte da sua cerâmica” [CNCDP, 2000:53. Citado por António Rodrigues]. Em três dos painéis foram também representadas figuras alusivas às actividades do banco e os deuses Neptuno e Anfitrite [Burlamaqui, 1996:19].

Os motivos setecentistas e as figuras amaneiradas revelam o interesse de Jorge Barradas pela tradição cerâmica, que procurou sempre conciliar com a modernidade. De facto, ao longo da sua obra, Barradas inspirou-se “nos vários estilos históricos da cerâmica nacional e até europeia, apesar da sua natural preferência pelas formas barrocas” [CNCDP, 2000:53. Citado por António Rodrigues].

Este gosto pela decoração barroquizante dos espaços arquitectónicos está patente em quase todos os seus grandes projectos. No Palácio da Justiça de Ovar não foi excepção, para o qual criou seis painéis profusamente decorados e que evidenciam o seu *horror ao vazio*. O primeiro painel representa uma alegoria à pesca, principal actividade económica do passado local, onde reúne motivos iconográficos populares utilizados na pintura dos barcos da faina, numa deliberada ingenuidade que apela a um universo onírico. Os restantes painéis articulam várias flores tropicais estilizadas em harmoniosas composições. Os painéis, realizados em 1965, encontram-se adequadamente integrados na galeria de acesso ao edifício, projectado pelo arquitecto Januário Godinho, em 1960 [Sales, 2005:22].

Quem também contribuiu para a renovação da azulejaria portuguesa foi Almada Negreiros, com vários trabalhos notáveis, sendo de particular destaque a intervenção na residência da Rua de Alcolena n.º 28-44, no Bairro do Restelo, para a qual concebeu vários painéis em unidade simbiótica com a arquitectura. Projectada pelo arquitecto António Varella, entre 1951 e 1955, a residência consiste num “volume puro, cúbico, afirmativamente colocado no alto do terreno, desmaterializado através do jogo de vazios, de avanços e recuos dos planos de fachada, com rigorosa geometria plasticamente trabalhada” [Arquitectos, 2009:4], onde surgem os painéis de azulejo de Almada Negreiros, “coerentes testemunhos das pesquisas sobre o número e os traçados geométricos que o pintor vinha investigando” [Ibidem].

20) ARS Architectos era constituído pelos arquitectos Fortunato Cabral, Cunha Leão e Morais Soares.



Figs. 65. Palácio da Justiça, Ovar (1960-1966), Arq. Januário Godinho, intervenção plástica de Jorge Barradas (FCVL, 1965). Figs. 66. Rua de Alcolena n.º 28-44, Lisboa (1951-1955), Arq. António Varela, intervenção plástica de Almada Negreiros (FCVL, 1953).





Figs. 67. Escola Mestre Querubim Lapa (Primária de Campolide), Lisboa (1954), Arq. Artur Pires Martins, intervenção plástica de Querubim Lapa (FCVL, 1956): a) painel *Os Meninos*; bc) painel *As Meninas*.

As fachadas e terraços da residência foram, então, revestidos com oito painéis executados em três técnicas diferentes: *Circense* e *Estival* em faiança policromada; *Sedução*, *Maternidade*, *Paternidade*, *Colombina* e *Arlequim* foram realizados pela técnica de tubagem, com um original fundo em preto; e *Geométrico* foi executado em alicatado pelo mestre António de Sousa [Burlamaqui, 1996:37].

Apesar de se tratar de uma importante obra do Movimento Moderno, em Portugal, a residência foi objecto de um pedido de demolição feito à Câmara Municipal de Lisboa, no princípio deste ano, tendo sido iniciada uma remoção dos azulejos, felizmente interrompida pela polícia municipal e por um embargo, entretanto, decretado. Segundo o arquitecto Michel Toussaint, este acto negligente foi “um atentado ao todo original e uma perda de testemunho, do renascimento do azulejo na obra arquitectónica em meados do século XX” [Arquitectos, 2009:4].

A Escola Primária de Campolide foi também alvo recente desta delapidação do património azulejar português. Construída em 1954, segundo projecto arquitectónico de Artur Pires Martins, recebeu tratamento azulejar num muro exterior e no refeitório pelas mãos de Querubim Lapa, figura essencial da cerâmica portuguesa [Tostões, 1997:106].

Com a remodelação do refeitório, os lambris com motivos de peixes, aves e folhas de árvores foram severamente mutilados, sem que ninguém assuma a responsabilidade dos danos causados à obra. Embora não se trate do trabalho mais relevante que Querubim Lapa desenvolveu para a escola, que ironicamente adoptou o seu nome, o sucedido deixou indignado o artista.

Já o muro exterior, perpendicular ao volume depurado da escola, que delimitava na época o recreio das raparigas e dos rapazes, mantém a decoração intacta. Querubim Lapa executou dois longos painéis rectangulares policromados, intitulados *As Meninas* e *Os Meninos*, concluídos em 1956. O painel masculino é especialmente expressivo na sua figuração estilizada e imaginativa dos lares de cinco rapazes, entre manchas orgânicas coloridas e motivos vegetalistas e florais que, quando pontualmente isolados, recordam a tradição dos azulejos de *figura avulsa* [Lapa, 2001:14. Citado por Rui Afonso Santos].

Em 1959, Querubim Lapa trabalhando em parceria com o arquitecto Conceição Silva<sup>21</sup>, realizou o revestimento parietal e a decoração da Casa da Sorte no Chiado, em Lisboa. Partindo de placas cerâmicas rectangulares com 20,5×30 cm<sup>22</sup>, executadas por Querubim Lapa, na

21) Em 1956, Querubim Lapa realizou a decoração cerâmica da Loja Rampa no Chiado, em Lisboa, com projecto arquitectónico de Conceição Silva e de José Daniel Santa-Rita. A loja foi encerrada, em 1980, e, lamentavelmente, destruída [Lapa, 2001]. 22) Medidas máximas permitidas pelo processo de cozedura das placas cerâmicas.

Fábrica Viúva Lamego, Conceição Silva desenvolveu o projecto da loja e desenhou as superfícies parietais com base neste módulo de forma a evitar o seu corte. As placas cerâmicas revestem integralmente o exterior da loja “com os seus motivos abstracizantes de vaga sugestão vegetalista acrescidos de algarismos soltos, numa paleta de azuis, verdes e brancos que se harmoniza perfeitamente com a dignidade pombalina do edifício” [*Ibidem*:36].

O revestimento de Querubim Lapa para a Casa da Sorte demonstra a relação próxima entre a cerâmica, propriamente dita, e a azulejaria. De facto, por vezes, é difícil estabelecer uma fronteira entre ambas as disciplinas, pois não só partilham a mesma materialidade como, também, utilizam técnicas e métodos de trabalho comuns. O painel relevado que Teresa Cortez executou, para a entrada de um edifício na Avenida da Liberdade em Lisboa, é a prova material disso. Se, por um lado, o revestimento de Cortez utiliza uma malha regular, com algumas adaptações à morfologia de alguns elementos, dentro dos domínios da azulejaria, por outro, os relevos obtidos através de texturas com efeitos matéricos e a aplicação de materiais refractários, de grés e de peças chamotadas, afasta-se da faiança e aproxima-se da escultura cerâmica [Nery, 2007:70]. Apesar de se afastar dos limites da azulejaria, o facto não impediu que esta obra fosse recompensada com o Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria de 1986 [Pereira, 2008:92].

De facto, independentemente da catalogação, trata-se de um belo revestimento parietal em alto-relevo, composto por um par de jarros rodeado pelas suas folhas, num painel pleno de texturas e grandes variações cromáticas e luminosas. A liberdade da composição, de linhas curvilíneas, de formas ondulatórias e a própria borboleta azul recortada sobre o fundo branco do jarro, são uma alusão à toponímia da avenida [*Ibidem*].

O transeunte que circule na movimentada avenida lisboeta tem, assim, contacto com uma obra de arte em plena via pública, num momento de contemplação mesmo que só de passagem, sem custos de entrada, sem pedestais ou colunas, sem «não pode tocar!» ou «vamos fechar!», apenas arte democrática mesmo ao virar da esquina. Este tipo de manifestação artística surgiu enquanto conceito durante a década de 1960, quando “os artistas começaram a interessar-se pelos espaços não convencionais da arte, explorando novos territórios para as suas intervenções” [Regatão, 2003:11]. Foi nesse momento que o espaço público se tornou num local por excelência da experimentação artística, desencadeando assim a expansão da arte pública.

Assim o fez Manuel Cargaleiro, no Jardim Dr. Alberto Araújo, em Almada, entre 1955 e 1956. A linguagem abstracta que andava a explorar ficou registada num conjunto de painéis dispostos ao longo de um muro em quarto de circunferência. Os painéis formam um total de sete composições, que se alternam em diferentes comprimentos: as três maiores, com fundo



68a



68b



69

Figs. 68. Casa da Sorte, Chiado, Lisboa (1959-1962), Arq. Conceição Silva, intervenção plástica de Querubim Lapa (FCVL, 1959).  
 Fig. 69. Av. da Liberdade n.º 144-146, Lisboa, painel cerâmico de Teresa Cortez (1986).  
 Fig. 70. Jardim Dr. Alberto Araújo, Almada, painéis de Manuel Cargaleiro (1955-1956).



70



Figs. 71. Av. Infante Santo n.º 349-363 e 348-372, Lisboa (1950-1958), Arqs. Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, intervenções plásticas de: b) Rolando Sá Nogueira; c) Carlos Botelho; d) Alice Jorge e Júlio Pomar; e) Maria Keil com painel *O Mar* (FCVL, 1958).

branco, preenchidas com um grafismo de símbolos abstractos; intercaladas por duas quadradas e rematadas por duas rectangulares, com reticulados e planos orgânicos de evocação espacial, potencialmente abstractos, com matérias e cores densas, “numa paleta contemporânea tanto na gama como nas harmonias propostas” [Nunes, 2005:25. Citado por Paulo Henriques].

Apesar da harmonia do conjunto, as composições encontram-se claramente individualizadas, assemelhando-se a uma série de quadros dispostos lado a lado. Situação semelhante ocorreu com os revestimentos azulejados da Avenida Infante Santo, em Lisboa, dispostos ao longo de quatro paredes do conjunto habitacional projectado pelos arquitectos Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, entre 1950 e 1958.

Assente na topografia acidentada lisboeta, o projecto é formado por uma monumental plataforma elevada e ajardinada, sobre a qual foram assentes em *pilotis* cinco blocos isolados, perpendicularmente às vias de circulação automóvel, bem ao gosto da *Carta de Atenas*. O desnível entre as áreas elevadas e a avenida foi ocupado por um conjunto sequencial de lojas, interrompido por grandes panos de parede cega onde foram inseridas escadarias com dois lanços e patamar intermédio [IPPAR, 2004:246. Citado por Ana Tostões].

Foi precisamente para essas paredes que, por encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, Carlos Botelho, Rolando Sá Nogueira, Alice Jorge, Júlio Pomar e Maria Keil realizaram projectos de revestimento em azulejo, aprovados em 1957 e aplicados no ano seguinte. Carlos Botelho realizou uma cenográfica vista de Lisboa de forte expressão cromática e luminosa; Sá Nogueira uma cena dinâmica de cores fortes e texturas gráficas representando barcos e rapazes a conversar; e Alice Jorge e Júlio Pomar representaram, sobre um fundo em padrão, várias crianças a brincar, vendedores ambulantes e uma menina à janela a olhar o movimento da rua [CNCDP, 2000:74. Citado por Paulo Henriques].

No entanto, estes painéis revelam alguns problemas de integração com a escada, sendo que o único que conseguiu vencer, na íntegra, essa dificuldade foi o painel de Maria Keil, através de uma composição que sugere movimentos oblíquos, numa plasticidade obtida a partir da distensão e condensação de formas derivadas de losangos, que num dos lados se transforma num pescador e em barcos [Meco, 1985:90]. O painel *O Mar*, como foi intitulado, apropriou-se da escada enquanto elemento construtivo da própria composição, “equivalente a um qualquer dos segmentos de planos abstractos e figurativos. A escada torna-se uma das peças de um lugar que atravessamos mesmo. Andamos dentro do azulejo, como o pescador e os barcos. Os primeiros degraus da escada são os inícios de um desvio do espaço real, como se atravessássemos uma cidade de luz” [Pereira, 1989:32. Citado por António Rodrigues].

A importância deste painel, no contexto da relação entre azulejaria e arquitectura, deve-se ao facto do azulejo não ser entendido como uma mera película sobre a parede, mas de ser a própria parede. A sua composição não se organiza apenas para ser contemplada de frente, mas também para ser sentida enquanto se sobe ou desce a escada, tal como as composições que Maria Keil concebeu para o Metropolitano de Lisboa, numa acção “que envolve o corpo e o olhar numa interdependência de movimentos, sensorial e motor” [*ibidem*].

Também de 1958 são os vários painéis de João Abel Manta, para a Associação Académica de Coimbra, com projecto arquitectónico de sua autoria, em parceria com Alberto José Pessoa. O projecto, que dispensa apresentações, possui sete painéis de placas cerâmicas dispostos ao longo da fachada voltada para a Avenida Sá da Bandeira, que não só acompanham a modulação da estrutura como, também, a acentuam através de uma alternância com um revestimento de pedra. A fachada resulta, assim, numa sequência de quadrados, cuidadosamente relacionados pela suave diferença cromática e rigor das juntas de ambos os revestimentos. Os desenhos dos painéis, apenas definidos com linhas de diferentes espessuras em tons de amarelo, representam a evolução do *Traje Académico entre a Idade Média e a Contemporânea*, integrando sempre um portal ao fundo, adiante um casal e, em primeiro plano, duas figuras estudantis masculinas. Para um muro do jardim, João Abel Manta criou um painel de azulejos em tons de azul, castanho, preto e branco, representando num registo muito gráfico as *Actividades Culturais Estudantis* [CNCDP, 2000:85. Citado por Paulo Henriques].

Para finalizar, três nomes no feminino: Maria Manuela Marinho, Cecília de Sousa e Fernanda Fragateiro, aos quais correspondem três intervenções, respectivamente, Caixa Geral de Depósitos de Alpiarça, Fábrica Dan Cake, em Santa Iria da Azóia, e Jardins da Água, no Parque das Nações, em Lisboa.





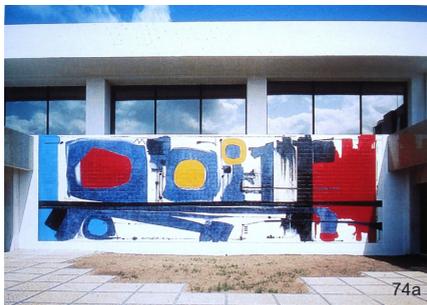
Figs. 72. Associação Académica de Coimbra (1954-1961), Arqs. Alberto José Pessoa e João Abel Manta, intervenções plásticas do Arq. João Abel Manta (FCVL, 1958): conjunto de painéis *Traje Académico entre a Idade Média e a Contemporânea*; e) painel *Actividades Culturais Estudantis*.



73a



73b



74a



74b



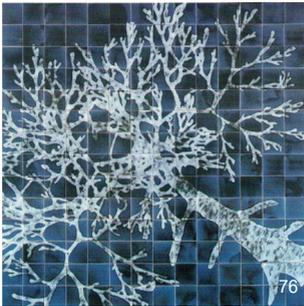
75

Figs. 73. Agência da Caixa Geral de Depósitos, Alpiarça, intervenção plástica de Maria Manuela Martinho (FCVL, 1986). Figs. 74. Fábrica Dan Cake, Santa Iria da Azóia, Loures, Arq. Augusto Silva, intervenções plásticas de: a) Cecília de Sousa (1993); b) António Pimentel (1993). Fig. 75. Jardins da Água, Parque das Nações, Lisboa, Fernanda Fragateiro (OC, 1998). Fig. 76. MNAz, Lisboa: *A Sombra*, painel de Fernanda Fragateiro baseado nas composições dos Jardins da Água (OC, 2000).

Manuela Marinho criou vários painéis para a fachada da agência bancária, dispostos ao longo de vários panos de parede entre elementos estruturais aparentes. As composições são uma reinterpretção contemporânea de vários temas da azulejaria portuguesa: azulejos de *figura avulsa*, enxaquetados e padrões, elementos arquitectónicos e figuras hiper-realistas em *trompe l'oeil*, em tons de azul, amarelo e verde sobre fundo branco. Os painéis foram executados por Arlindo Roque na Fábrica Viúva Lamego, em 1986 [Burlamaqui, 1996:173].

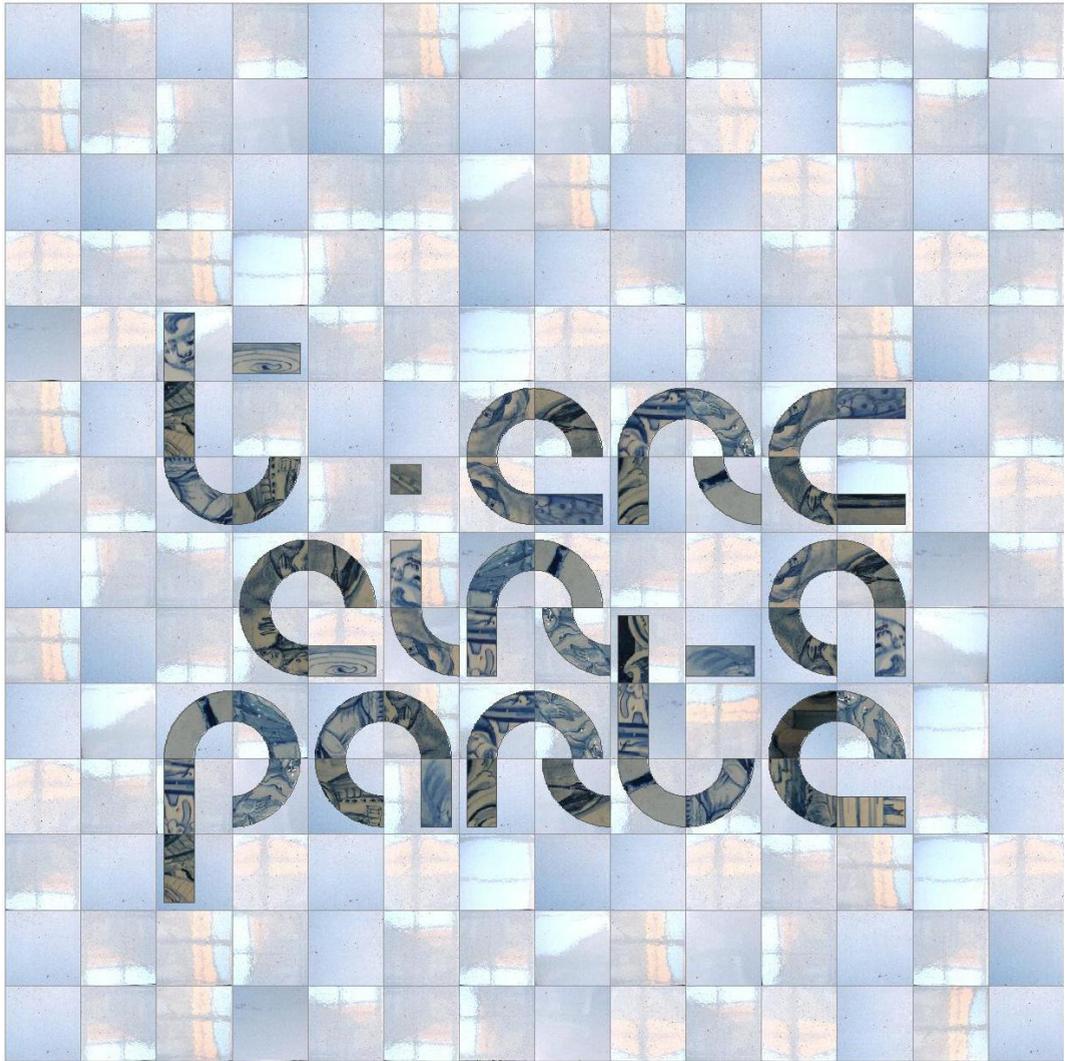
Para a Fábrica Dan Cake, projectada pelo arquitecto Augusto Silva, Cecília de Sousa realizou três painéis azulejados, um dos quais integrado na parede de um pátio exterior. Realizado em 1993, o painel abstracto foi estruturado num gesto impulsivo de grandes manchas coloridas e de forte carga expressiva [CNCDP, 2000:105. Citado por Paulo Henriques]. Também por convite de Augusto Silva, outras obras em azulejo foram criadas por Paulo Guilherme e António Pimentel [Nery, 2007:68].

Fernanda Fragateiro, em colaboração com a equipa de arquitectos responsável pelo projecto paisagístico da Expo'98, realizou uma série de intervenções para vários espaços ajardinados do recinto da exposição, entre os quais revestiu com azulejos dois muros paralelos, separados por um pequeno lago artificial, onde o elemento água está subjacente ao programa estético. Nos muros que geralmente constituem barreiras físicas e visuais, rasgou algumas janelas numa alusão à transparência da água. Os azulejos apresentam imagens de algas<sup>23</sup>, em branco sobre um fundo maioritariamente azul e, em rodapé, integram um texto corrido, num traço delicado muito transparente e de um trabalho de pesquisa técnica especial, onde é contada a lenda da renda de bilros, alusiva ao trabalho das mulheres dos pescadores [CNCDP, 2000:190. Citado por Luísa Soares de Oliveira].



23) Reproduzidas de uma colecção de algas do rio Tejo e da costa portuguesa, realizada por um coleccionador inglês, no século XIX, e guardada nas reservas do Museu de História Natural, em Lisboa.







## Divórcio das três artes

No decorrer da história da humanidade, o destino da arquitectura, da escultura e da pintura esteve sempre unido por vínculos indissolúveis. Julga-se não ser necessário apresentar exemplos se se constatar que, desde o paleolítico, o homem sentiu a necessidade ou o desejo de aplicar desenhos e incisões nas paredes das suas habitações, primeiro nas cavernas e depois nas casas construídas de raiz, com as suas próprias mãos. Em alguns períodos, a relação de interdependência entre arquitectura e escultura foi tão estreita que se torna impossível precisar onde começa uma e termina a outra. A pintura, enquanto elemento integrador da arquitectura e da escultura foi, seguramente, importante na caracterização cromática dos espaços [Dorfles, 1999:139]. No renascimento, a relação entre as três artes era de tal forma próxima, que o artista abarcava em si o papel de arquitecto, escultor e pintor [Gené, 1968:127].

No entanto, durante a segunda metade do século XIX, as relações entre as três artes visuais foram enfraquecidas [Dorfles, 1999:140], como resultado das transformações que a Revolução Industrial vinha operando, desde o século anterior. Segundo Lewis Mumford, com o advento da máquina, “a experiência humana deixa de ser global porque passa a estar confrontada com forças que não seguem as mesmas leis do corpo e do cérebro humanos. Trata-se dum universo onde só é real a máquina, onde o poder se exerce segundo leis físicas independentes das que determinam a actividade do nosso espírito. A existência deste universo por assim dizer extra-humano justifica com facilidade a existência do conflito denunciado por toda a parte entre a arte e o comportamento prático ou social quotidiano do homem contemporâneo” [Francastel, 2000:61]. Foi neste contexto, que a colaboração entre arquitecto, escultor e pintor entrou em ruptura. Cada um passou a trabalhar individualmente, criando-se um divórcio plástico e uma falta de critério artístico unânime, facto que até então nunca tinha ocorrido de forma tão efectiva [Gené, 1968:127]. No que respeita à arquitectura, a Revolução Industrial introduziu várias mudanças, sendo as de maior impacto: os novos programas, os novos materiais e técnicas construtivas e a subjugação da arquitectura a imperativos de ordem social, funcional e, principalmente, económica [Leach, 2006:228. Citado por Jürgen Habermas].

O capitalismo industrial gerou novas esferas de interesse que sonegaram quer a arquitectura eclesiástica, quer a velha cultura arquitectónica europeia. A produção industrial massificada necessitou de uma nova escala de fábricas, armazéns e mercados e solicitou o surgimento de novos programas, tais como, bairros operários, centros comerciais e pavilhões de exposição.

Contudo, a maior mudança deu-se através da rede de transportes que foi revolucionada pelos caminhos ferroviários. Estes, não só deram às já habituais pontes e túneis um significado diferente, como também introduziram um novo desafio: a construção de estações ferroviárias no centro das velhas cidades europeias [Leach, 2006:228. Citado por Jürgen Habermas].

A segunda mudança surgiu com o desenvolvimento de novos materiais (tais como o vidro, ferro, aço e betão) e novos métodos de produção (acima de tudo o uso de elementos pré-fabricados). No decorrer do século XIX, os avanços da engenharia e das técnicas de construção permitiram novas possibilidades de desenho que romperam com os limites construtivos clássicos de planos e volumes [Zevi, 1970: vol.1]. Ergueram-se, então, estruturas gigantescas com grandes balanços, maiores vãos livres e revestimentos transparentes.

Finalmente, a terceira mudança ocorreu pela mobilização capitalista do trabalho, dos edifícios e, em geral, de todas as condições de vida urbana. Isto levou à grande concentração populacional nos meios urbanos e, conseqüentemente, à especulação da habitação privada, a qual se tornou um negócio rentável e baseado, sobretudo, em imperativos económicos, desencadeando um tipo de crescimento urbano descontrolado e sem comparação possível com os das épocas precedentes [Leach, 2006:229. Citado por Jürgen Habermas].

A arquitectura até então praticada deixou de fazer sentido, mediante as grandes transformações técnicas, económicas e sociais. Em breve, as teorias funcionalista e racionalista iniciariam a guerra contra o ornato, o friso ou qualquer tipo de sobreposição decorativa. As construções apenas admitiriam o que fosse considerado útil e funcional, “e com razão, quando se pensa que, na maioria das vezes, esta [decoreação] se reduzia a uma prolixa e fátua revivescência estilística imitando motivos barrocos, renascentistas, neogóticos. Foi assim que, por alguns decénios, a íntima união entre as três artes foi despedaçada, exactamente quando era a arquitectura, através das suas correntes mais avançadas, que influenciava o destino da pintura e da escultura” [Dorfles, 1999:140].

Laconicamente, a arte insurgiu-se e passou a exercer a sua influência sobre a arquitectura. O cubismo, com a sua quarta dimensão – o *tempo* – se por um lado, libertou a pintura da sua obsessão pela representação a três dimensões, por outro lado, influenciou igualmente a arquitectura. De facto, a extinção da perspectiva renascentista executada pelos cubistas, substituindo “uma visão imóvel do espaço por uma dinâmica” [Zevi, 1970: vol.1], com pontos de

vista múltiplos, contribuiu para uma renovação da linguagem arquitectónica e a introdução da noção de *movimento*.

Numa tentativa de racionalização do cubismo, surgiu o neoplasticismo holandês que procurou aplicar a quarta dimensão, substituindo a massa pelo volume e a decoração pelos planos puros e isolados, na busca de uma nova linguagem e de um método de composição. Este movimento foi liderado pelo pintor Theo van Doesburg, que reuniu à sua volta um grupo de pintores, escultores e arquitectos, fundando a revista *De Stijl* [*Ibidem*].

O grupo e, particularmente, Piet Mondrian procuraram alcançar “uma arte que fosse já apenas a síntese das três artes visuais e se identificasse com uma arquitectura superior. A pintura de ‘nova plástica’ (*Nieuwe beelding*), é de facto já considerada como o preâmbulo ‘abstracto’ às realizações concretas de uma superarte que poderá ser a arquitectura integrada por pintura e escultura.” No entanto, “o sonho utópico de Mondrian e de Van Doesburg estava destinado a naufragar em menos de trinta anos” [Dorfles, 1999:105].

Com a *Bauhaus*, de Gropius, Kandinsky e Klee, assistiu-se a uma intensa teorização que deveria ter conduzido à reconciliação das três artes. Porém, não as reuniu de facto. O projecto da escola alemã foi capaz de modificar a visão das artes, mas não naquele sentido, embora a ideia de relacionamento e integração estivesse subjacente à elaboração de uma nova pedagogia artística [ML, 1991:66. Citado por Fernando de Azevedo]. A arte terminou associada às leis de produção industrial e, deste modo, a teoria *bauhausiana* “visou as artes aplicadas e o *design*, e não a subjectividade da arte concebida, ou não, para a arquitectura” [*Ibidem*:63. Citado por Eduardo Nery].

Contudo, não deixou de ser uma época gloriosa, quando “pela primeira vez depois de mais de um século de reminiscências, os artistas se deram conta de que era possível de novo construir arquitecturas ‘ex novo’, sem ter de se agarrar a um passado já decadente e sem utilidade” [Dorfles, 1999:140].

## Síntese das Artes?

A integração das artes na arquitectura, também designada por  *síntese das artes* [ML, 1991:62. Citado por Eduardo Nery], foi uma aspiração moderna que se efectuou, em Portugal, ao longo da década de 1950, mas que já havia sido iniciada pela geração modernista. De facto, no final da década de 1920, a arquitectura de Porfírio Pardal Monteiro já dialogava com as então designadas  *artes decorativas*. Neste cenário, a reintegração do azulejo na arquitectura foi também tema de reflexão desta especificidade portuguesa no tratamento de superfícies e que, no final da década de 1950, “se transformou numa expressão de arte pública urbana atingindo um momento paradigmático com os painéis integrados no conjunto dos blocos da Avenida Infante Santo” [IPPAR, 2004:371. Citado por Ana Tostões].

Desde logo, diversos equipamentos públicos passaram a integrar as artes, através de uma noção de complementaridade e adequação mútua. O arquitecto convocava a colaboração dos artistas, com os quais acordava os espaços e os modos das intervenções, na procura de uma  *simbiose* ideal. Para tal, cada intervenção deveria acentuar as intenções e valores espaciais do projecto de arquitectura e contribuir “para um todo coerente, sujeito a uma leitura globalmente unitária” [ML, 1991:61. Citado por Nuno Teotónio Pereira].

Permanecendo ainda válido este método, já não pode, contudo, ser tomado como único. Actualmente, a relação entre arquitectura e arte é entendida de forma mais descomprometida, aceitando-se a autonomia de cada uma das expressões, em que cada qual, apenas obedece às suas regras próprias. A intenção já não é a da complementaridade nem da subordinação ao conjunto, mas sim a da plenitude de cada uma das intervenções dentro de um todo harmónico que, contudo, não aceita qualquer espécie de submissão. Assim sendo, cada arte tornou-se detentora de maior liberdade de expressão e “a obra perfeita, conseguida por uma justa medida de cada intervenção, deixou de ser o ideal” [*Ibidem*].

De facto, segundo Eduardo Nery, a situação ideal entre arquitectura e arte está ultrapassada, pois implica que uma das duas ceda parte da sua identidade e autonomia à outra, o que no seu ponto de vista não é aceitável, uma vez que o domínio de uma é a subjugação da outra e, como tal, apenas fomenta o desequilíbrio. Contudo, Nery considera positivo quando se alcança um “equilíbrio dinâmico”, ao invés da passividade implícita no conceito de “integração”, que é conseguido por uma relação de *contraste* e não por *simbiose*. Em alternativa, também pode ser alcançado por um “tipo de articulação mais subtil e também mais complexa, quando o artista se serve de algum elemento comum com a arquitectura” e explora-o como meio de dialogar com o espaço, mantendo contudo o seu discurso próprio [ML, 1991:62. Citado por Eduardo Nery].

Uma outra possibilidade é teorizada por Susanne Langer como “princípio de assimilação”, no qual é admitida uma espécie de absorção dos elementos de uma arte pela linguagem de outra [Langer, 1967]. Segundo Gillo Dorfles, se este princípio é muitas vezes um meio bastante oportuno para validar muitas relações entre artes diversas, por outro lado, o facto de uma arte apropriar a linguagem da outra poderá ser nocivo e, inclusive, denunciar a sua fraqueza e declínio. Tudo depende de como é efectuado o princípio. Se uma arte assimila o vocabulário de outra, servindo-se dele como se fosse seu, consegue torná-lo próprio e integrar-se. Mas quando, pelo contrário, pretende absorver a linguagem alheia por mimetismo, forçando a sua a expressar-se como aquela, o resultado obtido é ambíguo e, geralmente, prejudicial [Dorfles, 1999].

Deste modo, quando uma arte trai o seu meio não só perde a sua autonomia, como também se poderá corromper. Uma análise à história, revela-nos vários exemplos, como em alguns períodos, a arquitectura, ao perder as suas qualidades tectónicas vestindo-se de eflorescências plásticas sufocantes, acabou por entrar em ruptura. Basta citar o que aconteceu quando da “grandiosa linha barroca se passou para o empolado e ‘escultórico’ friso rococó” [*Ibidem*:58].

Outros momentos houve em que a arquitectura saiu adulterada por certas técnicas das artes plásticas como, por exemplo, a pintura em *trompe l'oeil*. Esta técnica, pela manipulação da perspectiva, cria ilusões ópticas que desmaterializam os planos e volumes arquitectónicos, “permitindo a evasão do olhar para um mundo imaginário e onírico” [ML, 1991:63. Citado por Eduardo Nery].

Na actualidade, assiste-se a uma nova vaga de subversão da arquitectura, através de pinturas murais e *outdoors* publicitários que ocupam grandes superfícies, desde fachadas a empenas cegas, que não só lhes atribuem uma nova leitura e significado, como também transformam a imagem urbana.

Talvez por isso, a comunidade arquitectónica contemporânea se sinta pouco receptiva para a integração das artes nas suas obras de arquitectura. Por outro lado, ainda é comum o preconceito de que o arquitecto deverá ditar o tipo de actuação estética que o artista deverá efectuar, encarando-o como um “colaborador passivo e não, como ele, um *autor independente*” [Ibidem:62]. Assim sendo, ao arquitecto compete definir o espaço de actuação artística e discutir a natureza dessa intervenção sem que, no entanto, impeça a liberdade criadora do artista, o qual deverá assumir daí em diante a responsabilidade da sua iniciativa.

Porém, o cepticismo é grande! Nem o arquitecto quer ver o seu projecto menosprezado perante a presença de uma obra de arte superior, nem o artista quer que o seu trabalho seja visto como mais um caso de arte decorativa. Deste modo, assistimos “não ao mítico equilíbrio entre arquitectura e artes plásticas, mas sim à exibição de co-presenças ou, se se quizer de diferentes ‘monólogos’ por um lado, mensagens individuais e subjectivas dos artistas, por outro, mensagens mais objectivas por parte dos arquitectos” [Ibidem:64].

## Azulejofobia

O azulejo, enquanto elemento erudito ornamental, definidor de espaços e ambientes, modelador de fachadas e caracterizador da paisagem urbana, tem andado afastado das correntes representativas da arquitectura contemporânea portuguesa. Vários foram os motivos que levaram ao desinteresse dos arquitectos contemporâneos pelas grandes superfícies azulejadas.

Uma das razões deve-se ao facto do azulejo marcar sempre presença durante a concepção arquitectónica, isto é, enquanto outros materiais de revestimento podem ser pensados numa fase mais adiantada do projecto sem prejuízo estético, o azulejo, pelo contrário, tem de fazer parte desde o início da concepção. O arquitecto tem de conciliar o desenho, a modulação, a escala do azulejo com as mais variadas soluções construtivas e de revestimento para que a obra resulte adequada.

Por outro lado, a realização de um espaço azulejado exige uma colaboração estreita entre os diferentes protagonistas, desde o arquitecto ao artista plástico e incluindo o próprio ladrilhador. Deste modo, a solução global impõe um relacionamento entre as diferentes disciplinas envolvidas no estudo e na aplicação do revestimento. Sendo assim, com as dificuldades específicas levantadas por eventuais rectificações e consequente risco estético e custo acrescido, os arquitectos são levados a uma situação de prudência e desconfiança.

Outra razão deve-se à recusa dos arquitectos em se associarem a um material com um grande estigma cultural. De facto, desde a década de 1970, o azulejo ficou associado à estética do *pato bravo*, do português que reveste o exterior da sua casa com azulejos de interior industriais de má qualidade estética. O resultado é um grande preconceito em relação a um revestimento tradicional de origem sumptuosa, mas que, infelizmente, tende a ser associado a espaços sanitários e áreas de serviço, sendo bastante comuns os comentários de que este

ou aquele edifício se assemelha a uma casa de banho, independentemente da qualidade da obra arquitectónica e do azulejo.

É verdade que existem revestimentos azulejados de péssima qualidade estética e alguns mediócrs executados, inclusive, por artistas e arquitectos, mas também os há em qualquer outro material e não é por isso que são ostracizados e deixam de ser utilizados. A situação é grave mas ainda é possível contrariar o preconceito, sendo que aos arquitectos cabe a responsabilidade da correcção desta situação, através da influência dos que possuem cargos públicos e, principalmente, dos que intervêm directamente na imagem da cidade.

Apesar dos poucos projectos contemporâneos com revestimentos exteriores azulejados, os próprios editores de revistas e de livros de arquitectura deveriam dar mais espaço ao azulejo ou, pelo menos, fomentar a diversidade material. Basta abrir uma revista, para perceber que são sempre os mesmos materiais e acabamentos que têm direito a ser ilustrados, num folhear sucessivo de arquitectura branca de tédio ou *Made in Portugal* segundo códigos estéticos estrangeiros. Com isto, não se está a afirmar que a arquitectura portuguesa não tem qualidade, até porque isso não corresponderia à verdade. Apenas se tenta salientar uma falta de diversidade material, cromática e por vezes ideológica.

Neste sentido, são projectos arquitectónicos como os de Álvaro Siza que são necessários para a mudança de opinião pública. É importante associar o azulejo à arquitectura de qualidade e de prestígio para que cinco séculos de tradição azulejar não se reduzam ao revestimento de casas de banho e cozinhas. Álvaro Siza reabriu o caminho, só resta continuá-lo.

## Integração, adaptação e ruptura

Na obra ideal, arquitectura e azulejaria são uma só entidade, tal como se deseja que aconteça a qualquer revestimento ou elemento arquitectónico, que ultrapasse a mera adaptação e que se integre na obra total que é a arquitectura. Contudo, o mundo não é o ideal e, conseqüentemente, a integração nem sempre é conseguida. Deste modo, resta a adaptação, que o trabalho de azulejaria estabeleça algum diálogo com os restantes elementos ou acrescente algum factor que seja uma mais-valia para a arquitectura, mesmo que provoque alguma tensão no conjunto. Quanto à ruptura, não obrigado!

Estes três conceitos representam as situações mais frequentes, sendo que outras possibilidades devem ser aceites, até porque cada obra é uma situação particular. Trata-se, por isso, de uma tentativa de sistematizar a questão, partindo do princípio que o azulejo, em si mesmo, tal como qualquer outro material de revestimento, não garante a sua integração. Esta apenas dependerá dos protagonistas da obra.

Já a adaptação do revestimento é mais facilmente assegurada. Na situação mais simples, azulejos lisos são aplicados de forma a criar superfícies monocromáticas, que não produzem qualquer tipo de tensão com a arquitectura. Não admira que a maioria dos arquitectos opte por este tipo de revestimento azulejado, que não só permite superfícies sensivelmente homogéneas, como também possibilita a coloração de longa duração das fachadas, com um acréscimo de brilho e reflexão luminosa.

O revestimento padronizado também se adapta quando é visto de longe, como uma superfície homogénea, que forma uma textura, mesmo que, de perto, o padrão se imponha com alguma intensidade de desenho, de cor ou de claro-escuro. Outras situações há em que pode criar tensões ou mesmo entrar em ruptura com a arquitectura. Quando o padrão é grande e se impõe demasiado na fachada, quando não se ajusta à proporção dos elementos arquitectónicos

ou quando forma diagonais, verticais ou horizontais muito fortes que criam tensões maiores ou menores com a arquitectura, podendo provocar algum desajustamento com as formas do edifício.

No caso das composições ou da própria pintura sobre azulejo, com alguma autonomia plástica face à arquitectura, a possibilidade de ruptura é maior se o artista não coadunar a sua obra ao espaço arquitectónico e não tiver a atenção ou o desejo de delimitar a intervenção de forma a separar convenientemente a linguagem plástica do azulejo.

Assim sendo, as soluções de remate têm um papel preponderante, na grande maioria dos revestimentos azulejados, de forma a permitir uma situação intermédia de transição entre ambas as disciplinas. Os remates podem ser efectuados com o recurso a azulejos de motivos, cores ou formas diferentes<sup>1</sup>, ou mesmo de outro tipo de materiais não cerâmicos. O indispensável é garantir que os elementos gráficos e pictóricos do azulejo se mantenham no seu espaço físico e campo visual demarcado. Por outro lado, os remates em azulejo podem ser utilizados como forma de enfatizar os acidentes arquitectónicos como, por exemplo, os vãos das portas e janelas.

Em teoria, a questão está em se encontrar o ponto de equilíbrio entre ambas as linguagens, a da arquitectura e a da azulejaria, o qual passa quase sempre “pela correcta formulação de um espaço plástico plano, ou predominantemente plano, não entrando assim em conflito com as superfícies” [Nery, 2007:114] arquitectónicas, como acontece frequentemente com as sugestões tridimensionais em *trompe l'oeil*.

1) Desde o início da aplicação de revestimentos azulejados em Portugal que se podem encontrar vários tipos de faixas, frisos, barras, cercaduras, ou outros tipos de acabamentos como as cantoneiras, as meias-canais e os cantos, que permitiram aos ladrilhadores, ao longo dos séculos, assegurar o correcto remate de superfícies azulejadas.

## Efeitos visuais

A possibilidade do azulejo acrescentar algo de novo e valioso à arquitectura nem sempre é fácil de avaliar, “quando não se pode fazer a contraprova na comparação do resultado, com ou sem revestimentos azulejares” [*Ibidem*:112]. Mesmo que se recorra a novas tecnologias computadorizadas e se façam provas, o resultado ficará longe da realidade, pois a propriedade de reflexão de cada azulejo é diferente mediante a posição que ocupa. Por outro lado, os próprios reflexos luminosos variam bastante consoante as cores e texturas dos edifícios envolventes e, como é óbvio, das diferentes incidências de luz que, por si só, oscilam ao longo do dia, do ano e das próprias condições atmosféricas. No entanto, é esta capacidade de metamorfose de uma fachada azulejada que torna o azulejo num material de revestimento tão particular. Contudo, nem sempre esta propriedade de reflexão é desejável para todos os edifícios, dependendo bastante da concepção e da leitura espacial e volumétrica que o arquitecto pretenda para a sua obra.

No caso de uma superfície curva, o revestimento azulejado normalmente enfatiza a sua curvatura, pois cada azulejo reflecte a luz de forma distinta. Deste modo, o azulejo contribui para acentuar a percepção que o observador capta de uma superfície ou volume curvo. Nas superfícies planas, a luz reflectida pelos azulejos pode contribuir para a sua desintegração. Por vezes, a reflexão é tão intensa que se transforma num clarão luminoso, quase ofuscante, que tende a desmaterializar as paredes, não permitindo ver, inclusive, os motivos pintados, sejam padrões ou cenas figuradas. “Nessas circunstâncias, a arquitectura tende a expandir-se por acção do sentido irreal dos reflexos e o espectador apercebe-se, a nível inconsciente, que o espaço arquitectónico se dilata (ou se contrai?), por acção da luz sobre os azulejos” [*Ibidem*].

Esta capacidade do azulejo reflectir a luz foi utilizada, no princípio do século XX, como forma de rematar os edifícios, através do uso de barras, faixas ou mesmo painéis *Arte Nova* que criavam uma fronteira de luz e cor, que marcava

a transição entre o edifício e o céu. Também foi aplicada, em séculos anteriores, nos pináculos das igrejas do centro e sul do país, os quais adquiriram um valor expressivo e uma vibração luminosa que não tem comparação se estivessem apenas caiados. Nestes casos, o revestimento de azulejos enriquece a arquitectura com uma caracterização luminosa e cromática bastante particular, que acentua as formas sem comprometer os volumes.

Ainda sob a acção da luz, é possível a obtenção de efeitos expressivos, pela aplicação de pequenos relevos irregulares nas chacotas, ou efeitos de claro-escuro, pela utilização de azulejos relevados ou biselados. Estes tipos de azulejos foram muito comuns, entre o final do século XIX e princípio do XX,

por esta capacidade de imprimirem uma textura visual pela simples oposição de faces expostas à luz ou em sombra.

A importância da escala visual deve ser estudada pela procura da proporção e dimensão certa dos elementos da composição, de forma a não destruir ou subverter as formas arquitectónicas e, também, não se deixar dominar totalmente pela arquitectura. No caso de um padrão, deve ser tida em consideração a valência visual quando visto a diferentes distâncias, de forma a obter os efeitos pretendidos.

A proporção pode ainda ser trabalhada pela distribuição dos revestimentos azulejados em combinação com outro tipo de materiais, formando ritmos que enfatizem a modulação das fachadas ou que, pelo contrário, refutem algum factor indesejado.

Mediante a ponderação destes factores, resta só ao arquitecto decidir qual a imagem que pretende para o seu projecto. Se procurar um efeito cénico ou chamativo, de boa visibilidade à distância, poderá recorrer a formas pictóricas ou padrões de grande intensidade visual. Se, pelo contrário, desejar uma imagem mínima no segmento do *less is more*, os azulejos lisos são a opção ideal, formando uma pele monocromática uniforme apenas interrompida pela malha definida pelas juntas.

## Imagem urbana

Quando no século XIX, o azulejo saiu à rua, pelo revestimento das fachadas com azulejos seriados, as cidades portuguesas ganharam novas cores, brilhos e texturas. Inicialmente aplicado para proteger as construções das intempéries, o azulejo passou, com celeridade, a ser utilizado como forma de melhorar a fraca qualidade da arquitectura popular ou como pura moda decorativa associada ao novo-riquismo. Por outro lado, contribuiu para diversificar as fachadas dos edifícios que, pela simplicidade, eram muito semelhantes, funcionando assim como referência visual.

A personalização das fachadas conduziu à caracterização de ruas e bairros inteiros com sucessões de ritmos cromáticos, texturas e padrões, brilhos e reflexos luminosos, numa riqueza visual sem precedentes e que constituiu uma imagem urbana genuinamente portuguesa. Apesar da sua importância, esta imagem não só não tem sido renovada, como também tem vindo a ser destruída sob a pressão da especulação imobiliária e descuro irresponsável dos municípios. Feita a observação, a qual não se pretende aprofundar, prossegue-se na esperança que a situação ainda possa vir a ser controlada.

As cores cerâmicas introduziram “uma paleta de cores ricas e diversificadas, que só recentemente puderam ser ‘igualadas’ pela indústria de tintas e de construção civil” [*Ibidem*:117]. Contudo, nem mesmo estas tintas se aproximam das cores cerâmicas, que não só possuem brilho próprio, como também adquirem efeitos cromáticos intensos sob a acção da luz. Por outro lado, as tintas não se mantêm estáveis perante os elementos atmosféricos e a poluição, ao passo que as cores cerâmicas, protegidas pelo vidro, se mantêm vivas durante séculos.

Quando combinadas em padrões, as cores cerâmicas produzem superfícies com sugestões de relevo ou efeitos de textura cromática. Mediante a distância de observação, as cores tanto podem ser vistas individualizadas, permitindo a leitura do padrão enquanto estrutura visual, como também podem formar uma textura óptica distinta, na qual uma cor prevalece sobre as restantes ou então pela síntese de todas, formando um plano homogéneo de cor.

As cores cerâmicas são ainda dotadas de diferentes espessuras que não se sentem quando os azulejos recebem

uma luz frontal, mas que se vêem, imediatamente, quando a luz é tangencial ou inclinada. Deste modo, a luz incidente, natural ou artificial, é fundamental na percepção das texturas cromáticas das superfícies azulejadas, a qual é ainda mais acentuada se as chacotas artesanais possuírem empenos ou deformações superficiais, se o assentamento dos azulejos for desigual ou se a própria estrutura de suporte possuir uma superfície irregular [*Ibidem*:27].

De facto, a luz é um elemento essencial na apreciação estética do azulejo, quer pelas variações de leitura das cores e texturas, quer pelos efeitos de reflexão nas superfícies azulejadas. Esta capacidade de reflexão produz um grande impacto na paisagem urbana portuguesa, contribuindo para o melhoramento da iluminação diurna de ruas estreitas e espaços na penumbra. É também capaz de efeitos espectaculares quando a luz incidente é muito intensa ou inclinada, como acontece com as fachadas azulejadas durante o nascer ou pôr-do-sol. Com efeito, nesses momentos do dia, a reflexão luminosa é de tal modo poderosa "que quase encadeia o nosso olhar, destacando-se com imensa violência os azulejos sobre paredes ou cantarias mates, estas funcionando como superfícies escuras, incapazes de competir com o valor reflector daqueles" [*Ibidem*:31]. A propriedade de reflexão da luz deve-se à camada vidrada superficial do azulejo que, até ao aparecimento recente das fachadas de vidro, constituía um fenómeno quase exclusivo das fachadas azulejadas.

As composições e pinturas sobre azulejo de autor são também capazes de definir a imagem urbana, que pela diversidade da produção e da individualidade dos seus criadores, constituem uma riqueza artística em pleno espaço público. Fachadas e empenas cegas, paredes e muros, pontes e viadutos, no subsolo ou na superfície, onde quer que estejam, integradas ou em ruptura, estas telas quadriculadas contribuem para a personalização dos espaços das principais cidades portuguesas.

Este gosto português de ornamentar a cidade, com revestimentos azulejados formando panos sucessivos de fachadas em alternância de cores, padrões e desenhos ou pela marcação pontual com composições, pinturas e até mesmo publicidade em azulejo, constitui uma forte presença em terras lusitanas, que pela força do hábito e banalização da realidade quotidiana, tende a ser ignorada pelos portugueses. Contudo, aos olhos do forasteiro, essa riqueza visual não passa despercebida, sendo, possivelmente, uma das imagens mais marcantes da urbanidade portuguesa que levará consigo na bagagem.





Desde há cinco séculos, que a utilização massiva e original do azulejo, em Portugal, fez deste material um fenómeno acentuadamente português. Foi através da tradição islâmica que esta manifestação cultural foi introduzida em território nacional, tendo-se fixado, definitivamente, por influência italiana e flamenga, no século XVI. Os portugueses, não tendo inventado o azulejo, descobriram através do seu emprego uma forma singular de realização plástica, integrando-o à arquitectura de forma equilibrada e sensata.

Apesar das suas características ornamentais, o azulejo foi utilizado com fins que ultrapassam o mero decorativismo, procurando enaltecer as qualidades da arquitectura e criar ambientes agradáveis. Deste modo, não é possível isolar o azulejo português, eminentemente arquitectónico, da arquitectura a que pertence e à qual transmite monumentalidade. Curiosamente, esta escala monumental do azulejo é muito mais fruto da sua adaptação à arquitectura do que à sua própria realidade material, enquanto peça cerâmica. Por isso mesmo, na maioria dos casos, não pode ser devidamente apreciado quando individualizado, pois estando concebido para ser visto em conjuntos absolutamente integrados na arquitectura, fica totalmente desprovido de sentido quando isolado.

Se, por um lado, se trata de um material marcadamente arquitectónico, por outro lado, é bastante influenciado pela pintura, a qual permitiu que o azulejo assimilasse as tendências estéticas de variados períodos, num constante esforço de adaptação aos gostos de cada época. Por vezes, através da modelação de formas e relevos, mais ou menos acentuados, o azulejo aproxima-se da escultura cerâmica.

Esta possibilidade deve-se à plasticidade da argila que torna real a prática de todos os objectos cerâmicos e da qual o azulejo não é excepção. Porém, o azulejo vulgar ignora esta característica essencial da sua matéria e privilegia os elementos adjectivos, acabando de certo modo por ser anti-cerâmico. Trata-se, portanto, de um objecto quase sempre plano e neutro do ponto de vista formal, cuja complexidade é adquirida pela assimilação de elementos pictóricos e/ou decorativos.

Esta combinação de diferentes disciplinas num quadrado cerâmico, fazem do azulejo um objecto singular, capaz de reunir a arquitectura, a cerâmica e a pintura sem, no entanto, deixar de ter identidade e características próprias.

Em Portugal, o azulejo tem sido utilizado como um meio excepcional para garantir a animação das superfícies parietais, com a nítida vantagem de assegurar a reflexão da luz incidente, sugerindo novas formas e efeitos em permanente mutação cintilante. Este fenómeno, que depende das propriedades do vidro e das variações luminosas, possibilita situações imprevisíveis de

rara beleza, em constante mutação, em que a luz é incorporada à própria arquitectura.

Outras duas características fundamentais são o relevo e a cor, que são bastante acentuadas no caso do azulejo de fabrico artesanal. Durante a cozedura o azulejo sofre ligeiros empenos, que criam superfícies levemente irregulares e eficazes em termos de animação parietal, e a suave diferenciação cromática causada pelas diferenças de temperatura das várias fornadas, provocam diferentes matizes de uma mesma cor.

No caso do azulejo industrial, estas características são menos expressivas, embora adaptando-se bem ao revestimento de fachadas. Desde o século XIX foram utilizados vários processos para compensar esta despersonalização da azulejaria industrial, como o enriquecimento de alguns padrões de estampilha com apontamentos de pintura manual, a proliferação de inúmeras criações relevadas, a acentuação volumétrica da cor na *Arte Nova* e a decomposição do desenho em planos ilusórios e geométricos próprios das *Arts Deco*.

Independentemente da técnica de fabrico, a grelha ortogonal formada pelos revestimentos azulejados é, por si só, um elemento de grande impacto e dinamismo na arquitectura. O efeito da malha sobre uma parede é tão contrastante em relação a uma superfície lisa e desadornada, tal como as linhas de uma folha de papel quadriculado por comparação a uma folha branca. Quanto mais simples é a composição, mais marcado é o efeito do azulejo, como se constata nos revestimentos em xadrez, os quais constituem um dos mais vigorosos factores de dinamização da arquitectura.

Quando colocadas a 45°, estas composições formam ritmos diagonais que contrastam por oposição com a verticalidade e horizontalidade predominantes da arquitectura, criando uma dinâmica mais marcada, que desmaterializa o carácter compacto e fechado dos espaços arquitectónicos.

O mesmo se sucede com os padrões formados por azulejos de repetição que, de modo mais ou menos subtil, se opõem de igual forma aos eixos arquitectónicos. É exactamente na oposição destas duas malhas reticuladas sobrepostas, que se forma a escala visual do azulejo português.

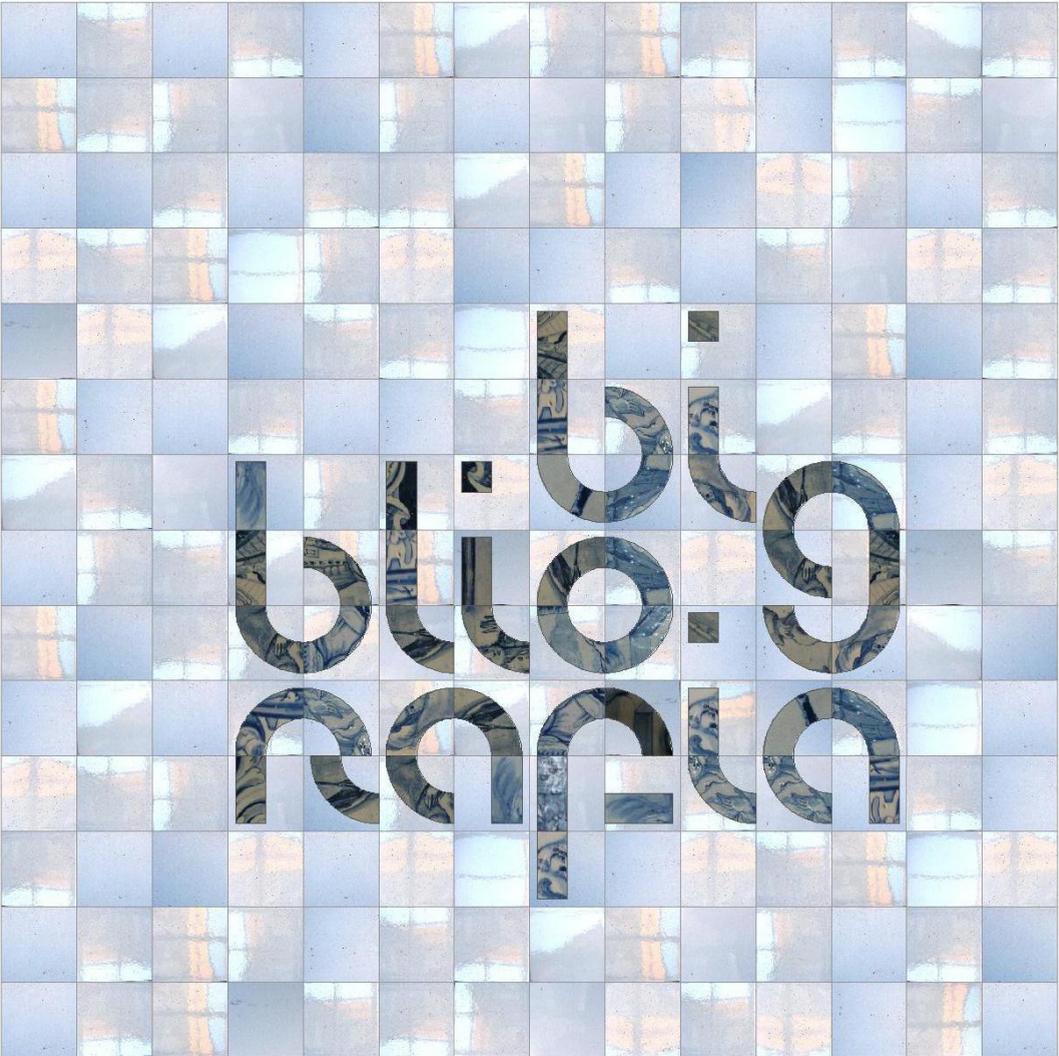
Quase sem se aperceberem, há muito que os portugueses se habituaram à presença constante do azulejo como fundo da imagem urbana, que se expressa pela riqueza cromática e formal, padrões e texturas, brilhos e reflexos de luz. Mesmo que não o vejam por mero hábito o azulejo sente-se, fazendo parte das imagens acumuladas da memória colectiva portuguesa.

Pelas suas já referidas características de integração arquitectónica, o azulejo é parte incontornável da arquitectura portuguesa, que contribui para definir, modelar e caracterizar.

Este processo só é possível pelo trabalho de equipa composto pelo arquitecto, o artista e o ladrilhador, num triângulo de extrema importância para que a obra final resulte a mais adequada e coerente possível.

A parcialidade da análise do azulejo, isolando-o do seu contexto arquitectónico global, tem conduzido muitas vezes à sua depreciação ou a uma compreensão muito limitada e redutora da sua extraordinária riqueza, quanto à concepção e papel que desempenha na arquitectura. Não se tratando de um mero suporte de pintura, nem se limitando a ser apenas uma arte ornamental, o azulejo, em Portugal, não deve ser considerado uma arte menor, pois a sua importância é demasiado vasta e complexa.

Exprimindo concretamente a determinação de um gosto português e sendo materialmente pobre – feito de barro vidrado – é na sua simplicidade que reside a riqueza da imaginação e da fantasia de quem tão bem o tem sabido utilizar. Por isso mesmo: azulejo não é crime!



## Bibliografia de referência

AFONSO, João (ed.) – IAPXX – *Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal*. Textos de Helena Roseta, Ana Tostões, Wilfried Wang, Nuno Portas, Nuno Grande, Aurora Carapinha, João Belo Rodeia, Sergio Fernandez, José António Bandeirinha, João Vieira Caldas, José Silva Carvalho, Michel Toussaint, Ricardo Carvalho, Luís Vilhena e João Maia Macedo. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, D.L. 2006. ISBN 972-8897-14-6

AMORIM, Sandra Araújo de – *Azulejaria de fachada na Póvoa do Varzim (1850-1950)*. Prefácio de José Meco. 1.ª edição. Póvoa de Varzim: Sandra Amorim, 1996. ISBN 972-97058-0-1

BRAGA, Theophilo – *História de Camões, parte I: vida de Luiz de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1873. Colecção História da poesia portuguesa (eschola italiana – II).

BURLAMAQUI, Suraya – *Cerâmica mural portuguesa contemporânea: azulejos, placas e relevos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996. ISBN 972-564-270-8

CALADO, Rafael Salinas – *Azulejo: 5 séculos do azulejo em Portugal*. [Lisboa]: Direcção dos Serviços de Filatelia – Correios e Telecomunicações de Portugal, 1986.

CALDAS, João Veira – *Porfírio Pardal Monteiro, arquitecto*. [Lisboa]: Associação dos Arquitectos Portugueses, cop. 1997. ISBN 972-9543-6-8

CASTANHEIRA, Carlos – *Álvaro Siza: vinte e cinco projectos recentes*. Coordenação e edição de Carlos Castanheira, textos de Álvaro Siza, Nuno Higino, José Salgado e Carlos Castanheira. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2007. ISBN 978-989-0699-4

CAVALCANTI, Lauro (org.) – *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitectura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. ISBN 85-86579-21-1

CCCAC, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea (org.) – *Raul Chorão Ramalho, arquitecto*. Coordenação de Rogério Ribeiro, textos de Ana Isabel Ribeiro, Gonçalo Byrne, Nuno Teotónio

Pereira, Pedro Vieira de Almeida, Rui Santos, Sofia Aleixo e Victor Mestre. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1997. [Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, de Maio a Julho de 1997]

CML, Divisão de Museus e Palácios, Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa (org.) – *Keil do Amaral: o arquitecto e o humanista*. Textos de Ana Tostões, António Menéres, Francisco Pires Keil do Amaral, Francisco Silva Dias, Frederico George, Irisalva Moita, João Paulo Conceição, José Antunes da Silva, José Manuel Magalhães, Mário Dionísio, Mário Soares, Nuno Teotónio Pereira e Raúl Hestnes Ferreira. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999. ISBN 972-8403-02-X [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Palácio Galveias, Lisboa, de Janeiro a Março de 1999]

CMP, Divisão de Património Cultural da Câmara Municipal do Porto (org.) – *Azulejos no Porto*. Coordenação de Maria João Vasconcelos, textos de Manuela Melo, Maria Isabel Pinto Osório, Rafael Salinas Calado, José Manuel Lopes Cordeiro e Laura Castro. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996. ISBN 972-9147-15-9 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Mercado Ferreira Borges, Porto, de 10 de Outubro de 1996 a 5 de Janeiro de 1997]

CNCDP, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (prod.) – *O azulejo em Portugal no século XX*. Coordenação de Ana Maria Rodrigues e textos de Ana Almeida, António Rodrigues, Maria Helena Souto, Luísa Soares de Oliveira, Michel Toussaint e Paulo Henriques. Lisboa: CNCDP, Edições Inapa, 2000. ISBN 972-787-009-0

DORFLES, Gillo – *O devir das artes*. Tradução de Baptista Ramos e David de Carvalho. 4.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. Colecção Arte e sociedade, 7. ISBN 972-20-0257-0

DORNBURG, Julia Schulz – *Arte e arquitetura: novas afinidades*. Tradução de Mônica Trindade Schramm. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, cop. 2002. ISBN 84-252-1906-X

EXPO'98, Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998 (org.) – *Arte urbana*. Coordenação editorial de Sónia Oliveira, textos de Alexandre Melo, António Manuel Pinto, António Mega Ferreira, Aurora Garcia, Fernanda Maio, João Lima Pinharanda, João Fernandes, José Miranda Justo, José Tolentino Mendonça, Luísa Soares de Oliveira, Maria Helena de Freitas, Maria Jesus

Ávila, Miguen von Hafe Pérez, Nuno Faria (entrevista a Pedro Casqueiro), Pedro Ferro, Pedro Lapa, Pedro Proença, René Daumal, Roberto Tejada, Rocha de Sousa, Rui Afonso dos Santos, Susumu Shingu e Vicent Laubame, tradução de Ana Maria Chaves. Lisboa: Parque Expo'98, 1998. Colecção Álbuns Expo'98. ISBN 972-8495-06-4

FERNANDES, Fátima & CANNATÀ, Michele (coord.) – *Arquitectura portuguesa contemporânea: 1991-2001*. Textos de Fátima Fernandes, Michele Cannatà, Nuno Grande, Ana Tostões, Antonio Angelillo, José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Manuel Mendes, Michel Toussaint, Pedro Gadanho, Pedro Vieira de Almeida e Paulo Martins Barata. 1.ª edição. Porto: Edições Asa, 2001. ISBN 972-41-2706-0 [Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Exponor, Porto, 2001]

FERREIRA, Jorge M. Rodrigues (ed.) – *O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal*. Coordenação de Carlos Carvalho, textos de Rafael Salinas Calado, António Celso Mangucci, Luís Fernandes Pinto e Paula Ferreira. Lisboa: Estar Editora, 1998. ISBN 972-8095-45-7

FRAGOSO, Jorge-Manuel – *Contributos para um guia de inventariação do azulejo seguido de um glossário de azulejaria e cerâmica*. Lisboa: [s.n.], 1992. [texto policopiado]

FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX: (1911-1961)*. 3.ª edição. Venda Nova: Bertrand Editora, cop. 1991. ISBN 972-250045-7

FRANCASTEL, Pierre – *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Tradução de Humberto D'Ávila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 2000. Colecção Vida e cultura, 22. ISBN 972-38-0052-7

FREITAS, Paulo & CLODE, Luísa – *Colecção Frederico de Freitas*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1984. [Catálogo da exposição de azulejos Dr. Frederico de Freitas]

GENÉ, José Boix – *El arte en la arquitectura*. 5.ª edição. Barcelona: Ediciones CEAC, 1968. Colección Monografías CEAC sobre construcción y arquitectura, 46.

GUIMARÃES, Agostinho – *Azulejos do Porto*. Porto: [s.n.], 1989.

HENRIQUES, Paulo – Módulo, padrão e jogo: azulejos de repetição na segunda metade do século XX. *Oceanos*. Lisboa. N.º 36/37 (Outubro 1998/Março 1999), p. 253-269.

IC, Instituto Camões – *A arte do azulejo em Portugal*. Textos de Alexandre Nobre Pais, João Pedro Monteiro e Paulo Henriques. Lisboa: Instituto Camões, D.L. 2002. ISBN 972-566-223-7

IPPAR, Instituto Português do Património Arquitectónico (ed.) – *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*. Textos de Ana Tostões, Bárbara Coutinho, Deolinda Folgado, Gonçalo Canto Moniz, João Paulo Martins, José António Oliveira Bandeirinha, Jorge Figueira, Manuel Lacerda, Rute Figueiredo, Sandra Vaz Costa e Susana Lobo. Lisboa: IPPAR, cop. 2004. ISBN 972-8736-35-5

LANGER, Susanne K. – *Feeling and form: a theory of art*. 1.ª edição. London: Routledge & Kegan Paul, imp. 1967. ISBN 0-7100-1715-4

LAPA, Paula (org.) – *Cerâmicas: Querubim Lapa*. Coordenação de Ana de Albuquerque, introdução de Paulo Henriques, textos de Rui Afonso Santos, Luís Porfírio e José Meco. Lisboa: Edições Inapa, 2001. Coleção História da arte. ISBN 972-797-001-X

LEACH, Neil (ed.) – *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. 1.ª edição. Textos de Theodor W. Adorno, Georges Bataille, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Georg Simmel, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Henri Lefebvre, Gianni Vattimo, Roland Barthes, Umberto Eco, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Andrew Benjamin, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Paul Virilio. London: Routledge, 2006. ISBN 0-415-12826-9

LLOYD, Seton, MÜLLER, Hans Wolfgang & MARTIN, Roland – *Arquitectura mediterránea prerromana*. Tradução de Luis Escolar Bareño. 1.ª edição. Madrid: Aguilar, 1973. Colección Historia universal de la arquitectura (dirigida por Pier Luigi Nervi). ISBN 84-03-33017-0

LOPES, Vítor Sousa – *Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria*. Coordenação geral de Paulo Coelho Dias e Ana Maria Coelho Dias. Lisboa: A.C.D. Editores, 2001. ISBN 972-97444-8-3

LOUREIRO, José Carlos – *O azulejo: possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto:

[Imprensa Portuguesa], 1962. [Concurso para o provimento de um lugar de professor do 1.º grupo da Escola Superior de Belas-Artes do Porto]

MECO, José – *Azulejaria portuguesa*. 2.ª edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1985. ISBN 972-25-0054-6.

MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

ML, Metropolitano de Lisboa (org.) – *A arte no metro*. Textos de Gonçalo Monteiro, J. M. Consiglieri Pedroso, Marianne Ström, Rafael Salinas Calado, João Castel-Branco Pereira, Duarte Nuno Simões, José Luís Porfírio, Rui Mário Gonçalves, Nuno Teotónio Pereira, Eduardo Nery e Fernando de Azevedo. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1991.

ML, Metropolitano de Lisboa (org.) – *Anjos*. Coordenação de Margarida Botelho e Pina Cabral, textos de Alderico dos Santos Machado, Margarida Botelho e José Sidónio Brazão Farinha. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996. ISBN 972-96959-X

MNAz, Museu Nacional do Azulejo & MCL, Museu da Cidade (org.) – *Azulejo gráfico*. Coordenação de Ana Thudichum Vasconcelos, Carlos Bártolo e Emília Torgal, textos de Ana Thudichum Vasconcelos, Carlos Bártolo, João Castel-Branco Pereira e José Meco. Lisboa: Associação Portuguesa de Designers, 1995. [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu da Cidade e no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, de 26 de Julho a 31 de Setembro de 1995, no âmbito da realização em Portugal do congresso da Iconograda'95]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo & OL, Oceanário de Lisboa (org.) – *Azulejos dos oceanos*. Textos de João Castel-Branco Pereira, António Mega Ferreira e Ivan Chermayeff. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Oceanário de Lisboa, 1997. ISBN 972-8396-04-X [Obra publicada por ocasião da exposição realizada de 10 de Abril a 29 de Junho de 1997]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Os azulejos de William van der Kloet em Portugal*. Coordenação editorial de Raffaella D'Intino, textos de Rainer Marggraf, Ruth Oldenzel e Jan Daan van Dam, traduções de Paulo Silveira e Alice Fabião. Lisboa: Sociedade Lisboa 94, Milão: Electa, 1994. ISBN 88-435-4883-2 [Obra publicada por ocasião da exposição apresentada no Museu Nacional

do Azulejo, Lisboa, pela Sociedade Lisboa 94, de 9 de Novembro de 1994 a 5 de Fevereiro de 1995]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo, MNSR, Museu Nacional de Soares dos Reis & EPAL, Museu da Água (org.) – *Eduardo Nery: exposição retrospectiva: tapeçaria, azulejo, mosaico, vitral (1961-2003)*. Coordenação de Paulo Henriques, coordenação editorial de Ana Almeida, textos de Paulo Henriques, Rocha de Sousa e Sérgio Vieira. 1.ª edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003. ISBN 972-776-190-9 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, de 28 de Outubro de 2003 a 25 de Janeiro de 2004, no Museu da Água, EPAL, Lisboa, de 30 de Outubro a 29 de Novembro de 2003 e no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, de 4 de Março a 9 de Maio de 2004]

MONTEIRO, José Charters – Maria Keil. *Arquitetura e Vida*. Lisboa. Ano IX, n.º 97 (Outubro 2008), p. 14-21. ISSN 1693-9601 [Entrevista a Maria Keil]

NERY, Eduardo – *Apreciação estética do azulejo*. Palavras prévias de Teresa Saporiti e prólogo de Suraya Burlamaqui. Lisboa: Edições Inapa, Medialivros, 2007. ISBN 978-972-797-150-3

NERY, Eduardo – Azulejos em fachadas. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano III, n.º 9 (Fevereiro/ Março 1991), p. 39-50.

NUNES, João Corrêa (coord.) – *Cargaleiro: 60 anos a celebrar a cor*. Textos de referência de Paulo Henriques e António J. C. Maia Nabais. Castelo Branco: Museu Cargaleiro, 2005.

PEREIRA, João Castel-Branco – *Arte pública no Metro de Lisboa*. Coordenação de Maria da Piedade Cascão, introdução e intercâmbio de Paulo Henriques. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 2000. [Obra publicada por ocasião da exposição patente no edifício do Conselho em Bruxelas, no âmbito da presidência portuguesa na União Europeia, 1.º semestre de 2000]

PEREIRA, João Castel-Branco – *As colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa*. Textos de Miguel Soromenho, Teresa Campos, Alexandre Pais e João Castel-Branco Pereira. 1.ª edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, Londres: Zwemmer Publishers Limited, 1995. ISBN 972-8137-32-X

PEREIRA, João Castel-Branco (org.) – *Maria Keil: azulejos*. Textos de António Rodrigues e Raquel Henrique da Silva, conversa com Maria Keil conduzida por Maria Manuela d’Oliveira Martins. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1989. [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1989]

PEREIRA, João Castel-Branco Pereira – *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1990.

PEREIRA, Rui A. (dir.) – *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*. 1.<sup>a</sup> edição. Textos de E. M. de Melo e Castro, Querubim Lapa, Paulo Sucena, Teresa Cortez, Rui A. Pereira e Henrique de Melo. Lisboa: Campo da Comunicação, cop. 2008. ISBN 978-972-8610-76-0

PINTO, Luís Fernandes – *Azulejo e arquitectura: ensaio de um arquitecto*. Lisboa: Getecno, 1994. ISBN 972-8242-00-X

REGATÃO, José Pedro – *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Bond – Books on Demand, 2007. ISBN 978-989-8060-05-1 [Este livro resulta da Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, orientada pela Professora Doutora Margarida Calado, apresentada pelo autor, em 2003, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa]

RESENDE, Júlio – Júlio Resende: cerâmica o suporte ideal para a arte das cidades. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano I, n.º 4 (Setembro 1989), p. 27-35. [Entrevista a Júlio Resende]

SALES, Fátima – *Januário Godinho: arquitectura, paisagem e cultura urbana: aspectos a reavaliar*. 1.<sup>a</sup> edição. Porto: Escola Superior Artística do Porto, 2005. ISBN 972-8784-16-3

SAPORITI, Teresa – *Azulejaria de Luís Ferreira, o “Ferreira das Tabuletas”, um pintor de Lisboa*. [S.l.: s.n.], 1993.

SAPORITI, Teresa – *Azulejos portugueses: padrões do século XX*. Textos de Manuel Cargaleiro, Maria Keil, Querubim Lapa, António José de Sousa, Maria Clara Lucas e Eduardo Nery. Lisboa: [s.n.], 1998. ISBN 972-97653-1-6

SARAIVA, José Hermano – *História Concisa de Portugal*. 9.<sup>a</sup> edição. [Mem Martins]: Publicações Europa-América, 1984. Coleção Saber, 123.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVII, tomo II: elenco*. Desenhos e aguarelas de Emílio Guerra de Oliveira. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Coleção Corpus da azulejaria portuguesa, 4.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral*. Textos de Artur Nobre de Gusmão, Rafael Salinas Calado e José Meco. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. Coleção Corpus da azulejaria portuguesa, 3. ISBN 972-678-024-1

SIMÕES, J. M. dos Santos – Azulejo. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Volume 3: Áustria-Brasil*. Lisboa: Editorial Verbo, cop. 1965. p. 249-254.

TOMÁS, Carla – Painéis de azulejo na “Sétima Colina”. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 20 (Dezembro 1994), p. 45-47. [Entrevistas a Eduardo Nery e Luís Camacho]

TOSTÕES, Ana – *Arquitetura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Clube do Coleccionados dos Correios, 2008. ISBN 978-972-8968-11-3

TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50. 2.<sup>a</sup> edição. Porto: FAUP publicações, 1997. Série 2: argumentos, 14. ISBN 972-9483-30-2

UPJOHN, Everad M., WINGERT, Paul S. & MAHLER, Jane Gaston – *História mundial da arte*. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975. Vol. 1: Da pré-história à Grécia Antiga.

VANEZ, Rita (coord.) – *Des-continuidade: arquitetura contemporânea: norte de Portugal*. Textos de Eduardo Souto de Moura, Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà e Nuno Grande. Porto: Civilização Editora, 2005. ISBN 972-26-2373-7

VELOSO, A. J. Barros & ALMASQUÉ, Isabel – *Azulejo de exterior em Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 1991. ISBN 972-9019-38-X

VELOSO, A. J. Barros & ALMASQUÉ, Isabel – *Azulejos de fachada em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

VELOSO, A. J. Barros & ALMASQUÉ, Isabel – *O azulejo português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000. Coleção História da arte. ISBN 972-8387-64-4

WOERMANN, Karl – *Historia de arte en todos los tiempos y pueblos*. 3.<sup>a</sup> edição. Barcelona: Montaner y Simón, 1959. Tomo 1: Arte pré-histórico, povos primitivos, América pré-colombina, arte oriental: Japão, China e Coreia, Índia, Turquia, Egito, Mesopotâmia, Ásia Menor.

ZEVI, Bruno – *História da arquitetura moderna*. Prefácio e estudo sobre a evolução da arquitetura moderna em Portugal por Nuno Portas, tradução de Virgílio Martinho. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. [2 volumes]

## Bibliografia consultada

ALCÂNTARA, Dora de – *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997. ISBN 85-7334-010-X

ALMEIDA, Ana de Jesus Rui L. – *O azulejo: técnicas e padrão*. 1.<sup>a</sup> edição. [S.l.: s.n.], D.L. 2006. Coleção Guia de estudo. ISBN 989-20-0221-0

AMARAL, Francisco Pires Keil (coord.) – *Keil Amaral arquitecto: 1910-1975*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1992.

ANACLETO, Regina – *Neoclassicismo e romantismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Coleção História da arte em Portugal, 10.

ARRUDA, Luísa – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Edições Inapa, 1993. Coleção História da Arte. ISBN 972-9019-57-6

ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente: guia do azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. Coleção Guias do caminho do Oriente. ISBN 972-24-1042-3

AVEIRO, Câmara Municipal (org.) – *Paredes coloridas*. 1.ª edição. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 2001. ISBN 972-9137-65-X

BANHAM, Reyner – *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. 1.ª edição. Tradução de Luis Fabricant. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985. Colección Paidós estética, 4. ISBN 84-7509-347-7

BAYER, Raymond – *História da estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. Coleção Teoria da arte, 4. ISBN 972-33-0910-6

BÉLGICA, Europália 91 (org.) – *Azulejos*. Bruxelles: Europália 91, 1991. [Obra publicada por ocasião da exposição apresentada na Europália 91, Porte de Hal, Bruxelas, de 20 de Setembro a 29 de Dezembro de 1991]

BINNEY, Marcus – *Casas nobres de Portugal*. Lisboa: Difel, 1987.

BORGES, Nelson Correia – *Do barroco ao rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Coleção História da arte em Portugal, 9.

BROCHADO, Alexandrino – *Capela das Almas: uma jóia da azulejaria portuguesa*. Porto: Livraria Telos Editora, 1985.

BROCHADO, Alexandrino – *O Porto e as suas igrejas azulejadas*. Porto: Livraria telos Editora, 1990.

CALADO, Rafael Salinas – *A azulejaria em auto-estradas do Atlântico*. 1.ª edição. [S.l.]: Auto-Estradas do Atlântico – Gabinete de Comunicação e Imagem, 2003. ISBN 972-9051-96-8

CALADO, Rafael Salinas & ALMEIDA, Pedro Vieira de – *Aspectos azulejares na arquitectura ferroviária portuguesa*. Lisboa: Caminhos de Ferro Portugueses, 2001.

CALADO, Rafael Salinas Calado – *A azulejaria na Madeira & na Coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Região Autónoma da Madeira, Casa-Museu Frederico de Freitas, D.L. 2009. ISBN 972-648-131-7

CARVALHO, Manuel Rio – *Do romantismo ao fim do século*. Colaboração de Maria Margarida L. G. Marques Matias. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Coleção História da arte em Portugal, 11.

CASTELLÓN, Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos, Asociación para la Promoción del Diseño Industrial Cerámico (org.) – *La ruta de la cerámica*. Castellón: Ascer, Alicer, 2000. [Obra publicada por ocasião da exposição na Sala Bancaja San Miguel, Castellón, de 1 a 31 de Março de 2000]

CML, Serviços Culturais da Câmara Municipal de Lisboa & MCL, Museu da Cidade (org.) – *Exposição azulejos de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1984. [Obra publicada por ocasião da exposição de azulejos da coleção do Museu da Cidade, promovida pela Câmara Municipal de Lisboa e patente na Estufa Fria – Parque Eduardo VII, Lisboa, de Fevereiro a Março de 1984]

COSTA, Lucília Verdelho – Os azulejos das novas estações do metropolitano. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano I, n.º 1 (Dezembro 1988), p. 13-35.

COSTA, Lucília Verdelho – *25 séculos de cerâmica*. 1.ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 2000. Coleção História da arte, 26. ISBN 972-33-1588-2

CRAVO, João & MECO, José – *A azulejaria da Casa Roque Gameiro*. 1.ª edição. Amadora: Câmara Municipal da Amadora, 1997.

DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Tradução de Carmen Gonzalez. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. Coleção Arte no tempo, 1.

ESPOSITO, Antonio & LEONI, Giovanni – *Fernando Távora: opera completa*. Milano: Electa, cop. 2005.

FCG, Fundação Calouste Gulbenkian (org.) – *Azulejos: cinco séculos do azulejo em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. [Obra publicada por ocasião da exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, de Setembro a Outubro de 1980]

FCG, Fundação Calouste Gulbenkian (org.) – *Cerâmica decorativa moderna portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. [Obra publicada por ocasião da exposição integrada no 1.º Simpósio Internacional sobre Azulejaria, patente na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em Outubro de 1971]

FERNANDES, Fátima & CANNATÀ, Michele – *A arquitectura do metro: obras e projectos na área metropolitana do Porto*. 1.ª edição. Porto: Civilização Editora, 2006. ISBN 972-26-2463-6

FERNANDES, Francisco José Carneiro – *O azulejo: um olhar no Alto Minho e Baixo Minho Litoral*. 1.ª edição. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais, 2000. ISBN 972-9397-34-1

FRESS, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (org.) – *Raul Lino: artes decorativas*. [Lisboa]: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1990. [Catálogo da exposição]

GIEDION, Siegfried – *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1970.

GOMES, Fernando Bento – *A publicidade no azulejo*. Lisboa: Edições Inapa, Medialivros, 2004. Colecção História da arte. ISBN 972-797-075-3

GOULÃO, Maria José Goulão – As cerâmicas de uso e os azulejos manuelinos. In DIAS, Pedro – *O manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Colecção História da arte em Portugal, 5. p. 155-165.

GOUVEIA, Margarida – *Paredes de louça: azulejos de fachada das Caldas da Rainha*. 1.ª edição. Caldas da Rainha: Património Histórico – Grupo de Estudos, 1993. Colecção Guias e álbuns. ISBN 972-95508-9-1

GOUVEIA, Margarida – Um roteiro dos azulejos de fachada das Caldas da Rainha. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 19 (Abril/Julho 1994), p. 39-43.

GRAVES, Alun – *Tiles and tilework of Europe*. London: V & A Publications, 2002. ISBN 1-85177-345-2

GUIMARÃES, Agostinho – *Azulejos de Guimarães*. 2.<sup>a</sup> edição, Guimarães: [s.n.], 1997.

HENGL, Jacqueline – *Painéis de azulejos no século XX: imagens da vida portuguesa*. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, 1987.

IEFP, Instituto do Emprego e Formação Profissional (ed.) – *As idades do azul: as formas e memórias da azulejaria portuguesa*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 2003. Catálogos FIA. ISBN 972-732-823-7 [Obra publicada por ocasião da exposição patente na Feira das Indústrias de Lisboa no âmbito da feira Internacional de Artesanato – FIA/98, Lisboa, de 4 a 12 de Julho de 1998, como pavilhão temático da mesma]

JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions, 1977. ISBN 85670-325-7

JORGE, C. Sanchez – *Encontro sobre a estética do azulejo: sua integração e ambiente no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 1989. [texto policopiado]

LEMMEN, Hans van – *Azulejos na arquitectura*. Tradução de Paula Reis. Lisboa: Editorial Caminho, 1994 ISBN 972-21-0906-5

LINO, Raul – *A casa portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1929. [obra publicada por ocasião da Exposição Portuguesa em Sevilha]

LOOS, Adolf – *Ornamento e crime*. Tradução de Lino Marques. Lisboa: Edições Cotovia, imp. 2006. ISBN 972-795-101-5

MA, Musée Ariana & MNAZ, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Cerâmica portuguesa do século XVI ao século XX*. 1.<sup>a</sup> edição. Genève: Musée Ariana, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2004. ISBN 972-776-258-1 [Obra publicada por ocasião da exposição co-organizada pelo Museu Nacional do Azulejo (Lisboa) e Musée Ariana (Genève) e patente neste último, de Novembro de 2004 a Março de 2005]

MARTINS, Fausto S. – *Azulejaria portuense: história e iconografia*. Lisboa: Edições Inapa, D.L. 2001.

Colecção Portucale. ISBN 972-8387-93-8

MARTINS, Maria Filomena Silva – *Azulejos do Juncal: contributos para a história do azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Diferença, 1997. ISBN 972-8393-03-2

MCCR, Museu de Cerâmica (org.) – *Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha: (1884-1905)*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica, 2005. ISBN 972-776-272-7 [Obra publicada no âmbito das comemorações do primeiro centenário da morte de Rafael Bordalo Pinheiro, com exposição patente no Museu de Cerâmica, Caldas da Rainha, em Julho de 2005]

MELO, Maria Adelaide Soares de – *A rota do azulejo: um percurso pelo azulejo de Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Viana Polis, 2002. ISBN 972-95706-3-9

MNAC-MC, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (org.) – *Sá Nogueira: retrospectiva*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998. ISBN 972-8137-91-5 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa, de 13 de Março a 31 de Maio de 1998]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *A influência oriental na cerâmica portuguesa do século XVII*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94, Milão: Electa, 1994. ISBN 88-435-4884-0 [Obra publicada por ocasião da exposição apresentada no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, de 20 de Julho a 16 de Outubro de 1994, pela Sociedade Lisboa 94]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Cerâmica neoclássica em Portugal*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997. ISBN 972-8157-61-3 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Abril-Junho de 1997]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Júlio Resende: obra cerâmica*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998. ISBN 972-8137974 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, de 29 de Maio a 5 de Julho de 1998]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Manuel Cargaleiro: 7 propostas para a arquitectura*. Lisboa:

Instituto Português de Museus, D.L. 2007. ISBN 978-972-77-6324-5 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Tão vasta liberdade em tão estreita regra: a arte do azulejo em Portugal do século XVI ao século XX*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005. ISBN 972-95797-5-X [Obra publicada por ocasião da exposição na Universidade Pontifícia de Salamanca, de 14 de Outubro a 27 de Novembro de 2005, no âmbito da XV Cimeira Ibero-Americana]

MNAz, Museu Nacional do Azulejo (org.) – *Tapetes cerâmicos de Portugal: o azulejo do século XVI ao século XX*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, D.L. 2007. ISBN 978-972-758-019-4 [Obra publicada por ocasião da exposição realizada no âmbito da 5.ª edição da Mostra Portuguesa, patente na Real Fabrica de Tápices, Madrid, de 7 de Novembro a 9 de Dezembro de 2007]

MNSR, Museu Nacional de Soares dos Reis (org.) – *Itinerário da faiança do Porto e Gaia*. 1.ª edição. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001. ISBN 972-776-098-8

MONTEIRO, João Pedro – *O azulejo no Porto*. 1.ª edição. Lisboa: Estar, 2001. ISBN 972-8095-88-0

MOURA, Carlos – *O limiar do barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Colecção História da arte em Portugal, 8.

MOUSSAVI, Farshid & KUBO, Michael – *La función del ornamento*. Tradução de Glòria Bohigas. Barcelona: Actar, 2008. ISBN 978-84-96954-31-1

MSMAC, Museu de Serralves – Museu de Arte Contemporânea – *Álvaro Siza: expor on display*. Porto: Fundação Serralves, 2005. ISBN 972-739-144-3 [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Serralves, Porto, de 8 de Abril a 26 de Junho de 2005]

MUMFORD, Lewis – *Arte e técnica*. Tradução de Fátima L. Godinho. Lisboa: Edições 70, imp. 1980. Colecção Arte & Comunicação, 5.

OVAR, Câmara Municipal (org.) – *Azulejo como expressão urbana*. Ovar: Divisão da Cultura, Biblioteca e Património Histórico da Câmara Municipal de Ovar, 2001.

OVAR, Museu de Ovar (ed.) – *Azulejos de fachada em Ovar: ruas Alexandre Herculano e adjacentes*. Ovar: Museu de Ovar, 1995.

PARRA, Júlio – *Azulejos: painéis do século XVI ao século XX*. Lisboa: Museu de São Roque, 1994. Coleção Património artístico, histórico e cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, volume I.

PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: terceiro volume: do barroco à contemporaneidade*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Coleção Grandes temas da nossa história. ISBN 972-42-1225-4

PINTO, Natércia – *Azulejos de Torres Vedras*. 1.<sup>a</sup> edição. Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura, 1997.

PORTAS, Nuno – *A arquitetura para hoje: seguido de Evolução da arquitectura moderna em Portugal*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. ISBN 978-972-24-1566-8

PORTUGAL, Ministério dos Negócios Estrangeiros & Secretaria de Estado da Cultura (org.) – *Azulejos portugueses: séculos XVII a XX*. Brasil: [s.n.], 1987. [Catálogo da exposição integrada no âmbito da viagem ao Brasil, em Março-Abril 1987, do Presidente da República Dr. Mário Soares]

QUIGNARD, Pascal – *A fronteira: azulejos do Palácio Fronteira*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Quetzal Editores, 1992. ISBN 972-564-136-1

RIBEIRO, Luís Filipe Carvalho – *Azulejos de Lisboa, volume 1*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa e Porto: Litexa Editora, 2002. ISBN 972-578-165-1

RIBEIRO, Luís Filipe Carvalho – *Azulejos de Lisboa, volume 2*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa e Porto: Litexa Editora, 2003. ISBN 972-578-169-4

SABO, Rioletta & FALCATO, Jorge Nuno – *Azulejos: arte e história: azulejaria de palácios, jardins e igrejas em Lisboa e arredores*. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Edições Inapa, 1998. Coleção História da arte.

ISBN 972-8387-31-8

SANTOS, Armando Vieira – Os azulejos portugueses e a arquitectura moderna. *Ler: jornal de letras, artes e ciências*. Lisboa. Ano 2, n.º 19 (Outubro 1954), p. 11.

SANTOS, Reynaldo dos – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul, 1957.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito: terceiro volume*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

SAPORITI, Teresa – *Azulejaria de Eduardo Nery*. Lisboa: [s.n.], 2000. ISBN 972-97653-2-4

SAPORITI, Teresa – *Azulejaria do distrito de Portalegre*. Lisboa: [s.n.], 2006. ISBN 972-97653-3-2

SAPORITI, Teresa – *Azulejos de Lisboa do século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1992. ISBN 972-36-0199-0

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVII, tomo I: tipologia*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Colecção Corpus da azulejaria portuguesa, 4.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. Colecção Corpus da azulejaria portuguesa, 5.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963. Colecção Corpus da azulejaria portuguesa, 1.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Estudos de azulejaria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. Colecção Presenças da imagem. ISBN 972-27-1072-9

SIMÕES; J. M. dos Santos – *A Casa do Paço da Figueira da Foz e os seus azulejos*. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, 1947.

SOARES, Mário O. – *Técnicas de decoração em azulejo*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de

Castro, 1983. [Palestra realizada no Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, em 27 de Janeiro de 1983 e integrada no ciclo de conferências organizado pelo Movimento Artístico de Coimbra e o Museu Nacional de Machado de Castro]

SUBIRATS, Eduardo – *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1988. ISBN 85-213-0488-9

TEROL, Marylène – *Azulejos em Lisboa: a luz duma cidade*. Paris: Éditions Hervas, 1992. ISBN 2-903-118-74-4

TOMÁS, Carla – “Sou antes de mais um homem da minha época”. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 20 (Dezembro 1994), p. 33-39. [Entrevista a Querubim Lapa]

TOMÁS, Carla – Cecília de Sousa: o gosto pela matéria rugosa que é o barro. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano V, n.º 17 (Setembro/Novembro 1993), p. 35-39. [Entrevista a Cecília de Sousa]

TOMÁS, Carla – Eduardo Nery: exploração do espaço: busca de contrastes. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano V, n.º 16 (Abril/Junho 1993), p. 60-69. [Entrevista a Eduardo Nery]

TOMÁS, Carla – Galeria Rattou: ressuscitar o azulejo. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano V, n.º 15 (Janeiro/Março 1993), p. 26-28. [Entrevista a Ana Maria Viegas]

TOMÁS, Carla – Manuel Cargaleiro: um pintor de memórias. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 18 (Janeiro/Março 1994), p. 42-50. [Entrevista a Manuel Cargaleiro]

TOMÁS, Carla – Manuela Madureira: 35 anos de trabalho em retrospectiva. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 18 (Janeiro/Março 1994), p. 51-52. [Entrevista a Manuela Madureira]

TOMÁS, Carla – Maria Keil: a “modernidade” do azulejo. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VII, n.º 21 (Agosto 1995), p. 37-42. [Entrevista a Maria Keil]

TOMÁS, Carla – Mestre Júlio Resende: o instinto e a reflexão. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano V, n.º 17 (Setembro/Novembro 1993), p. 27-34. [Entrevista a Júlio Resende]

TOMÁS, Carla – Mestre Martins Correia: “só quero ser artista e mais nada”. *Cerâmicas*. Caldas da Rainha. Ano VI, n.º 19 (Abril/Julho 1994), p. 45-50. [Entrevista a Martins Correia]

TRIGUEIROS, Luiz (ed.) – *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993.

TRILLING, James – *The language of ornament*. London: Thames & Hudson, cop. 2001. Collection World of art. ISBN 0-500-20343-1

TRINDADE, Rui André Alves – *Revestimento cerâmicos portugueses: meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. Coleção Estudos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 21. ISBN 978-972-772-695-0

VENTURI, Robert – *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução de Álvaro Cabral. 1.ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995. ISBN 85-336-0375-4

## Publicações em série (de referência e consultadas)

*Area*. Milano. Anno XIX, n.º 101 (Novembre/Dicembre 2008). ISSN 0394-0055

*Arq./a*. Lisboa. N.º 47/48 (Julho/Agosto 2007). ISSN 1647-877X

*Arq./a*. Lisboa. N.º 67 (Março 2009). ISSN 1647-877X

*Arquitectos*. Lisboa. Ano XVII, n.º 196 (Maio 2009). ISSN 0872-4415

*Arquitectura Ibérica*. Casal de Cambra (Sintra). Ano II, n.º 10 (Setembro/Outubro 2005). ISSN 1645-9415

*Arquitectura Ibérica*. Casal de Cambra (Sintra). Ano III, n.º 15 (Maio/Junho 2006). ISSN 1645-9415

*El Croquis*. Madrid. N.º 95 (1999). ISSN 0212-5683

*Oceanos*. Lisboa. N.º 36/37 (Outubro 1998/Março 1999).

## Sítios electrónicos (de referência e consultados)

<http://alvarosizavieira.com/> [sítio oficial do Arq. Álvaro Siza]

<http://fernandafragateiro.com/> [sítio oficial de Fernanda Fragateiro]

<http://galeriaratton.blogspot.com/> [sítio oficial da Ratton Cerâmicas]

<http://maps.google.pt/>

<http://mnazulejo.imc-ip.pt/> [sítio oficial do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa]

<http://www.aleluia.pt/> [sítio oficial da Fábrica Aleluia, Aveiro]

<http://www.belasilva.com/> [sítio oficial de Bela Silva]

<http://www.ceramicanorio.com/> [sítio sobre cerâmica no Brasil]

<http://www.cgstudionyc.com/> [sítio oficial do atelier Chermayeff & Geismar]

<http://www.contemporanea.com.pt/> [sítio oficial do atelier de arquitectura Contemporânea dos Arqs. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira]

<http://www.csp-architects.com/> [sítio oficial do atelier de arquitectura Chermayeff & Poole, Inc. dos Arquitectos Peter Chermayeff e Bobby Poole]

<http://www.eduardonery.pt/> [sítio oficial do Arq. Eduardo Nery]

<http://www.hannover2000.mct.pt/> [sítio oficial do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Hanôver'2000]

<http://www.jeannouvel.com/> [sítio oficial do Arq. Jean Nouvel]

<http://www.larluisacanavarro.com/> [sítio oficial do Lar Luísa Canavarro, Porto]

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/Paginas/Default.aspx> [sítio da Câmara Municipal de Lisboa sobre património cultural e arte pública da cidade]

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp> [sítio oficial do Museu do Louvre, Paris]

<http://www.lxxl.pt/> [sítio oficial de Leonel Moura]

<http://www.metrolisboa.pt/> [sítio oficial do Metropolitano de Lisboa]

<http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/> [sítio oficial do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa]

[http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/000\\_A.aspx](http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/000_A.aspx) [sítio oficial do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana]

<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=29842> [sítio oficial da Assembleia da República, Lisboa]

<http://www.pedrocabritareis.com/> [sítio oficial de Pedro Cabrita Reis]

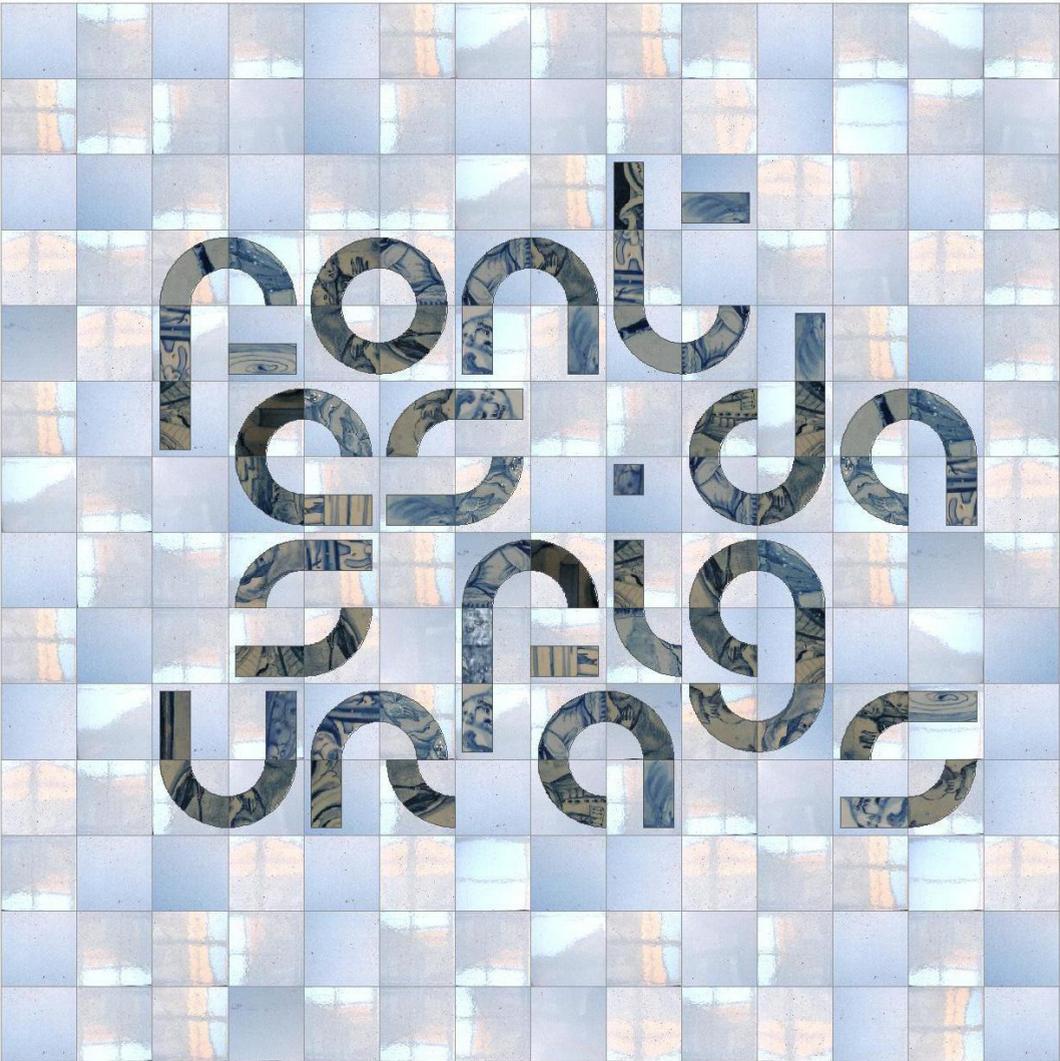
<http://www.revigres.com/> [sítio oficial da Fábrica Revigrés, Águeda]

<http://www.ruadaslojas.pt/> [sítio oficial do Centro Comercial do Bairro do Restelo, Lisboa]

<http://www.rugo.com.pt/> [sítio oficial da Fábrica Cerâmica Rugo, Sintra]

<http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?objectId=23> [portal dos museus de Berlim]

<http://www.viuvalamego.com/> [sítio oficial da Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa]



Primeira Parte: 1. © Neal1960, [http://farm4.static.flickr.com/3593/3845276170\\_83b08a271b\\_o.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3593/3845276170_83b08a271b_o.jpg) [1 Setembro 2009]. 2. © R.M.N./H. Lewandowski, [http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673471386&CURRENT\\_LL\\_V\\_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt\\_id=10134198673471386&CURRENT\\_LL\\_V\\_NOTICE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673238027&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500857&bmLocale=en&&newWidth==658&&newHeight==860](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673471386&CURRENT_LL_V_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673471386&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673238027&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500857&bmLocale=en&&newWidth==658&&newHeight==860) [1 Setembro 2009]. 3. © youngrobov (Rob & Ale), [http://farm4.static.flickr.com/3156/2332152759\\_b0c6b179c1.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3156/2332152759_b0c6b179c1.jpg) [1 Setembro 2009]. 4. © Rictor Norton & David Allen, <http://www.flickr.com/photos/24065742@N00/151247206/> [1 Setembro 2009]. 5. [Freitas & Clode, 1984]. 6. © Sir Cam, [http://farm2.static.flickr.com/1094/532795488\\_e48f87f3fc.jpg](http://farm2.static.flickr.com/1094/532795488_e48f87f3fc.jpg) [1 Setembro 2009]. 7. [Meco, 1989:37]. 8. [Meco, 1989:39]. 9. [Meco, 1989:33]. 10. [MA & MNAz, 2004:31]. 11. [Sabo & Falcato, 1998:70]. 13. [Meco, 1989:190]. 14. [Meco, 1989:191]. 15. [Sabo & Falcato, 1998:26]. 16. [MA & MNAz, 2004:36]. 17. [Meco, 1985:15]. 20. [Pinto, 1994:75]. 21. [Sabo & Falcato, 1998:89]. 22. [Oceanos, 1998:165]. 25. [Meco, 1989:200]. 26. [Quignard, 1992:98]. 27. [Sabo & Falcato, 1998:105]. 28. [Sabo & Falcato, 1998:94]. 29. © Dias dos Reis, <http://i.pbbase.com/o6/21/4921/1/27243045.ftWwCjDU.Obidos6942.jpg> [1 Setembro 2009]. 30. [Sabo & Falcato, 1998:111]. 31. [Sabo & Falcato, 1998:119]. 32. [Pinto, 1994:91]. 33. © Dias dos Reis, <http://www.pbbase.com/diasdosreis/image/58959300> [1 Setembro 2009]. 34. © António Cruz, <http://www.antoniocruz.net/mostrar/patrimonio/historico/casadopaco/index3.htm> [1 Setembro 2009]. 35. © Hélio Ramos, <http://www.geschichte-der-fliese.de/portugal.html> [1 Setembro 2009]. 36. © tamosaga, <http://media.photobucket.com/image/s%2525C3%2525A3o%20louren%2525C3%2525A7o%20almancil/tamosaga/slouralmansil1.jpg> [1 Setembro 2009]. 37. © Dias dos Reis, [http://i.pbbase.com/o6/21/4921/1/100397328.6AD1DbKV.Lisboa\\_lgr\\_Merces2177.jpg](http://i.pbbase.com/o6/21/4921/1/100397328.6AD1DbKV.Lisboa_lgr_Merces2177.jpg) [1 Setembro 2009]. 38. [Meco, 1989:16]. 39. © Portuguese\_eyes, <http://www.flickr.com/photos/vitor107/66948760/> [1 Setembro 2009]. 40. [Sabo & Falcato, 1998:43]. 43. [Arruda, 1993:35]. 44. [Guimarães, 1989:113]. 46. [Sabo & Falcato, 1998:178]. 47. [Sabo & Falcato, 1998:48]. 48. [Pereira, 1995:93]. 51. [Sabo & Falcato, 1998:47]. 52. [MA & MNAz, 2004:104]. 53. [Oceanos, 1998:215]. 59. [MNSR, 2001:265]. 63. [MA & MNAz, 2004:166]. 64. [Portugal, 1987:24]. 65. [CNCDP, 2000:43]. 66. [Veloso & Almasqué, 1991:62]. 67. [Carvalho, 1986:160]. 68. [CNCDP, 2000:45]. 69. [Veloso & Almasqué, 1991:107]. 70. [Hengl, 1987:111]. 71. [Amorim, 1996:167]. 72. [Portugal, 1987:25]. 73. [Hengl, 1987:72]. 74. [CNCDP, 2000:123]. 75. [CNCDP, 2000:61]. 76. [CNCDP, 2000:62]. 77. [CNCDP, 2000:135]. 78. [CNCDP, 2000:65]. 79. © Marcia Rosa, [http://farm2.static.flickr.com/1356/1469328213\\_dc8e15aa72.jpg?v=0](http://farm2.static.flickr.com/1356/1469328213_dc8e15aa72.jpg?v=0) [2 Setembro 2009]. 81. © Renato Wandeck, <http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/>

[portinarigcapanema/90460017\\_b.jpg](#) [2 Setembro 2009]. 84. [Esposito & Leoni, 2005:94] 85. [MNAz, MNSR & EPAL, 2003: 218]. 87. © Dias dos Reis, <http://www.pbase.com/diasdosreis/image/75760075> [2 Setembro 2009]. 88. [Tostões, 2008:59]. 89. [Pereira, 2000:106]. 90. [CNCDP, 2000:224].

*Segunda Parte:* 1. [Castanheira, 2007:28]. 2. [Pinto, 1994:41]. 3. [El Croquis, 1999:78]. 4a. [Area, 2008:83]. 4b. [Castanheira, 2007:46]. 4c. [Area, 2008:84]. 5a. [MSMAC, 2005:220]. 5b. © Dias dos Reis, <http://www.pbase.com/diasdosreis/image/16647249> [2 Setembro 2009]. 6. [MSMAC, 2005:267]. 7. [El Croquis, 1999:91-92]. 9a. [Castanheira, 2007:306]. 9b. [Fernandes & Cannatà, 2006:108]. 10a. [CNCDP, 2000:185]. 10b. [Veloso e Almasqué, 1991:65]. 11. [Meco, 1989:18]. 12. [Sapotiti, 1998:35]. 13a. [Tostões, 2008:35]. 13b. [Burlamaqui, 1996:128]. 14. [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:79]. 15a. [Sapotiti, 2000:287]. 15b. [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:186]. 16a. [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:204]. 16b. [Saporiti, 2000:194]. 17a. [Arquitectura Ibérica, 2006:49]. 17bc. [Arquitectura Ibérica, 2006:47]. 18ab. © Contemporânea, <http://www.contemporanea.com.pt/> [25 Agosto 2009]. 19a. © Dias dos Reis, <http://www.pbase.com/diasdosreis/image/37856136> [2 Setembro 2009]. 19b. © IHRU: DGEMN/DSID, [http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002\\_B1.aspx](http://www.monumentos.pt/Monumentos/forms/002_B1.aspx) [2 Setembro 2009]. 19c. © Dias dos Reis, <http://www.pbase.com/diasdosreis/image/37856146> [2 Setembro 2009]. 20a. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 20bc. [Saporiti, 1992:90]. 21a. [Lapa, 2001:11]. 21b. [Saporiti, 1998:152]. 21c. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 22a. <http://www.novavega.pt/Files/Images/Alameda%20da%20Universidade.jpg> [2 Setembro 2009]. 22b. [Meco, 1989:132]. 23a. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 23b. [Meco, 1989:95]. 23c. [Burlamaqui, 1996:49]. 23d. [Burlamaqui, 1996:131]. 24a. [Trigueiros, 1993:63]. 24b. [Esposito & Leoni, 2005:104]. 25a. [Saporiti, 1998:117]. 25b. [Martins, 2001:158]. 25cd. [Oceanos, 1998:259]. 25e. [Martins, 2001:158]. 26. [Saporiti, 1998:111]. 27ab. [Burlamaqui, 1996:110]. 28a. [Burlamaqui, 1996:111]. 28b. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 29a. [Monteiro, 2001:147]. 29b. © Portokiosk, <http://www.trivago.com.br/porto-51096/hotel/albergaria-miradouro-412596/foto-i4258606> [2 Setembro 2009]. 30ab. [Oceanos, 1998:260]. 32. <http://www.eduardonery.pt/> [2 Setembro 2009]. 33. [Saporiti, 2000:118]. 34. [Saporiti, 2000:132]. 35abc. [Oceanos, 1998:264]. 36a. [Saporiti, 1998:119]. 36b. [Ribeiro, 2002:60 vol.1]. 37a. [Ribeiro, 2002:125 vol.1]. 37bc. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 38a. [http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/azulejaria/pecas/CML\\_Pecas\\_Suporte/arte%20p%C3%BABlica%20chermayeff%20135\\_a.JPG](http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/azulejaria/pecas/CML_Pecas_Suporte/arte%20p%C3%BABlica%20chermayeff%20135_a.JPG) [2 Setembro 2009]. 38b. [Saporiti, 1998:11]. 38c. [Oceanos, 1998:269]. 38d. [IC, 2002:46]. 38e. [CNCDP, 2000:181]. 39ab. <http://www.jeannouvel.com/> [14 Julho 2009]. 40. [Pinto, 1994:43]. 41a. [Pereira, 2000:28].

41b. [Burlamaqui, 1996:60]. 42. [Saporiti, 1998: 77]. 43. [Arruda, 1998: 138]. 44. [CNCDP, 2000:113]. 45. [Pereira, 2000:90]. 46. © Koshelyev, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:AnjosMetroLx4.JPG> [3 Setembro 2009]. 47. [Pereira, 1995:113]. 48a. [Saporiti, 1998: 79]. 48b. © Koshelyev, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MetrolntendenteLx5.JPG> [3 Setembro 2009]. 48c. © nano pxl, <http://www.panoramio.com/photo/20087269> [3 Setembro 2009]. 49a. [CNCDP, 2000:115]. 49b. [CNCDP, 2000:180]. 49c. [CNCDP, 2000:116]. 50. [Pereira, 2000:80]. 51ab. [Saporiti, 1992:164]. 52. <http://i.pbbase.com/u7/briksdal/large/41211388.Casadosbicos3web.jpg> [3 Setembro 2009]. 53a. [Veloso e Almasqué, 1991:141]. 53b. [CNCDP, 2000:155]. 53c. [Ferreira, 1998:82-83]. 54a. <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/CMLSuporteHeaderPictures/azulejaria4.jpg> [3 Setembro 2009]. 54b. <http://www.eduardonery.pt/> [3 Setembro 2009]. 54c. © Dias dos Reis, <http://www.pbbase.com/diasdosreis/image/2992273> [3 Setembro 2009]. 55. [MNAz, MNSR & EPAL, 2003:230]. 56. [Expo'98, 1998:54]. 57a. [Expo'98, 1998:33]. 57b. <http://maps.google.pt/> [3 Setembro 2009]. 58ab. [Saporiti, 2000: 55]. 58c. <http://www.eduardonery.pt/> [3 Setembro 2009]. 59. [Ferreira, 1998:71]. 60. [MNAz, 1998:53]. 61. [CNCDP, 2000:235]. 62. [http://www.rugo.com.pt/index.php?option=com\\_zoom&Itemid=48&catid=33](http://www.rugo.com.pt/index.php?option=com_zoom&Itemid=48&catid=33) [3 Setembro 2009]. 63a. [Ferreira, 1998:93]. 63b. © Marcosou, <http://media.photobucket.com/image/metro%20cais%20do%20sodr%2525C3%2525A9/Marcosou/DSC01867.jpg> [3 Setembro 2009]. 63c. [Ferreira, 1998:93]. 64abc. © Carlos Romão, <http://cidadesurpreendente.blogspot.com/2006/04/painis-do-palacio-atlntico.html> [3 Setembro 2009]. 66abc. © Paulo Cintra, <http://www.oasrs.org/conteudo/agenda/noticias-detalle.asp?noticia=1591> [3 Setembro 2009]. 67a. [Meco, 1989:111]. 67b. [Lapa, 2001:91]. 67c. [Lapa, 2001:114]. 67d. [IPPAR, 2004:339]. 68a. © Pedro Rodrigues, <http://www.panoramio.com/photo/25180997> [3 Setembro 2009]. 68b. [Ribeiro, 2002:56 vol.1]. 69. [Pereira, 2008:88]. 70. [CNCDP, 2000:120-121]. 71a. © Dias dos Reis, [http://i.pbbase.com/o6/21/4921/1/103944791.2S3A9Ot8.Lisboa\\_Lapa3491.jpg](http://i.pbbase.com/o6/21/4921/1/103944791.2S3A9Ot8.Lisboa_Lapa3491.jpg) [3 Setembro 2009]. 71b. [Sabo & Falcato, 1998:197]. 71c. [Burlamaqui, 1996:52]. 71d. [Burlamaqui, 1996:53]. 71e. [Meco, 1985:88]. 72a. <http://passearcoimbra.blogspot.com/2008/03/os-painis-de-joo-abel-manta-em-coimbra.html> [3 Setembro 2009]. 73a. [Burlamaqui, 1996:173]. 73b. [Veloso e Almasqué, 1991: 73]. 74a. [Burlamaqui, 1996:102]. 74b. [Burlamaqui, 1996:172]. 75. © sftrajan, [http://farm2.static.flickr.com/1112/712464204\\_376f124d6f.jpg?v=0](http://farm2.static.flickr.com/1112/712464204_376f124d6f.jpg?v=0) [3 Setembro 2009]. 76. [CNCDP, 2000:223].  
Nota: as figuras que não surgem aqui numeradas são originais do autor.

A capa e os separadores foram elaborados a partir de azulejos lisos, figurativos e de padrão que se encontram em vários revestimentos parietais do dARQ.FCT.UC.



